



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Manipulación en imágenes visuales y sonoras en ficción y no ficción

Coords.

Agustín Gómez Gómez

Daniel Acle

Mireya Rocío Carballada Camacho

Dykinson, S.L.



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

MANIPULACIÓN EN IMÁGENES VISUALES
Y SONORAS EN FICCIÓN Y NO FICCIÓN

Coords.

AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ
DANIEL ACLE
MIREYA ROCÍO CARBALLEDA CAMACHO

Dykinson, S.L.

2023

CAPÍTULO 7. LAS CLAVES DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE HARUN FAROCKI SOBRE EL PASADO. EL ENSAYO AUDIOVISUAL COMO FORMA DE ACCESO AL DOLOR.....	119
CORA CUENCA	
CAPÍTULO 8. ¿Y SI ES EL ISLAM EL ASESINO? LA RETÓRICA DE LA ISLAMOFOBIA EN <i>THE NIGHT OF</i> (2016).....	136
BRENDA PÉREZ-ZAPATER	
ALFONSO CORRAL	
CAPÍTULO 9. EL PENSAMIENTO CRÍTICO COMO ARMA EN TIEMPO DE GUERRA: LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y LA ESTRATEGIA DEL <i>MILITAINMENT</i>	154
LUIS ALONSO MARTÍN-ROMO	
ANTONIO JESÚS PINTO TORTOSA	
CAPÍTULO 10. EL ACOSO ESCOLAR EN LAS SERIES ADOLESCENTES ESPAÑOLAS. ESTUDIO DE CASO DE <i>COMPAÑEROS</i> (1998), <i>FÍSICA O QUÍMICA</i> (2008) Y <i>MERLÍ</i> (2015).....	173
CRISTINA HERNÁNDEZ-CARRILLO	
CAPÍTULO 11. ¿CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD O DE LA VEROSIMILITUD? LA SEVILLA PRE-EXPOSICIÓN UNIVERSAL EN <i>GRUPO 7</i> A TRAVÉS DE LA MIRADA DE ALBERTO RODRÍGUEZ	192
MARÍA JOSÉ BOGAS RÍOS	
CAPÍTULO 12. LA IMAGEN EN EL CINE Y EN EL NO-DO DEL ATLÉTICO AVIACIÓN, EL EQUIPO MILITAR DEL FRANQUISMO (1943-1946)	231
JOSÉ ÓSCAR PLAZA	
SERGI CORTIÑAS-ROVIRA	
CAPÍTULO 13. LOS MECANISMOS DE CONTRADISCURSO DEL ARTE FRENTE AL SESGO DE LOS <i>MASS-MEDIA</i> PRESENTES EN LA VIDEOINSTALACIÓN <i>COMMUNITAS</i> DE AERNOUT MIK.....	253
MARÍA LUZ RUIZ BAÑÓN	
CAPÍTULO 14. COMPONENTES DE LA MARCA TRANSMEDIA PAW PATROL.....	271
ROSALÍA URBANO	
CAPÍTULO 15. EL PAISAJE ESCENIFICADO EN LA HISTORIA DEL CINE. DEL CINE DE CARTULINA AL CINE TRIDIMENSIONAL	287
ALICIA PALACIOS-FERRI	
CAPÍTULO 16. EL PAISAJE HABLA, NOSOTROS LO VEMOS. SEMIÓTICA DEL PAISAJE A TRAVÉS DEL MEDIO CINEMATOGRAFICO.....	316
ALICIA PALACIOS-FERRI	

MANIPULACIÓN EN IMÁGENES VISUALES Y SONORAS EN FICCIÓN Y NO FICCIÓN

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2023

N.º 119 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2023

ISBN: 978-84-1122-931-9

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L., ni de los editores o coordinadores de la obra.

Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L. no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

LOS MECANISMOS DE CONTRADISCURSO DEL ARTE
FRENTE AL SESGO DE LOS *MASS-MEDIA* PRESENTES
EN LA VIDEOINSTALACIÓN *COMMUNITAS*
DE AERNOUT MIK

MARÍA LUZ RUIZ BAÑÓN
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, vivimos en una sociedad en la que somos continuamente bombardeados por una prolífica maraña de información. Entre esa cantidad prácticamente ilimitada de datos e imágenes es cada vez es más difícil discernir entre lo verdadero y lo artificial, entre la información real y la manipulada. Esta confusión y caos es algo que se fomenta de forma deliberada por quienes difunden dicha información. Parece existir un gran interés por parte de ciertos actores sociales y políticos de controlar el pensamiento autónomo y crítico del individuo en pro de un pensamiento dócil, dirigido y alienado. Las razones ocultas tras todo ello son significativas. Quienes tienen el control sobre la información, tienen también poder y dominio sobre las personas, lo que les da autoridad y gobierno no solo sobre nuestra propia percepción en la sociedad, sino también sobre la de la realidad de aquellos que consideramos otros. Este control impone un imaginario inconsciente que adoctrina nuestros cuerpos y mentes de acuerdo con los criterios e intereses de los grupos hegemónicos de poder.

