

Simulacros postmodernos

Walter Benjamin (McLuhan later) was the first to realise that technology was not a productive force but a *medium* - the principle - the *form* of the new society of publicity, information and communication networks. Seriality or the mechanical reproduction of exactly equivalent clones had given way to models generative of all forms according to a modulus of differences. This digitised genetic allele - the code - produces all questions and all possible solutions. A DNA generative of control of the social organism.

SPK, *The post industrial simulacre*

Hal Foster en *Introducción al posmodernismo* (2) (1983) afirma que el posmodernismo no es pluralismo ni tampoco antimodernismo. Según Foster el posmodernismo se entiende, entre otras cosas, por la crisis de la representación, con la "muerte" de las vanguardias (en los años cincuenta-sesenta), y tiende hacia dos caminos diferentes: uno de reacción, en que repudia el modernismo, y es fundamentalmente "neoconservadorista"; el otro de resistencia, destructor del modernismo y de la "crítica de la tradición"(3). La asimilación cultural de lo transgresivo en el arte, con la exhibición y permanencia de obras vanguardistas en los museos, hizo que todas las "tácticas contra el pensamiento convencional" (4) se transformasen en convencionales. El *antiestablishment*, exponiéndose en los museos de todo el mundo, hacía que se prostituyesen las ideas de ruptura inherentes a su contenido. Las desmitificaciones del objeto artístico en contra lo culturalmente establecido, contra el pensamiento propio de una cultura burguesa de lo fácil y aceptado por el *status quo*, ha vuelto el hechizo contra el hechicero. Los espacios alternativos cada vez más ceden paso a la norma. El arte dicho marginal, al margen de la normalización de lo dominante en la sociedad, en poco tiempo se ha visto encarcelar en esos "cementeros", disecada por su opositor, desmembrada y absorbida en su propia categoría.

Los movimientos estudiantiles en los años sesenta (en América y Europa, con su apogeo en el mayo de 68 en Francia), establecen convergencias entre "las estéticas políticas y las políticas estéticas" (5), protagonizadas por estudiantes militantes, al mismo tiempo que los medios intelectuales y artísticos se politizan. De esta "estetización progresiva del fenómeno contestatario" (6) , el mito de la creatividad y de la fantasía se apodera del espíritu revolucionario de estos movimientos, en la figura del filósofo americano Herbert Marcuse. Es el despertar de los *hapennings* y de las *performances* en su forma escatológica de mirar la realidad. El arte y la literatura anticipan la velocidad escalofriante de los hechos, en ritmos fragmentados del cotidiano (*beat*), elogiando el acto banal y el ocio creativo (situacionista).

El posmodernismo de resistencia, como reclama Foster, va más allá de la retórica de que nada funciona, la muerte del arte subordinada a un sistema total y sin resistencia posible. Por eso el posmodernismo se sitúa como un rechazo de "la vieja oposición entre teoría y practica" (7), que disuelve las líneas entre "formas creativas y críticas" (8), hacia una práctica paraliteraria y posestructuralista (9).

La posmodernidad en el panorama político-social se sitúa como la despolitización de las masas, la pérdida de sentido de la opinión pública debido al fracaso de la democracia y el incremento de la "consciencia tecnocrática" (10). Es la incesante reconstrucción de la subjetividad en una sociedad bajo control, donde los individuos (con peligro de pérdida de su individualidad) forman parte de un organismo basado en los presupuestos del progreso técnico, sometiéndolos a regímenes deshumanos de producción.

Se superficializa la imagen con la mercantilización del cotidiano en un espectáculo diario (G. Debord). La extrema velocidad de los hechos transforman la realidad en *hiperrealidad*. De acuerdo con Jean Baudrillard, la realidad se degenera en su doble, "expulsada de la realidad" misma (11). Las sociedades tecnológicamente avanzadas se aproximan cada vez más "a un tipo de control del comportamiento dirigido más por estímulos externos que por normas" (12). La publicidad, y su decisiva influencia en la construcción de modelos sociales, dirige una imagen cosmética a los televisores de cada casa. La vida humana se multiplica a partir de estos modelos. Fragmentada la realidad, se suprime lo verdadero por la *televerdad*. Los *mass media* modernos, como virus (Baudrillard) (13), crean modelos abstractos de contaminación, simulacros que se sobrepone a sí mismos. La propagación de símbolos en un social intensamente estimulado crea un

estado de hipersensibilidad: la pérdida de la sensibilidad por el exceso de estímulos fuertes y externos. Se suprime la verdadera sensibilidad por el consumo facsímil de los deseos.

