

## ***Los medios, el mensaje y la guerra. La instalación artística: aura y reauratización***

### ***The media, the message and the war. The artistic installation: aura and reauration***

**Navarro Rodríguez, Miguel Ángel** 

Facultat Belles Arts. Universitat Politècnica de València  
[esscoin@hotmail.com](mailto:esscoin@hotmail.com)

Recibido: 28-08-2023

Aceptado: 19-09-2023



**Citar como:** Navarro Rodríguez, M.A. (2023). The media, the message and the war. The artistic installation: aura and reauration. *ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 13, p. 97-109, septiembre 2023. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.20241>

#### **PALABRAS CLAVE**

Medios; instalación artística; gráfica; videomapping; aura; reauratización; disidencia.

#### **RESUMEN**

Los *mass media* son un sistema complejo controlado por grupos de poder y élites económicas capaces de construir opinión pública desde la opinión publicada. Partiendo de esta premisa, en el presente artículo se propone un trabajo de investigación-creación, desde de una metodología cualitativa, a través de la indagación periodística y el análisis de textos en torno a la teoría del arte, haciendo un recorrido por acontecimientos históricos del pasado siglo, en paralelo con el pensamiento de Walter Benjamin y el concepto de aura, para contraponerlos, en plena contemporaneidad, con la réplica de filósofos y críticos de arte como Boris Groys o José Luis Brea, que proponen una reauratización de las imágenes, todo ello ilustrado por un proyecto de instalación artística, hibridando disciplinas analógicas y digitales, cargando con ironía contra la manipulación de los medios de comunicación y proponiendo un espacio para la disidencia.

#### **KEY WORDS**

Media; art installation; graph; video mapping; aura; reauration; dissent.

#### **ABSTRACT**

The mass media are a complex system controlled by power groups and economic elites capable of building public opinion based on published opinion. Starting from this

premise, this article proposes a research-creation work, from a qualitative methodology, through journalistic inquiry and analysis of texts around the theory of art, taking a tour of historical events of the last century, in parallel with the thought of Walter Benjamin and the concept of aura, to oppose them, in full contemporaneity, with the reply of philosophers and art critics such as Boris Groys or J. L. Brea, who propose a reauration of images, all this illustrated by an artistic installation project, hybridizing analog and digital disciplines, charging with irony against the manipulation of the media and proposing a space for dissidence.

## INTRODUCCIÓN

¡Sé intratable, sé como arena, no aceite en la sedienta maquinaria del mundo!  
Günter Eich

El pensador y teórico de la comunicación Marshall McLuhan consideraba la imprenta de Gutenberg como un proceso y modelo de mecanización, al crear una secuencia analítica de etapas de producción “La cultura mecánica occidental fue modelada por la tecnología de la imprenta. Ahora bien, la era moderna es la de los *mass media eléctricos...*” (Salvat, 1974, p. 16). Por lo que también se debe considerar al libro impreso como un primigenio medio de comunicación de masas que perdió su unicidad, su aquí y ahora, es decir su aura. Un proceso éste, que conllevó un cambio de paradigma cultural que condujo, primero a la Ilustración, y seguidamente a la revolución industrial con sus grandes logros tecnológicos, que finalmente facilitaron la aparición de la fotografía y el cine, hitos de la cultura popular del s. XX, cuya importancia sociológica no tardó en identificar Walter Benjamin, en sus ensayos de los años treinta sobre arte, técnica y masas. “Pero, si el criterio de autenticidad deja de ser relevante, toda la función del arte queda trastocada. En lugar de basarse en el ritual, pasa a tener otro fundamento: la política” (Benjamin, 2019, p. 22). Actualmente, se observan demasiadas coincidencias con el periodo de entre guerras, donde de nuevo se produce un auge de los totalitarismos, otra guerra en Europa y una crisis económica cronificada a nivel global. Ante esta situación, el arte puede ofrecer un espacio de reflexión y rebeldía ante el poder. La práctica artística, como creación de conocimiento, permite profundizar en cuestiones de la actualidad, resultando una fórmula ideal para acometer temáticas que importan al receptor del siglo XXI. Siguiendo estas dinámicas, el proyecto instalativo *Duckling war*, que aquí presentamos, plantea desde el lenguaje estético, el humor gráfico y la crítica política, la hipótesis de la infantilización de la población a través de unos medios de comunicación cada vez más dominados por las grandes corporaciones, cuyo objetivo es el control del relato político a partir de la creación de una realidad paralela al servicio de los intereses espurios de las élites.