En este sentido, el rápido desarrollo de las tecnologías durante el último siglo ha favorecido que estos grupos ejerzan su influencia, de una manera casi imperceptible pero muy efectiva, a través de los medios de comunicación de masas o *mass media*. Además, con la expansión de internet y las redes sociales, esta influencia se ha vuelto aún más extensa

y asequible. Como apuntan Brenes-Sánchez y González-Arias, “internet y los medios de comunicación se han convertido en los principales sistemas de manipulación de la información (...) estos (de)forman la realidad al ofrecer infinitos espacios para la (des)información” (2022, p.127). Como resultado, nuestras acciones se ven condicionadas por una serie de prejuicios, límites invisibles y condicionamientos reflejos que nos son inculcados de un modo inconsciente. La dificultad para discernir lo que es real de lo que no aumenta día a día. De acuerdo con Ramonet (1986), una de las principales razones la podemos encontrar en que “ya no se pueden separar los diferentes medios, prensa escrita, radio y televisión (...) Cada vez más los media se encuentran entrelazados unos con otros. Funcionan como bucles de forma que se repiten e imitan entre ellos” (p.8). Esto complica la posibilidad de cotejar información entre los distintos medios para desvelar y distinguir lo verdadero de lo manipulado.

La información se ha convertido en una mercancía que muchos codician controlar por intereses políticos y comerciales. Las principales agencias internacionales de noticias ponen su énfasis en el titular, la anécdota o el escándalo en búsqueda de la rentabilidad de las imágenes, en vez de procurar difundir la explicación real; lo que en la mayoría de los casos parece no resultar de su interés. La creación de una hiperrealidad alternativa se vuelve en la mayoría de los casos más valiosa que el propio producto real (Acaso, 2006). Todo ello nos es ofrecido normalmente por medio un narrador que previamente es infundido, de forma concienzudamente trabajada, de un aura de credibilidad frente al espectador/oyente. Este sistema genera una relación circular que se retroalimenta y refuerza con opiniones de los que según sus criterios son considerados como grupos de expertos y académicos especializados, periodistas acreditados, presentadores solventes, *influencers* reputados o políticos veraces, que son vertidas a través de los *mass media* y las redes sociales, hasta convertirse por repetición en una realidad deseable para la sociedad.

Además, nos hemos acostumbrado a ser convertidos en crédulos testigos directos de los hechos gracias a la aparente ubicuidad absoluta de los medios, que nos proporcionan imágenes en vivo de los acontecimientos a nivel planetario en tiempo supuestamente real. Sin embargo, esto también nos ha hecho más vulnerables ante la manipulación de la

información. Nos hemos convertido en el rebaño desconcertado, *the bewildered herd*, que ya anticipó Walter Lippmann (1922). Este está conformado por simples espectadores de la acción, cuya atención es desviada continuamente por los grupos hegemónicos de poder de lo que realmente está sucediendo a su alrededor, para poder mantener el control sobre sus actos y lograr fabricar su consentimiento (Chomsky, 2002, p.14). De acuerdo con Lippmann, la razón de esta mansedumbre y falta de espíritu crítico radica en el hecho de que la mayoría de las personas no tienen conocimientos completos y exhaustivos sobre los temas políticos y sociales, por lo que se dejan influir fácilmente por las noticias y la propaganda que reciben a través de los medios de comunicación (1922).

Dentro de este contexto de incompreensión y galimatías informativo, en el que nuestras retinas y oídos son continuamente embaucados, el lenguaje del arte contemporáneo puede convertirse en una herramienta valiosa para comprender el alcance e influencia de los *mass media* sobre la imagen que tenemos de la realidad. Los medios de comunicación nos presentan una versión sesgada, tendenciosa e incompleta de ella. Esto afecta no solo a nuestra forma de entender nuestra propia cultura, contexto, temporalidad y espacialidad, sino también a nuestra percepción de la de los demás, donde el sesgo puede generar distorsiones especialmente relevantes. De acuerdo con los patrones de comportamiento observados por Lema-Blanco, “las reacciones de la ciudadanía ante las noticias que aparecen en los medios audiovisuales desencadenan fuertes reacciones emocionales, similares a las que las personas experimentan en su vida cotidiana ante sucesos vividos en primera persona” (2022, p. 375). Esta capacidad de empatizar a través de la imagen audiovisual hace posible que mediante el videoarte también sea factible suscitar afectos en el espectador que se asemejen a lo que experimenta en situaciones reales de su vida diaria.

La videoinstalación de arte es, por tanto, capaz de generar en el espectador una reacción similar que la producida por esa hiperrealidad fabricada por los *mass media*, ya que esta comparte similitudes formales y técnicas con los medios audiovisuales. Por analogía, esto le confiere de inicio la credibilidad y solidez que estamos acostumbrados a otorgar a los medios de comunicación de masas. Pero, a diferencia de lo que

ocurre con los *mass media*, su objetivo no es convencer al espectador oyente de un punto de vista único, sesgado e interesado, sino que van a contribuir a ayudarlo a recuperar la autonomía de pensamiento. Su fuerza y utilidad radica en el uso de determinadas técnicas disruptivas de la narrativa lineal hegemónica que le confieren la capacidad de generar disonancias cognitivas en la audiencia. Esto va a estimular su espíritu crítico frente a lo que le es presentado como normalizado a través de la pantalla. La implicación e intervención de público-espectador es fundamental en este proceso. Mediante esta inmersión en la obra, este puede participar en una experiencia intensa de producción de sentido. Pero, además, para generar afectos la videoinstalación también necesita desarrollar una dimensión de contenido en la que las obras tematicen con las relaciones sociales contemporáneas, ya que esta interacción produce nuevos estados de las cosas.