Teoría hipertextual

La ilusión de poder creada por los medios de comunicación puede ser tan seductora como la caída en la utopía. Y aunque la colonización del ciberespacio por parte de los artistas y los teóricos revele una enorme creatividad, no hay que olvidar que estamos sometidos a las fuerzas combinadas de la privatización y del control. (14)

Timothy Druckrey

Con el incremento de la distribución de información en la red de ordenadores Internet, la crítica posmoderna no podía dejar de hacer uso de este "acentrismo cultural" (15) en que vivimos. Los críticos de los nuevos medios extienden sus reflexiones a la red Internet a través de espacios de pensamiento, utilizando las herramientas propias de este medio. El hipertexto, los "saltos de página" a partir de links, conectando diferentes acontecimientos, añadido a la gran facilidad de agrupar información, teniendo en cuenta la posibilidad de cualquier persona en el mundo contribuir y aumentar los contenidos, aportando así nuevas ideas, constituyen el importante giro en la construcción de la teoría hipertextual posmoderna. La comunicación mediada por ordenador acentuó aun más una de las características principales de la teoría posmoderna: la aproximación entre teoría y práctica.

En *Milles Plateaux* (1980), Gilles Deleuze y Felix Guattari, diez años antes de la expansión a nivel mundial de Internet, reunían las potentes bases para la crítica en la red, aportando conceptos fundamentales como los de rizoma, desterritorialización, espacios nómadas, cuerpo sin órganos; que influenciarían la teoría hipertextual emergente en los años noventa. Stefan Wray en su ensayo *Rhizomes, Nomads, and Resistant Internet Use* (1998), analiza detalladamente la suma importancia de *Milles Plateaux*, así como su influencia en la teoría de la comunicación y la teoría del ciberespacio (16). *Milles Plateaux*, según sus autores, está escrito como un auténtico rizoma donde "no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz, solo hay líneas" (17). Al rizoma lo definen en contrario a arbóreo, sedentario, por su forma de resistencia a la dominación del espacio cerrado, compartimentado en el pensamiento Estatal (S. Wray). Lejos de separarse en categorías, calificaciones, tipología en géneros, el pensamiento nómada se extiende a zonas abiertas, "temporalmente autónomas" como lo define Hakim Bey (18), a espacios estriados. Teniendo como primero principio la conectividad, este libro tiene múltiples entradas, dependiendo, tal como en James Joyce, del juicio crítico de cada uno.

El sistema epistemológico hipertextual se "textualiza" con el palimpsesto (19) de la teoría, en un modo de aprehender a través de la yuxtaposición de elementos teóricos diversos. Como en un manuscrito reutilizado, escrito encima del original, donde "todas las capas están presentes" (20), pero en tiempos distintos. Este sistema de escritura se abre a nuevas interpretaciones, a múltiples canales de transmisión de contenidos. Se podría pensar que Internet es el (no)lugar ideal para un palimpsesto teórico-práctico, en el que consolida perfectamente una red de resistencia cultural – a lo electrónicamente correcto. La conectividad y heterogeneidad, la multiplicidad, la cartografía, así como la ruptura asignificante, son los principios del rizoma descritos por Deleuze/Guattari. El rizoma se interrumpe, se corta en su propia estructura asignificante, en constante disensión, desterritorializándose y reterritorializándose. Los saltos de línea en permanente conexión, característica fundamental del rizoma, se sobreponen al código arborescente del ADN –modelo demasiado generativo y estructural– actuando como una especie de virus, por su esencia multiplicativa, reproducible (21).

Queda así clara la profunda relación de este libro de Deleuze/Guattari con la propia esencia de la red Internet, así como su decisiva influencia en la teoría hipertextual. Y ésta germinará en la principal propiedad del uso de la Net como espacio nómada y de resistencia cultural. El futuro de la "E-Teoría" (22), reside en su capacidad creadora y su potencial de conectividad (*hyperlinks*) aproximando lo lejano, que hará frente al "capitalismo digital" (23). Ésta es la posición de Arthur y Marilouise Kroker, editores de la revista electrónica *ctheory.net*. El libre flujo de información, la liberación de los códigos de los programas (sobre todo liberando la dicha "sociedad informática" del modelo hegemónico *Microsoft*) frente a toda la ideología dominante que se institucionaliza en una "elite digital", basado en un *web style* (24) globalizado. La posibilidad de trabajar en un espacio comunitario y libre, valor añadido de resistencia al *soft power* estatal y su proyecto de

domesticación del ciberespacio, será la línea predominante en la cultura electrónica de principios de este siglo.