## METODOLOGÍA

El discurso que emana de nuestro proyecto interdisciplinar se construye a partir de una metodología cualitativa a través de una investigación periodística y del análisis de textos de pensadores y teóricos del arte, contraponiendo escenarios históricos del pasado con

los actuales. Esta analogía entre periodos distantes pero semejantes a nivel sociopolítico, se convierte en un pretexto para desarrollar un proyecto artístico de investigación-creación que conecta con la realidad del momento desde los conceptos de *site specific*, *time specific* y contexto específico, con el objetivo de proponer una reflexión sobre los *mass media* y su influencia, en relación con la manipulación informativa y la deriva reaccionaria que sufren muchas naciones en la actualidad.

Para ello, el arte contemporáneo se constituye como una poderosa herramienta de cuestionamiento de la verdad oficial, construida por las élites y sus medios de comunicación, siendo la instalación artística un medio extraordinario como aglutinante de disciplinas artísticas y recursos audiovisuales conectados entre sí, para expresar conceptos complejos alrededor de la contemporaneidad, planteando problemáticas derivadas de la globalidad a través de metáforas visuales.

## LOS MEDIOS Y LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA

### 1. NMentiras, medios y propaganda

La contemporaneidad y la historia se retroalimentan en un continuo flujo de influencias mutuas que a menudo tiene como consecuencia la ocultación de la verdad. Así, los medios de comunicación se convierten paradójicamente en medios de desinformación, en emisores de *fake news*, siguiendo siempre el relato que marca el poder que proviene de las grandes corporaciones supranacionales con enorme influencia política, capaces de desencadenar conflictos armados por puros intereses económicos. Élite del capital, propietarias de los canales de información y entretenimiento; periódicos, emisoras de radio y cadenas de televisión, así como diarios digitales carentes de cualquier principio deontológico, que buscan perpetuar el *establishment* persuadiendo a la opinión pública de que sus intereses fraudulentos coinciden con los de las clases medias y trabajadoras, ejerciendo así una suerte de violencia simbólica, como medio de mantenimiento del orden, sin represión ni fuerza física, de forma apenas perceptible, pero que establece una clara barrera entre la clase dominante, y una clase dominada que ni siquiera es consciente de ello.

Esta continua lucha por el poder para el control de la población, a través de los *mass media*, se manifestó de manera absoluta durante el régimen totalitario de Adolf Hitler, con un gigantesco aparato propagandístico al servicio de la idea de superioridad aria, nacionalismo exacerbado, anticomunismo y antisemitismo. Así, los medios audiovisuales se convirtieron en las herramientas más utilizadas para la difusión en radio y salas de cine, de los actos multitudinarios del partido nazi con los incendiarios discursos de Hitler hipnotizando a las masas, registrados en los documentales de Leni Riefensthal, *Der Sieg des Glaubens* (1933), *Triumph des Willens* (1934).

Ante esta realidad distópica, con la utilización de los medios de producción culturales como arma propagandística, Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, cuya cuarta y última versión data de 1939, contrapone los "conceptos tradicionales –como los de genio y creatividad, eternidad y misterio-



**Figura 1.** Carnicero de Sevilla M.A. Escóin. (2022). Gráfica digital. Elaboración propia.

cuya descontrolada (y de momento difícilmente controlable) aplicación aboca a una comprensión fascista de los hechos”, con los “conceptos en la teoría del arte para formular exigencias revolucionarias en la política del arte”, (p. 10) para, de esta manera, proponer la politización del arte, ante la estetización de la política que lleva a cabo el fascismo.

Todas estas estrategias de propaganda política utilizando diversas formas de comunicación; cine, radio, prensa, fotografía, cartelería, arte y literatura, alcanzaron un nivel extraordinario durante la Guerra Civil Española (1936/1939), tanto desde el bando golpista como del gobierno legítimo, con los carteles de apoyo a la II República de Joan Miró y Josep Renau, la poesía de Hernández, Lorca o Alberti y del mítico *Guernica* de Picasso (1937). Mención aparte merecen las abominables arengas radiofónicas de uno de los personajes más siniestros de la historia de España, el general golpista Queipo de Llano, (Figura 1) criminal de guerra de infausto recuerdo que aparece en una de las imágenes cargadas de ironía de nuestro proyecto artístico *Duckling war*, en el que denunciamos, desde el humor negro y de manera simbólica, cómo algunos medios abordan la información, blanqueando los crímenes del franquismo.