Tomando en cuenta todos estos aspectos, este estudio se va a centrar en analizar algunos de los mecanismos de las producciones artísticas audiovisuales de carácter instalativo que desarrollan narrativas de resistencia frente a la realidad impuesta por los entes de poder hegemónicos a través del universo multimedia. Y más específicamente, va a gravitar en torno a obras que presentan un carácter sociopolítico sin ser políticas en sí mismas, ya que en su origen no fueron creadas para ser presentadas en plataformas políticas ni para difundir ese tipo de propaganda. Esto es precisamente lo que las hace tan apropiadas para este estudio porque, de este modo, se elimina la posibilidad de sesgo ideológico. Existen muchas obras artísticas que podrían ilustrar esta idea, pero este estudio se centra en el proyecto expositivo audiovisual *Communitas*, del artista holandés Aernout Mik, presentado en 2013 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Este proyecto puede ser considerado un referente imprescindible dentro del arte de la videoinstalación artística que considero cumple de manera magistral con las características necesarias para facilitar el desarrollo de los conceptos relacionados con la materia de este estudio.

2. OBJETIVOS

La presente investigación tiene como objetivo principal poner en evidencia cómo la videoinstalación artística puede convertirse en un mecanismo de inversión social y resistencia frente a los discursos sesgados de poder difundidos a través de los *mass media*. A través de este dispositivo los artistas son capaces de generar una experiencia relacional inmersiva donde los componentes esenciales de la obra (la imagen, el sonido y el espacio arquitectónico) pueden ayudar a que la audiencia pase de forma casi inconsciente a formar parte de la obra.

Para lograr alcanzar este propósito se establecieron unos objetivos específicos. En primer lugar, analizar cómo la videoinstalación de arte puede convertirse en una herramienta efectiva para cuestionar el sistema de (des)información hegemónico. En este sentido, el espectador se convierte en un actor activo del proceso a través de su interacción con la obra, permitiéndole adquirir una posición crítica y reflexiva frente a la realidad mediática impuesta. Con ello se busca evidenciar el complejo entramado en el que se sustenta la experimentación de nuestra realidad dentro del mundo globalizado en el que vivimos, analizando las razones y el alcance de su poder a través de los mecanismos narrativos del arte, remarcando el conflicto que existe entre nuestra percepción de la realidad ofrecida por los *mass media* y los hechos contrastados. En segundo lugar, exponer cómo la narración a través del gesto dislocado y la realidad escenificada del artista holandés Aernout Mik invita al espectador a cuestionar los valores aceptados y asumidos por la sociedad actual. Y a su vez, mostrar cómo la biopolítica promovida por los grupos de poder que es difundida por los distintos medios de comunicación de masas nos lleva en muchos casos a un enfrentamiento dicotómico con los que consideramos otros. Y, por último, evidenciar como el silencio, la ausencia de guión o diálogo en la videoinstalación de arte, puede funcionar como un aglutinador de la acción visible y aumentar la conciencia del espectador sobre su entorno. Esto a su vez, brinda al espectador la oportunidad de reconsiderar la realidad circundante, y recuperar su independencia y capacidad para establecer sus propios criterios sobre su experimentación.

3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo estos objetivos se llevó a cabo un procedimiento metodológico de actuación basado en el análisis cualitativo inductivo para interpretar los distintos procesos presentes en el ámbito de estudio y, de ese modo, inducir las motivaciones, expectativas y relaciones existentes. El objetivo era describir ampliamente los hechos, descomponiéndolos para luego sintetizarlos. Se llevó a cabo una investigación enfocada en el análisis del pensamiento y la producción artística del artista holandés Aernout Mik, quien se consideró un objeto de estudio imprescindible dentro del marco de la investigación. Para ello se llevó a cabo una revisión documental bibliográfica y videográfica del proyecto audiovisual *Communitas*, y se examinaron las dinámicas de grupo que Mik establece con su trabajo. La pieza central del proyecto expositivo, titulada también *Communitas* (2011), resultó ser muy esclarecedora, ya que condensa conceptualmente el significado del resto de obras incluidas en el proyecto. Además, esta pieza representa un ejemplo del lenguaje formal de las obras de Mik, de su estructura temporal y su estrategia de instalación.

Durante la revisión, se analizaron las distintas estrategias narrativas utilizadas por el artista. Aunque a primera vista parece que Mik potencia en sus trabajos la intimidad y la individualidad, la estrategia general de sus videoinstalaciones se encuentra indirectamente conectada con el carácter estético de las multitudes (Rugoff, 2004, p.76). De esta manera, sus trabajos van a abordar el propio estatus del espectador como miembro de una multitud, convirtiéndolos en parte de sus obras y, por tanto, en miembros de sus *communitas*. El público va a ser sorprendido siendo transportado a mundos donde el artista demuestra que es posible planear y generar nuevas alternativas a la realidad ofrecida por los medios de comunicación de masas.

Dentro de este proyecto, Mik presenta obras que pueden ser clasificadas en dos tipologías diferentes en función del origen del material grabado y de la presencia o no de sonido. La mayoría son videoinstalaciones realizadas mediante la grabación de imágenes propias que son escenificadas por actores en las que se omite el sonido. Pero también incluye obras en las que utiliza imágenes apropiadas de archivos externos sin editar o *raw*

footage, y otras en la que graba escenas reales directamente a través de una cámara que simula la mirada humana, a las que posteriormente elimina el sonido. Todas estas estrategias narrativas utilizadas contribuyen por igual al objetivo del artista de poner en cuestión el imaginario hegemónico transmitido por los *mass media*.

4. RESULTADOS

4.1. PROYECTO COMMUNITAS DE AERNOUT MIK: LA VIDEOINSTALACIÓN COMO MECANISMO DE CONTRADISCURSO FRENTE A LOS *MASS MEDIA*.

El proyecto expositivo *Communitas* está conformado una selección de trece videoinstalaciones creadas por el artista Aernout Mik desde el año 1999 hasta 2013. Cada una de estas obras es independiente del resto, pero al mismo tiempo se enfocan en cuestiones similares en un nivel conceptual, poniendo en escena diferentes temas relacionados con los mecanismos de funcionamiento de las sociedades contemporáneas. Todas ellas enfatizan sobre la cuestión de la predominante sumisión de la sociedad a los dictados de poder hegemónicos, y exponen las distintas problemáticas y conflictos que surgen en su seno, haciendo referencia a la existencia de sesgos informativos alentados por los medios de comunicación de masas. El proyecto aborda una serie de cuestiones de gran relevancia en la actualidad, entre las que se incluyen aspectos como la delimitación de fronteras, la ciudadanía y sus implicaciones, el sentido de pertenencia a una comunidad, el consumo desenfrenado y su impacto en el medio ambiente.

Todo ello es enmarcado en escenografías ambiguas, especialmente creadas por el artista para generar contextos y ámbitos de actuación social indeterminados e insólitos, que parecen retar a enfrentamientos y desencuentros entre el primer y tercer mundo, entre lo normalizado y lo inapropiado, o el dentro y fuera de la *communitas*. (Ruiz, 2021, p.216)

El artista representa situaciones en sus videos que guardan cierta similitud con acontecimientos reales, pero en realidad nunca han ocurrido de la forma en que el artista las presenta. Por lo tanto, no son eventos que el espectador pueda identificar y reconocer con precisión (Bal, 2013, p.182).

Aernout Mik expone en sus obras una noción de comunidad o *communitas* que se aleja de la imagen de una sociedad unida y solidaria, evidenciando señales inequívocas de fractura, desintegración y falta de compromiso entre sus integrantes.

Sus videos funcionan como espejos que no solo nos muestran la comunidad o sociedad que queremos ver y creemos ser, sino que también nos enfrentan a nuestra realidad. Este espejo refleja imágenes de situaciones de desigualdad y fragmentación, de conflicto político y social e incluso del materialismo consumista que marca nuestro día a día. (Ruiz, 2021, p.218)

El artista desafía con vehemencia las prácticas sociales hegemónicas impuestas por los medios de comunicación, proponiendo un escenario que plantea la oportunidad de iniciar un nuevo camino. Mik no busca presentar una solución definitiva sobre cómo ha de ser este nuevo comienzo, sino que más bien propone una investigación profunda en las estructuras y antiestructuras sociales, entre lo dinámico y lo estático, para así expandir el terreno de acción. En este sentido, invita a la reflexión y la experimentación en este ámbito para encontrar nuevas posibilidades de transformación y cambio (Coelewij, Gili y Schmidt, 2011a, p.9).

Algunos críticos han cuestionado esta forma de crítica social velada argumentando que sus obras son expuestas en galerías y centros de arte que consideran medios al servicio del poder hegemónico. Sin embargo, según Nicolás Bourriaud, las exposiciones artísticas pueden crear micro-utopías en lo cotidiano, actuando como espacios intermedios que permiten explorar nuevas posibilidades y desafiar el *statu quo*. Es decir, son “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema integrado en el sistema global” (Bourriaud, 1998/2021, p. 16).

En las videoinstalaciones de Mik el rol de protagonista pasa a ser asumido por el espectador dentro de “una narrativa construida alrededor de las nociones de lo colectivo y lo anónimo” (Barenblit, 2011, p.11). La subjetividad individual del espectador contribuye a enriquecer la obra, diversificando las posibilidades de interpretación y experimentación. Su forma de editar y montar las imágenes muestra una clara intención de distanciarse de la lógica sensomotora propuesta por Deleuze

(1983/1984). De esta forma, se rompe con la vinculación tradicional que establecen el cine y los medios de comunicación entre el desarrollo lineal de la acción y los personajes, y la secuencia de imágenes generadas. En palabras del antropólogo Michael Taussig, en la obra de Mik “no solo no hay narración, no hay narrativa, no hay desarrollo, ni conclusión. Mas bien un bucle” (2011, p.57). Es decir, las obras pueden ser apreciadas en cualquier momento de la secuencia sin perder sentido. La cámara misma, en ciertas ocasiones, adquiere un papel activo en la obra, actuando como un personaje adicional que permite al espectador sentir que es su propia mirada la que se adentra en la acción. Esta característica contribuye a crear una sensación de inmersión más profunda en la obra (Bal, 2013, p.182).