## 2. Sombras proyectadas

Marshall McLuhan, al afirmar que el medio es el mensaje, sostenía que los medios y la tecnología electrónica influyen de manera decisiva en la opinión pública independientemente del mensaje que comuniquen, “y considerando que las sociedades siempre han estado más condicionadas por la naturaleza de sus *mass media* que por el mensaje que transmiten, hemos de concluir entonces que cuando una nueva tecnología penetra en una sociedad satura todas sus instituciones” (Salvat, 1974, p. 9). McLuhan evidencia así, la enorme influencia de los medios, como un complejo sistema implantado

en las sociedades modernas. Una especie de entramado de la industria, la información, la publicidad, y la mercadotecnia, en el que intervienen factores sociopolíticos y económicos con grandes intereses en juego.

Según una estadística difundida por la agencia Statista (2023), la televisión seguía siendo el medio de comunicación por excelencia en España, ya que el 79,5% de la población sigue viendo programas de entretenimiento e informándose a través de dicho canal de transmisión. El problema es que la vista panorámica que contemplamos por nuestros modernos monitores es el producto diseñado por grupos de poder con múltiples intereses económicos, que no coinciden exactamente con los de la ciudadanía. No es casual, por tanto, que dichos entes de poder, desde los despachos de dirección y como accionistas mayoritarios, intenten poseer este conjunto de instrumentos y recursos de transmisión para controlar y censurar contenidos, convirtiendo en oligopolios los grandes grupos de comunicación audiovisual. De esta manera, grupos mediáticos como PRISA, Media For Europe, o MFE, matriz de Mediaset España, pertenecen a élites internacionales, por lo que los principales canales de información, cuya misión debería ser garantizar la libertad de opinión, la transparencia y la democracia en España, son controlados por intereses extranjeros. Recordemos que Mediaset pertenece en más del 80% a la familia Berlusconi y que MFE controla: Telecinco, Cuatro, Factoría de Ficción, Boing, Divinity, Energy y Be Mad, además de poseer las acciones de Publiespaña. Asimismo, El País, el diario español de mayor tirada y de supuesta línea socialdemócrata, pertenece al grupo PRISA, propiedad del fondo de inversión angloamericano Amber Capital, cuyo presidente Joseph Orghourlian, declaró a finales de septiembre de 2022: “El País intentó ser de derechas, pero no funcionó y regresamos a la izquierda”. Esta etapa conservadora de 2014 a 2018 con Antonio Caño como director, coincidió con los gobiernos del Partido Popular, hasta el triunfo de Pedro Sánchez y el PSOE, momento en el que Caño fue despedido fulminantemente. Posteriormente, Caño se manifestaba despejando cualquier duda sobre su objetividad, “Desde mi puesto hice todo lo posible para evitar que en España se formara un gobierno de coalición de izquierdas” (Afinogenova, 2022).

Otro claro ejemplo de la falta de objetividad de los medios españoles fue el caso popularmente conocido como *Ferrerasgate*, por el que gracias a la filtración de audios, censurados por los medios de comunicación generalistas, entre los comisarios de policía José Luis Olivera y José Manuel Villarejo, al servicio de las mal llamadas cloacas del Estado, el directivo de Atresmedia Mauricio Casals y el director del área editorial e informativos de LaSexta, Antonio García Ferreras, se pudo comprobar cómo la connivencia entre cuerpos de seguridad del estado y medios de comunicación, son capaces de cambiar con bulos y falsedades el resultado de un plebiscito, llegando a revertir los pronósticos favorables del partido político de izquierdas Podemos, que aspiraba en ese momento al *sorpasso* sobre el PSOE, como se puede apreciar en las encuestas de opinión publicadas por Expansión justo antes de las elecciones de 2016. (Precedo, 2022). Esta degradación democrática por el uso delictivo de los medios de comunicación, fue condenada rotundamente por el mayor sindicato de escritores del mundo, NWU de Estados Unidos, señalando a Ferreras, que sigue siendo director de La Sexta, como responsable de “manipulación informativa y praxis antiprofesional y antidemocrática”, considerando que los audios de los que es

protagonista, “sitúan a los medios de comunicación masivos al servicio de la mentira y violan el derecho de la ciudadanía a la información.” (Sánchez, 2022).

Del mismo modo que en la alegoría del mito de la caverna (Platón, 2003) se plantea el problema de la representación de las cosas y la naturaleza de la realidad, con los prisioneros como metáfora de las personas atadas a sus percepciones y a las imágenes que se les muestran, la red de medios de comunicación que constituyen el conglomerado de empresas de la información, dirigidas desde las más altas instancias del poder económico, también alteran el contexto mental del público, creando una verdad paralela desde la desinformación y las *fake news*, mostrando al espectador-consumidor un escenario sociopolítico diseñado de acuerdo a sus intereses, capaces por ejemplo, de conformar un tendencioso relato prebélico a favor del intervencionismo en la guerra de Ucrania desde tertulias y columnas de prensa, en el que solo se visualizan las sombras proyectadas que les convienen, mientras paralelamente se invisibiliza a la clase trabajadora y se oculta el lado oscuro de corrupción y pobreza que genera el modelo económico neoliberal, con sus tremendas desigualdades y la obscena concentración de riqueza por parte de las clases altas (Piketty, 2022).

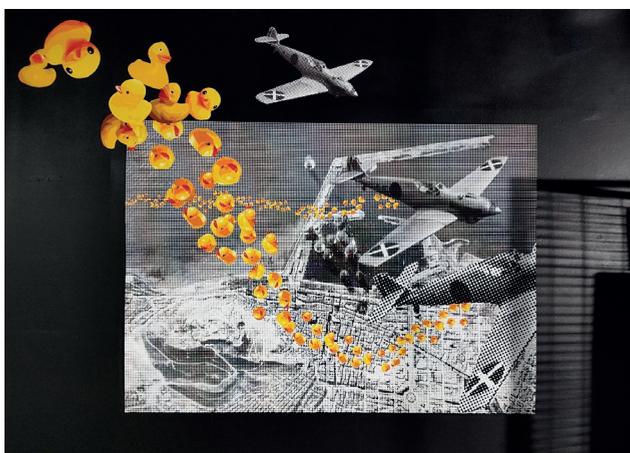
### **3. La verdad, primera víctima de la guerra**

El papel de los medios de comunicación en la política contemporánea es un factor clave que afecta a la calidad de las democracias de forma determinante. En el ensayo *El control de los medios de comunicación* (Chomsky, 2004) se contraponen dos conceptos distintos de democracia, el comúnmente aceptado en el que “los medios de información son libres e imparciales”, y el que realmente es más común, donde “los medios de información deben estar fuerte y rígidamente controlados”, es decir, cuando se convierten en desinformación al servicio del poder. Esta manipulación de la información desde la opinión publicada, con el objetivo de dirigir la opinión pública hacia tesis diseñadas por el poder, se manifiesta de manera evidente en los contextos prebélicos, justo antes de la declaración de una guerra. Cuando en 1916 Woodrow Wilson fue reelegido presidente de Estados Unidos como líder de la plataforma electoral *Paz sin victoria*, la población del país era mayoritariamente pacifista y apoyaba la tradicional política aislacionista del gobierno, sin embargo la administración Wilson creó la *Comisión Creel* de propaganda gubernamental, con el fin de cambiar el espíritu pacifista de su electorado, creando una corriente de opinión belicista, consiguiendo así transformar a la apacible población estadounidense en masas enfervorecidas deseosas de ir a la guerra para aniquilar al imperio germánico y salvar al mundo libre. Lo curioso del caso es que en la guerra de Wilson, uno de los mayores apoyos vino de la mano de los intelectuales progresistas, que fueron capaces de convencer a una población reticente que era necesario ir a la guerra, contribuyendo así al fanatismo patriótico. Para ello, no se dudó en difundir noticias falsas sobre supuestas atrocidades cometidas por los alemanes sobre población civil. Mentiras que el gobierno del Reino Unido difundió para influir en la élite intelectual mundial, y especialmente en la estadounidense, para presionar a su gobierno con el objetivo de entrar en la Primera Guerra Mundial, inclinándolo a favor de los Aliados, “cuando la propaganda que dimana del estado recibe el apoyo de las clases de un nivel

cultural elevado y no permite ninguna desviación en su contenido, el efecto puede ser enorme". (Chomsky, 2004, p. 2). Desde los tiempos de Wilson, todas estas estrategias de manipulación a partir de técnicas de propaganda, han sido llevadas a cabo por diferentes regímenes totalitarios y por democracias neoliberales actuales, controladas por el poder real de la comunidad de las fianzas, fondos de inversión, bancos y grupos de comunicación propietarios de los medios de masas que señalan las directrices afines a sus intereses dictando la agenda de algunos partidos políticos y en ocasiones comprando el marco mental de la extrema derecha.