Uno de los recursos principales y más recurrentes que Mik utiliza en sus obras es la eliminación del sonido. Al hacerlo, el artista rompe con la normalidad y la convención establecida por el cine sonoro, que ha sido la norma en la industria del cine durante más de un siglo. El sonido en el cine desempeña un papel fundamental, y aunque no haya diálogo en la escena, normalmente se introduce una banda sonora para crear una atmósfera emocional en el espectador. “Pero el sonido no solo acompaña a las imágenes en la pantalla, sino que también está presente en la vida real” (Ruiz, 2021, p.227). Según Taussig (2011), se puede decir que “el silencio atenta contra la realidad” (p. 57), ya que en nuestro día a día esperamos escuchar sonidos naturales de fondo como “gente hablando en segundo plano, frenos de coches chirriando, vacas mugiendo, pisadas a ritmo, viento ululando” (p. 59). El silencio total es inusual en la naturaleza y mucho menos en nuestra agitada sociedad contemporánea.

En muchas ocasiones, los vídeos de Mik se asemejan a escenas de reportajes extraídas de noticias o documentales; sin embargo, lo que resulta sorprendente no es solo la ausencia de sonido, sino también la falta de una voz en *off* que nos indique qué estamos viendo. Este tipo de acompañamiento con comentarios es algo que hemos asimilado como normal dentro de los medios de comunicación. Al privar a estas escenas de sonido, Mik obliga al espectador a emplear su memoria mediática para intentar otorgar significado a estas situaciones ambiguas a las que se enfrenta. Este proceso está influido por el nivel de desarrollo del

espectador de lo que Walter Benjamin denominó "facultades miméticas" (1993/2005, p.694). Es decir, va a estar condicionado por la capacidad de establecer relaciones de similitud entre cosas, ya sea de forma consciente o inconsciente. En consecuencia, gracias a nuestra memoria mediática y nuestras facultades miméticas somos capaces de hacer asociaciones que nos permiten otorgar cierto sentido a esas situaciones ficticias que Mik crea. Y, en este juego de asociación, el artista consigue capturar la atención del espectador y, con ello, estimular el sentido de extrañamiento que provoca con su obra.

4.2. REALIDADES ESCENIFICADAS Y GESTO DISLOCADO EN LA OBRA *COMMUNITAS* (2011) DE AERNOUT MIK

La pieza central que preside y da nombre al proyecto expositivo es *Communitas* (2011). La videoinstalación consta de tres canales y muestra distintas situaciones escenificadas por actores a las que se elimina el sonido. Son participantes amateurs que recibieron información mínima sobre lo que iba a ocurrir en escena, por lo que su actuación no es muy convencional y metodológica y está basada en la improvisación de sus emociones y experiencias. Esta metodología utilizada por Mik busca crear una realidad simulada en apariencia plausible. La libertad de acción de los actores introduce en la escena variables aleatorias que dependen del azar, de los instintos individuales y de la memoria mediática de cada uno. Con ello, Mik busca que "los figurantes reproduzcan esas imágenes mentales en sus videos, de modo que estos introduzcan las huellas que permanecen en su memoria colectiva compuesta por una multiplicidad de imágenes" (Ruiz, 2021, p.233). Según el artista, cada uno de nosotros tiene archivado en su memoria múltiples recuerdos que provienen de eventos documentados que posteriormente cristalizan y se reconstruyen como nuestras propias imágenes (Coelewij, Gili y Schmidt, 2011b, p.211). De este modo, los actores en su improvisación se convierten en co-creadores de la propia secuencia, introduciendo en ella fragmentos de realidad y autenticidad que ocasionalmente la hacen parecer plausible.

El título de la obra hace referencia al concepto de *communitas* desarrollado por el antropólogo británico Víctor Turner (1988, p.113). Esta es

el tipo de comunidad que surge en un período liminal donde se produce una suspensión temporal del orden social establecido y, en consecuencia, todos los individuos se convierten en iguales. Estos periodos están marcados por situaciones que provocan “emociones compartidas extremas”, donde la crisis o la euforia pone en marcha un proceso de identidad de grupo (Barenblit, 2011, p.10).

Communitas fue realizada por invitación del *Teatr Dramatyczny*, un teatro ubicado en el Palacio de Cultura y Ciencia en Varsovia, y fue estrenada en la Bienal de Arte de Sao Paulo (Schimdt, 2011, p. 201). La obra presenta una escena en la que un gran grupo de personas se encuentra en el interior de la sala de convenciones del palacio, donde parece estar produciéndose un mitin político acalorado. Este palacio es un lugar altamente cargado de connotaciones políticas y sociales, ya que fue sede del partido comunista. Debido a su papel controvertido en la memoria política reciente del país, este edificio estuvo a punto de ser demolido tras la caída del régimen comunista en 1989 (Pister, 2015, p.78). De modo que, el palacio no solo es el escenario, sino que también forma parte del tema de la propia obra.