#### 4. Duckling war (Guerra de patitos). Una propuesta instalativa

*Duckling war*, (Escoín y Domene, 2023), *Más héroes*, *Intramurs*, *Metrópolis TVE2*, completa como práctica artística el presente artículo. La propuesta fue realizada por Miguel Ángel Escoín, nombre artístico de quién suscribe, con la colaboración del técnico audiovisual Raúl Domene, dentro del Festival valenciano de arte contemporáneo *Intramurs*, emitido, con entrevista incluida, por el programa cultural decano de la televisión española. El proyecto se conformaba de varias propuestas instalativas de gráfica expandida (Figura 2), gráfica y mapping (Figura 3), intervención en el espacio urbano hibridando gráfica, animación, *videomapping* (Figura 4) y *performance* (Figura 5), constituyéndose finalmente como una instalación múltiple con un sentido holístico, creando sinergias entre disciplinas desde estrategias heterogéneas para afrontar la experiencia artística. La propuesta se desplegó dentro del territorio anti galerístico de la discoteca HOT de Valencia, un espacio en las antípodas del aséptico y en teoría despolitizado "cubo blanco" (O'Doherty, 2016). A través de las plantas baja y primera de la sala, la distribución de la obra obligaba al espectador a realizar un recorrido dinámico en el que se proponía; ilustración expandida, animaciones en pantallas de panel plano y una instalación de gráfica y videomapping,



**Figura 2.** *Duckling war* M.A. Escoín. (2022). Gráfica digital expandida. Elaboración propia.

para terminar abandonando el espacio cerrado de la sala, donde una gran proyección de videomapping sobre la fachada exterior del edificio completaba la deriva, visitable solo durante tres días, como una experiencia única e irrepetible del *aquí y ahora*.

Lo que la instalación le ofrece a la multitud, fluida y móvil, es un aura de aquí y ahora. La instalación es, sobretudo, una versión en clave de cultura de masas de la *flânerie* individual tal como la describió Benjamin, y por lo tanto, un lugar para la emergencia del aura, para la "iluminación profana" (Groys, 2019, p. 62).

De esta manera, y desde la ironía cercana a los primeros postulados del arte Pop, utilizando el humor gráfico como síntesis crítica, se exhibía una serie de composiciones con escenas bélicas de bombardeos perpetrados por las fuerzas aéreas de Benito Mussolini y Adolf Hitler durante la Guerra Civil Española. Sin embargo, estas composiciones bélicas, con espectaculares tomas aéreas plenas de épica militar, fueron resignificadas sustituyendo las bombas arrojadas por simpáticos patitos de goma, proponiendo así una metáfora cargada de sarcasmo, aludiendo a cómo los medios de comunicación abordan las noticias tergiversando la realidad al servicio del poder. Así, desde la ironía, y con un doble significado, se denunciaba también la desfachatez con la que partidos de la extrema derecha y algunas ventanas mediáticas siguen dando pábulo a determinadas teorías revisionistas con respecto a la Guerra Civil, blanqueando indisimuladamente el golpe de estado contra la legítima República española, defendiendo la actuación de los generales fascistas encabezados por Franco como algo necesario e inevitable, basándose en falacias de historiadores franquistas que siguen negando los hechos contrastados que demuestran que, tanto la guerra como el periodo posterior de la dictadura, fue una verdadera catástrofe de dimensiones apocalípticas para varias generaciones, no sólo por la pérdida de libertades y la enorme corrupción institucional imperante, sino también por ser el periodo más desastroso económicamente del siglo pasado, ya que según los datos compilados por el mayor experto en historia de la economía mundial, el profesor Angus Maddison, España no volvió a recuperar el PIB per cápita de 1935 hasta la muerte del dictador en 1975 (Barba, 2015).

Esta falsa cosmovisión que los medios construyen, ese sistema complejo de información de la que hablaba McLuhan, la *Weltanschauung* o sistema de creencias que finalmente conforman la sociedad del espectáculo de Debord, constituye el mensaje profundo que emana de nuestra propuesta, y es finalmente, lo que denuncian nuestros patitos de guerra, convertidos en bombas de la mentira, a modo de metáfora, para dar un toque de atención sobre cómo se trata de infantilizar a la población a través de todo un sistema de información-propaganda-publicidad cuyo objetivo es la banalización de la realidad como cortina de humo ante el mundo real. "No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masivas de imágenes. Se trata, más bien, de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva" (Debord, 2015, p. 38). Así, se crea una sociedad de la apariencia, donde la realidad vivida se transforma en contemplación del espectáculo, alienada a un sistema de creencias único, que para Guy Debord constituye el modelo de vida socialmente dominante.

El arte puede despertar una fuerza de carácter político para remover conciencias, y así, colocar la primera piedra subversiva en la construcción del edificio de la rebelión ante el

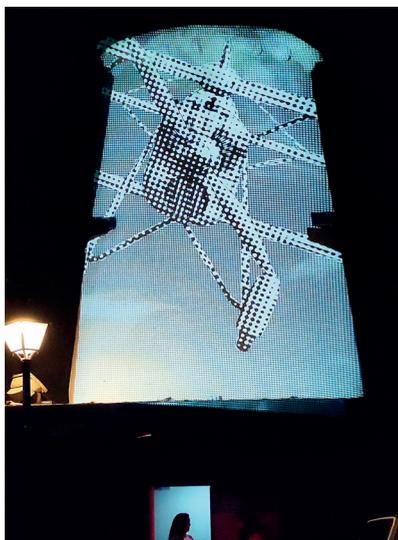


**Figura 3.** *Duckling war*. Escoín, Domene. (2022).  
Videoinstalación: gráfica y mapping con hombre pato. Elaboración propia.

poder, Benjamin así lo creía. Para el pensador judío-alemán con la reproducción técnica desaparece el valor cultural, aurático-religioso y emerge el valor cultural, expositivo-exhibitivo de la obra de arte, de carácter político, como defensa ante el auge del nazismo en los convulsos años treinta del pasado siglo. Sin embargo, su concepción del valor aurático de la obra de arte al ser reproducida de manera mecánica está hoy en día más que cuestionada. Es posible que el aura como fenómeno cultural y religioso ya no tenga sentido, pero es indudable que la obra de arte al ser difundida de forma masiva, puede sufrir una reauratización de carácter cultural.

¿Debería uno lamentar la pérdida del aura, del lugar, del origen, del “aquí y ahora” que brinda un aura? ¿O se anuncia a través de la pérdida múltiple un nuevo aquí y ahora carente de aura que, a pesar de esto, tendría su propio resplandor, un *estar-aquí* hipercultural que coincide con el estar en *todos lados*? [...] ¿Sería una ganancia o una pérdida que el “aquí y ahora” se vuelva *repetible* también *allí* y *posteriormente*? (Chul Han, 2020, pág. 57).

Ante la retórica del filósofo coreano, el proyecto *Duckling war* ofrece una doble respuesta, por una parte resulta una obra del *aquí y ahora*, enfrentada de forma directa al espectador que la recorre en su espacialidad expositiva, efímera en el tiempo como toda instalación artística condenada a su desaparición una vez desmontada del sitio específico que la hace única, y por otra parte, de forma paradójica, se convierte en un proyecto mil veces reproducido debido a la gran difusión a través de *mass media* fríos de gran participación que describió McLuhan como la televisión, o las actuales redes



**Figura 4.** *Duckling war.* Escóin, Domene. (2022). Videomapping sobre fachada. Elaboración propia.

sociales y sitios web en internet, por lo que estará abocada a sufrir una reauratización constante al ser sometida a una gran reproductibilidad, con lo que su aura se recarga de manera exponencial (Brea, 2006). Benjamin creía en un contexto único y normativo del arte elevado, que al perder ese contexto original y sacralizado con la circulación masiva de la copia, perdía su aura para siempre. “Éste es el principal problema que puede encontrarse en el pensamiento benjaminiano: percibe el espacio de la circulación masiva de la copia y la circulación masiva en general como un espacio universal, neutral y homogéneo” (Groys, 2019, p. 63). Pero ese espacio ya no es tan único ni homogéneo desde la mirada de la cultura contemporánea.