El video se presenta sin sonido ni diálogos, dejando al espectador la tarea de interpretar la escena a través de los gestos de los actores, la escenografía, el vestuario y los objetos que se pueden observar. “Los actores realizan gestos que evocan una insurrección política, lo que confiere a la escena una atmósfera de levantamiento revolucionario” (Ruiz, 2021, p.237). También se pueden apreciar gestos de temor ante una amenaza desconocida que parece proceder del exterior. A pesar de que los personajes parecen estar celebrando un congreso o conferencia en un ambiente muy acalorado y agitado, las causas y objetivos de la reunión no están claros. La imagen es desconcertante. En algunos momentos parece que los personajes hubieran tomado por la fuerza el palacio y llevaran instalados allí durante muchas horas o incluso días. Se pueden ver escenas en las que las personas comen, intentan dormir agotadas por la tensión y el cansancio acumulado de los días de encierro. En otros momentos, se observa a algunas personas cantando y bailando espontáneamente en señal de alegría dentro del salón de actos. La acción es confusa y deja

al espectador con una sensación de incertidumbre sobre lo que realmente está sucediendo (Ruiz, 2021, p.238).

Después de unos minutos de visionado, comienza a percibirse un trasfondo diferente que se plasma en escenas en las que se puede ver a actores representando a posibles delincuentes que son arrastrados ante un aparente tribunal de justicia o donde los participantes exhaustos son colocados en las sillas y filas de asientos en posturas retorcidas como si estuvieran muertos (Schmidt, 2011, p.201). Las imágenes son tan convincentes que el espectador cree reconocer ciertos acontecimientos significativos extraídos de las imágenes de archivo de los medios de comunicación. De hecho, cuando los actores simulan estar durmiendo o muertos entre los asientos de terciopelo rojo, con sus cuerpos contorsionados y encajados entre las butacas, Mik parece querer activar nuestra memoria mediática para traer a la actualidad las escenas del desastre del *Teatro Dubrovka* de Moscú ocurrido en 2002. En esa masacre, un grupo de rebeldes chechenos que había secuestrado el teatro fue exterminado junto con 130 rehenes por el gas venenoso que utilizaron las fuerzas de seguridad estatales para romper su resistencia. Nuestra memoria mediática no puede evitar asociar esa alusión con la dimensión violenta de las imágenes y su gesto político (Pister, 2015, p.78). De este modo, Mik logra que las imágenes de su puesta en escena se mezclen en nuestra memoria con las imágenes de la catástrofe real, creando una experiencia impactante e inquietante.

Mik tiene la habilidad de llevar al espectador al límite de su propia naturaleza, utilizando el gesto desarticulado y la creación de una realidad escenificada que nos presenta imágenes cotidianas de una manera perturbadora y desconcertante. Con ello el artista plantea desenlaces impensables e indefinidos que nos hacen cuestionar nuestra propia comprensión del mundo que nos rodea. A pesar de la sorpresa y extrañeza que sentimos, Mik nos permite entrar en las distintas situaciones y acompañar a los personajes en su desarraigo (Bal, 2013, p.182). De esta manera, se crea la percepción de ser integrado en un mecanismo de resistencia, en el que participamos en la dinámica de grupo que Mik nos presenta.

5. DISCUSIÓN

A pesar de haber transcurrido casi cien años desde que Lippmann (1922) describiera el concepto de “rebaño desconcertado”, esta situación se sigue produciendo en la actualidad. Aunque los medios de comunicación y difusión han evolucionado, y ahora utilizan entornos multimedia, el resultado sigue siendo el mismo. El discurso impuesto por los grupos hegemónicos es asumido de forma inconsciente por el espectador sin apenas cuestionamiento, introduciéndole en una hiperrealidad que se acepta como verdadera.

Aernout Mik escenifica en sus obras situaciones que a primera de vista resultan familiares, sobre todo para una mirada occidental. Esto ocurre gracias a que, como señala Duhamel, estas escenas poseen cierta similitud con la imagen normativa relacional, lingüística y social que los medios de comunicación y los poderes hegemónicos promulgan (2007, p.10). No obstante, esta ilusión de estar frente a una grabación o un documental real se desvanece rápidamente. Las primeras secuencias son casi indistinguibles de la realidad, el embaucamiento es absoluto. Pero, a los pocos minutos el espectador empieza a percibir las distintas pequeñas incoherencias y discordancias introducidas voluntariamente por Mik. Estas rompen con nuestro imaginario normalizado de forma sutil pero evidente, por lo que la sensación de extrañeza ante estas realidades escenificadas se va haciendo mayor conforme el metraje avanza. Los espacios de relación que el artista muestra en la pantalla, a una escala humana y con apariencia real, se alejan sin embargo de las convenciones sociales hegemónicas y rompen con las reglas comúnmente aceptadas y asumidas por la sociedad actual. Mik despliega una metáfora visual de cómo los grupos de poder son capaces de falsear la historia para superar las inhibiciones de la población, para como señala Chomsky (2002, p.35), fabricar su consentimiento y vencer sus recelos y objeciones. Es difícil escapar de la influencia del mensaje sesgado de los *mass media*, y aunque, como señala Lippmann pertenezcamos a ese grupo minoritario que posee conocimientos bastante completos sobre un tema, es posible ser embaucado cuando los medios de comunicación se confabulan en su discurso.