No estamos ya en el orden de la mera re-productibilidad, sino en otro de una producibilidad infinita que genera su contenido innumerablemente –y sin gasto alguno añadido–. Los territorios de las economías de escasez –y las regulaciones interesadas que a su servicio se disponían en los órdenes de lo simbólico– empiezan a quedar atrás. Y el alardear de aquellas imágenes que se infatuaban de irrepitibilidad –casi en puro ridículo (Brea, 2010, pág. 76).

Si analizamos el material audiovisual e instalativo que difundimos de nuestro proyecto, podemos constatar que es transformado por diferentes lenguajes y tipos de *software*, circulando de un medio a otro y de un espacio a otro, desde un ordenador como obra de videoarte hasta una USB y de ésta a un proyector para ser mostrado en una videoinstalación o exhibido a gran escala sobre una fachada en formato de videomapping, para que todo sea grabado por un equipo de TV con cámaras de vídeo profesional, trasladado a un nuevo hardware, editado en un software especializado y retransmitido a nivel nacional en un programa cultural de un canal de la televisión pública, que a su vez

es archivado y de nuevo puesto en circulación en abierto por medio de páginas web, para que el proyecto pueda ser visualizado por multitud de receptores en la red, en cualquier lugar y a cualquier hora, sin que después de este proceso pueda diferenciarse la copia del original, en su deriva interminable.

En este sentido, una copia nunca es realmente una copia; sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto. Cada copia es en sí misma un *flâneur* experimentando, una y otra vez, su propia “iluminación profana” que lo convierte en original. Pierde las antiguas auras y gana auras nuevas. [...] Nuestra decisión de reconocer cierta imagen o bien como original o bien como copia, depende del contexto, de la escena en la que se toma esta decisión. [...] De hecho, la instalación es un espacio para tal decisión donde emerge el “aquí y ahora” y tiene lugar la iluminación profana de las masas. (Groys, 2019, pág. 65).

## CONCLUSIONES

Ante el control y dominio de buena parte de los medios de comunicación y de las industrias culturales por parte de las élites, la sociedad civil tiene que reaccionar, siendo la obligación del artista ser testigo de su tiempo, y su obra, testimonio de una época. “El artista subversivo atestigua el fenómeno de la democracia manipulada y de un electorado cuyo poder de voto pierde cada vez más significado, dado que el control real está en otra parte” (Vogel, 2016, p. 517).

Mientras tanto, medios como la televisión controlados por los anunciantes y el mercado, banalizan la información y transmiten programas basura al mismo tiempo que se produce una disneyficación del cine con una deriva hacia públicos cada vez más infantilizados, que finalmente provocan “la homogenización de la cultura: una nivelación hacia abajo, una indiferencia perniciosa que anestesia”, (Vogel, 2016, p. 21).



*Figura 5. Hombre pato. M.A. Escóin, (2022). Performance. Elaboración propia.*

Deberíamos tener en cuenta que la situación actual en el mundo no es muy diferente a cuando se manipulaba a la población en los tiempos de Wilson y la *Comisión Creel*, si acaso las técnicas se han sofisticado a través de los nuevos medios de comunicación. Pero para el lingüista polaco, no es sólo una cuestión de manipulación informativa, sino de algo más trascendental, “Se trata de si queremos vivir en una sociedad libre o bajo lo que viene a ser una forma de totalitarismo autoimpuesto...” (Chomsky, 2004, p. 21).

El arte contemporáneo como medio de comunicación resulta un canal idóneo para la reflexión, y la instalación artística una disciplina lo suficientemente heterogénea como para desplegar la compleja puesta en escena del paisaje que habitamos, dibujando el fragmentado retrato del mundo a partir de símbolos y metáforas. Algo que el proyecto instalativo *Duckling war*, propone como juego irónico de significados y significantes alrededor de los medios de comunicación, la manipulación informativa y la guerra como concepto, donde la verdad acaba siendo la primera víctima.

“...por medio del diseño del espacio de la instalación, el artista revela la dimensión soberana y oculta del orden contemporáneo democrático que la política, en la mayoría de los casos, trata de esconder” (Groys, 2019, p. 67).