En la videoinstalación *Training Ground*, realizada en 2006 e incluida en el proyecto *Communitas*, Mik muestra un grupo de aparentes policías fronterizos que han detenido a un grupo de también aparentes inmigrantes ilegales. Todo recuerda a la imagen mediática distribuida por los medios de este tipo de situaciones. Con ella se suele buscar dar legitimidad a estas actuaciones policiales/militares y convencer a la población de que cuando atacamos, bloqueamos o vulneramos los derechos humanos de los que consideramos otros, realmente estamos protegiendo y defendiéndonos contra grandes agresores y monstruos, que buscan atentar contra nuestra forma de vida (Chomsky, 2002, p.35). Sin embargo, la realidad fronteriza escenificada por Mik en seguida intercambia los roles de los personajes, y ante la confusión de los espectadores algunos policías empiezan a comportarse como los detenidos, y algunos inmigrantes asumen el papel de los represores. Esta es una metáfora de cómo vivimos en la ficticia ilusión de que habitamos un mundo donde nuestros derechos son considerados inquebrantables, están consolidados y son protegidos. Pero la realidad es que, como muestra Mik, esta situación puede cambiar en cualquier momento por voluntad de algún grupo de poder. Un cambio de gobierno, una guerra, una nueva ley e incluso una pandemia, pueden generar este cambio. Y esto puede originar un vuelco radical de nuestra vida haciéndonos pasar a formar parte del grupo que antes considerábamos como otros.

El esfuerzo por mantenernos como un rebaño desconcertado es continuo, ya que, como señala Chomsky, este nunca se domestica adecuadamente. Frente cualquier signo de actividad independiente, los grupos de poder intentarán reconducir al rebaño de nuevo a la apatía, obediencia y pasividad (2002, p.33). Estos buscan lograr un control total sobre los medios de comunicación, el sistema educativo y la erudición para volverlos conformistas y, de ese modo, imponerles una imagen del mundo diseñada conforme a sus intereses, pero alejada de la realidad. La paradoja de todo ello es que esta hiperrealidad no es desarrollada por la fuerza bajo el sometimiento de un estado totalitario, sino que se desarrolla y difunde bajo condiciones de pretendida libertad.

6. CONCLUSIONES

Actualmente, los *mass media* y las redes sociales se han convertido en el principal canal para difundir los discursos de poder hegemónicos que, impulsados por el deseo de control, buscan perpetuar un sentimiento de ansiedad y temor hacia la presencia del otro como una amenaza potencial para nuestra forma de vida e identidad. Este miedo se asocia principalmente con la inmigración, el terrorismo y, más recientemente, con la propagación de enfermedades. Como consecuencia, en nombre de nuestra propia protección, hemos aceptado renunciar o limitar parte de nuestras libertades y derechos para legitimar las estructuras de poder de los Estados-nación. Es fundamental reflexionar sobre cómo podemos resistir a estos discursos y recuperar nuestra capacidad crítica para cuestionar el orden establecido.

Todo esto se nos presenta como una inevitable “nueva normalidad” (Hlavajova, 2007, p.4). Este fenómeno se ha acentuado especialmente durante la pandemia global que ha azotado al mundo en los últimos años. Nos hemos visto obligados a asumir con desconcierto cómo nuestros derechos y libertades han sido restringidos en aras del bien común. El concepto de nueva normalidad se ha convertido en un término comúnmente utilizado por los gobiernos y organismos internacionales, y es repetido constantemente por los medios de comunicación. Sin embargo, es importante tener en cuenta que esta nueva situación no debería ser aceptada sin cuestionamientos críticos, ya que implica una renuncia a parte de nuestra libertad y derechos fundamentales.

El proyecto de instalación artística audiovisual *Communitas* de Mik representa una herramienta de resistencia frente a los sistemas de poder y control que transmiten su discurso ideológico a través de los medios de comunicación de masas. Su obra se encuentra claramente comprometida con la visibilización de los mecanismos de funcionamiento de las estructuras de poder y su relación con los *mass media*. Con *Communitas*, el artista reflexiona sobre el acto de mostrar y ver, generando diversas realidades escenificadas en la que voluntariamente decide revelar lo artificial de su creación. Con ellas el artista logra generar en el espectador una sensación de desconcierto y extrañamiento al ser despojadas de las

características reconfortantes que proporcionan la narrativa, el diálogo y la caracterización. Este sentimiento de extrañamiento, desasosiego y temor experimentado es una oportunidad para reflexionar sobre posibles nuevos comienzos y, por tanto, ofrece una esperanzadora oportunidad frente a la asunción pasiva del sesgo mediático. Esta apertura hacia lo desconocido es, en última instancia, la “función primordial del arte: involucrarnos y hacernos pensar” (Ruiz, 2021, p.257).