Y aunque seamos conscientes de que el arte no puede transformar la sociedad, nosotros proponemos el arte de la instalación como un espacio único para el desarrollo del pensamiento crítico, estableciendo sinergias entre disciplinas, funcionando como una fuerza dinámica en continuo cambio. “El arte jamás podrá reemplazar a la acción social y, ciertamente, su efectividad puede ser gravemente mermada debido a las restricciones impuestas por las estructuras de poder, pero su tarea es siempre la misma: transformar conciencias” (Vogel, 2016, p. 516).

El proyecto instalativo “*Duckling war*”(2022), con sus patitos guerreros, también intenta remover conciencias desde una estrategia heterogénea y subversiva, transitando espacios alternativos al *culo blanco*, que van desde lugares tangibles donde se despliega nuestro proyecto de instalaciones múltiples, hasta los conductos inmateriales de la televisión y las redes, sin olvidar los canales de difusión por los que transitará el texto que nos ocupa, y que aquí finaliza.

## FUENTES REFERENCIALES

- Afinogenova, I. (2022) ¿Quién controla los principales medios en España? *Público*. Recuperado 16 agosto 2023 de <https://www.publico.es/politica/controla-principales-medios-espana.html>
- Barba, J.C. (2015). ¿Trajo Franco la prosperidad a España?. *El Confidencial*. Recuperado 21 agosto 2023 de [https://blogs.elconfidencial.com/economia/grafico-de-la-semana/2015-08-21/trajo-franco-la-prosperidad-a-espana\\_979780/](https://blogs.elconfidencial.com/economia/grafico-de-la-semana/2015-08-21/trajo-franco-la-prosperidad-a-espana_979780/)
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Brea, J.L. (2006). *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama.

- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Chomsky, N. (2004). El control de los medios de comunicación. *Rebelión*. Recuperado 16 julio 2023 en <https://rebelion.org/el-control-de-los-medios-de-comunicacion/>
- Chul Han, B. (2020). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: PRE-TEXTOS
- Escoín, M. A. y Domene, R. (2023). Duckling war. Más héroes, Intramurs, *Metrópolis TVE2*. Recuperado 27 agosto 2017 de <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/intramurs-2022/6803154/>
- Groys, B. (2019). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Mayo, M.G. (2016). ¿Cómo avanzan las encuestas para las elecciones generales?. *Expansión*. Recuperado 25 julio 2023 de <https://www.expansion.com/economia/politica/elecciones-generales/2016/05/25/5745d60be5fdeaa8358b466b.html>
- O'Doherty B. (2016). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Piketty, T. (2021). *El Capital en el siglo XXI*. Barcelona: Deusto
- Platón. (2003). *Diálogos, libro IV, República. Mito de la caverna*. Madrid: Gredos.
- Precedo, J. (2022). Audios grabados por Villarejo a Ferreras destapan el origen de las noticias sobre la cuenta falsa de Pablo Iglesias. *eDiario.es*. Recuperado 12 agosto 2023 en [https://www.eldiario.es/politica/audios-grabados-villarejo-ferreras-destapan-origen-noticias-cuenta-falsa-pablo-iglesias\\_1\\_9159425.html](https://www.eldiario.es/politica/audios-grabados-villarejo-ferreras-destapan-origen-noticias-cuenta-falsa-pablo-iglesias_1_9159425.html)
- (s.a.). (2012). Entrevista al presidente ecuatoriano Rafael Correa. *Periodista digital, 24 horas TVE*. Recuperado 23 agosto 2023 de <https://www.periodistadigital.com/periodismo/tv/20121116/rafael-correa-cachondea-entrevista-tve-cumbre-iberoamericana-cadiz-paso-anita-pastor-noticia-689401399231/>
- Salvat, M. (1974). *Teoría de la imagen*. [entrevista a Marshall McLuhan por M<sup>a</sup> José Ragué Arias]. Barcelona: Salvat editores S.A.
- Sánchez, M. (2022). El sindicato Nacional de Escritores de EE.UU. condena “la corrupción periodística” de Ferreras. *ElNacional. Cat*. Recuperado 18 agosto 2023 en [https://www.elnacional.cat/es/politica/sindicato-nacional-escritores-ee-uu-condena-corrupcion-periodistica-ferreras\\_791691\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/politica/sindicato-nacional-escritores-ee-uu-condena-corrupcion-periodistica-ferreras_791691_102.html)
- Vogel, A. (2016). *El cine como arte subversivo*. Ciudad de México: Cultura Ambulante.