Rechazando el moralismo y la propaganda política, Mik abre un campo entre la estructura (orden social) y la anti-estructura (*communitas*) para crear nuevas posibilidades de experimentación de la realidad (Bal, 2013, p.183). Aunque el artista indica que su obra no supone una acción crítica directa, su resultado puede llevar a una dirección política (Mik y Westley, 2007, p.592). Para él, las imágenes que los espectadores llevan consigo después de la interacción con la exposición pueden convertirse en células de posibilidad, lo que otorga a sus obras un carácter político. En consecuencia, las películas de Mik nos recuerdan que “el cine es un arte que cambia la forma en que vemos la realidad” (Taussig, 2011, p.58). *Communitas* nos invita a participar en la creación de una imagen inquietante y áspera del mundo permitiéndonos entender cómo el arte puede desafiar nuestras actitudes hacia lo establecido (Hlavajova, 2007, p.8), logrando que el espectador se involucre y reflexione sobre su propia naturaleza y el mundo que lo rodea. Y aunque es posible que el artista no le logre convencer completamente de la posibilidad de un cambio, sí puede hacer que reaccione en una dialéctica entre el escepticismo y el idealismo. En resumen, *Communitas* nos empuja a cuestionar nuestras creencias y a involucrarnos en la creación de nuevas formas de resistencia frente al imaginario hegemónico transmitido por los mass media, fomentando un sentido de comunidad y solidaridad que puede ayudarnos a abordar los desafíos del mundo contemporáneo.

7. REFERENCIAS

- Acaso, M. (2006). Esto no son las Torres Gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes. Ed. Catarata.
- Bal, M. (2013). Aernout Mik. *Art in America*, 101(9), 182–183.

- Barenblit, F. (2011). Diccionario razonado. En Comunidad de Madrid (Ed.), Aernout Mik: Glutinosity, Schoolyard, Training Ground, Raw Footage [Catálogo exposición] (pp. 9–17). CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
- Benjamin, W. (2005) The Doctrine of the Similar. En M. W. Jennings, H. Eiland y G. Smith (Eds.), Walter Benjamin: Selected Writing, Vol. 2: Part 2. 1927-1934 (pp. 694-698). Harvard University Press.
- Brenes-Sánchez, J. y González-Arias, I. (2022). Internet: manipulación mediática y nuevos mitos en la sociedad occidental posmoderna. *InterSedes*, 23(47), 126-141. DOI: 10.15517/isucr.v23i47.47561.
- Bourriaud, N. (2021). *Estética Relacional*. (C. Beceiro y S. Delgado, Trad.). Adriana Hidalgo Editora. (Obra original publicada en 1998).
- Chomsky, N. (2002). *Media Control. The Spectacular Achievements of Propaganda*. Seven Stories Press.
- Coelewij, L., Gili, M. y Schmidt, S. M. (2011a). Introduction. En T. Milewsky (Ed.), Aernout Mik. *Communitas* [Catálogo exposición] (p. 9). Stedelijk Museum Amsterdam: Folkwang/ Steidl.
- Coelewij, L., Gili, M. y Schmidt, S. M. (2011b). Interview with Aernout Mik. En T. Milewsky (Ed.), Aernout Mik. *Communitas* [Catálogo exposición] (pp. 211–212). Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/ Steidl.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen en movimiento. Estudios sobre cine 1*. (I. Agoff, Trad.). Paidós Comunicación. (Obra original publicada en 1983).
- Duhamel, P. (2007). Aernout Mik. *Les sculptures étourdies*. *Spirale*, (215), 8–10.
- Hlavajova, M. (2007). From emergency to Emergence. Notes on Citizens and Subjects by Aernout Mik. Open! Platform from Arte, Culture and the Public Domain: <https://www.onlineopen.org/from-emergency-to-emergence>
- Lema-Blanco, I. (2022). La responsabilidad social de los medios en la información ambiental: un estudio sobre los factores que influyeron en el compromiso de los profesionales durante la catástrofe del Prestige. En: V. García-Prieto y L. Manzano Zambruno (Coords.). *Pensar el poder: derechos humanos y herramientas comunicativas* (pp. 375-387). Dyckinson.
- Lippmann, W. (1922). *Public Opinion*. Harcourt, Brace and Company.
- Mik, A. y Hlavajova, M. (2007). Of Training, Imitation and Fiction. En Braidotti, Esche and Hlavajova (Eds.). *Citizens and Subjects: The Netherlands, for example* (p. 36). BAK and JRP Ringier.
- Mik A. y Westley, H.R. (2007). Crossroads: Aernout Mik. En P. Bickers, y A. Wilson (Eds.), *Talking Art. Interviews with Artists Since 1976* (pp. 588–592). *Art Monthly* Ridinghouse.

- Pisters, P. (2015). Image as gesture: notes on Aernout Mik's *Communitas* and the modern political film. *Journal for Cultural Research*, 19(1), 69–81.
- Ramonet, I. (1986). *La Tiranía de la Comunicación*. Ed. Versal.
- Rugoff, R. (2004). A Man of the Crowd. En Aernout Mik and Stephanie Rosenthal (Eds.), *Dispersions, Aernout Mik* (p. 76). DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- Ruiz, M.L. (2021). *Tiempos Instalados. Análisis de los Comportamientos Heterocrónicos y Anacrónicos en Instalaciones de Artes Sociopolíticas Contemporáneas (1989-2019)*. [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. Digitum.
- Schmidt, S. M. (2011). *Communitas*. En Comunidad de Madrid (Ed.), Aernout Mik. *Communitas* [Catálogo exposición] (p. 201). Stedelijk Museum Amsterdam. Folkwang/ Steidl.
- Taussig, M. (2011). Looping the loop. En Comunidad de Madrid (Ed.), Aernout Mik: *Glutinosity, Schoolyard, Training Ground, Raw Footage* [Catálogo exposición] (pp. 57–61). CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.