Territorios de la voluntad

Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.

Tristan Tzara, *Como hacer un poema Dadaísta* (25)

"La manipulación de la fotografía es tan antigua como la propia fotografía" (26), dice Ades Dawn en su libro *Photomontage* (1986). Pero la manipulación fotográfica, como medio político de contestación, no se produjo hasta la primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas componían fragmentos de fotografías y recortes de imprenta para estructurar ("desestructurando") un nuevo contexto visual. Tzara mostraba así en sus *Siete Manifiestos Dadaístas*, la construcción de un poema "parasitario", apropiándose de los medios de comunicación de masas, cortando y pegando recortes de periódicos a gusto. A modo de "bricolaje" poético, más allá del *cadavre exquis* del surrealismo, y con agudo sentido anarquista, enseñaba que con esta receta cualquiera podría ser un escritor "genial", pero incomprendido por el público general. Con el fotomontage artístico, los dadaístas se empeñaron en denunciar las atrocidades fascistas, como en el caso de John Heartfield, con su peculiar humor sarcástico.

Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield y Hannah Höch son algunos miembros del Dada berlines donde nació el fotomontage con estas características. El aspecto caótico de sus imágenes, "desmembrando la realidad" (27), figuran como una actitud "antiarte", persiguiendo con rechazo el arte y la cultura que empezaba a institucionalizarse. Insistiendo en una arte "ilegal", de confrontación icónica directa, recurriendo al escándalo público, los dadaístas influenciarían las generaciones artísticas venideras, debido a su antiestética predominantemente política.

DADA es un microbio virgen.
Tristan Tzara

El parasitismo y el *collage/montage* son innovaciones que revolucionaron la representación artística en el siglo XX. Desde su original estrategia formal en el cubismo y futurismo, muy pronto el *collage/montage* sería utilizado con valores subversivos para descomponer el contexto original de que se apropiaría. Gregory Ulmer en *El objeto de la poscrítica* (28), muestra la eficacia de estos mecanismos crítico-formales para cuestionar el sistema establecido de valores culturales. Con la ayuda de las técnicas de reproducción mecánica, montando elementos de diferentes fuentes visuales, el referente inicial se pierde y se distancia, creando nuevas posibilidades de representación. En un intento de representar la realidad, para devolver a la realidad misma, la acumulación y la repetición han sido fundamentos formales desde el cubismo, con sus multiperspectivas, hasta la actualidad. En el dadaísmo y más tarde en los años sesenta el pop art, se hicieron cargo de estas técnicas para criticar una sociedad extremadamente consumista y cliché, sobretodo la estadounidense (y

más tarde transfiriéndose este modelo para Europa).

Marcel Duchamp planteaba también la cuestión del objeto artístico y su sacralización en el mundo del arte y su inadecuada tradición. Los ready-mades duchampianos desafiaban los contextos demasiado firmes y auréticos de la obra de arte en el contexto cultural de la época. De igual forma se apoderaba de objetos comunes y producidos en serie, transfiriendo su identidad industrial al indiscutible circuito artístico. Esta cualidad de objeto de línea de montaje industrial, se forjaba en sus piezas que permanecían intactas, pero las intervenciones –con una frase enigmática y aparentemente sin sentido– que les ofrecía, cambiaban radicalmente el contenido. El objeto mismo no importaba, pero sí el nuevo significado que le había otorgado.

Cut word lines

Cut music lines

Smash the control images

Smash the control machine.

William Burroughs, *Quick Fix* (29)

Más tarde en *The Electronic Revolution* (30), William Burroughs reivindicaba con las técnicas de *cut up* (similar a los *cut ups* fotográfico-críticos del Dada) una serie de posibilidades revolucionarias a través de de medios de "reconstitución" de la realidad (como grabadoras de sonido o cámaras de vídeo). Se proponía subvertir los mensajes originales, para inducir nuevos mensajes. Con la degradación en sucesivos montajes que se hacen de una misma grabación se obtienen disturbios en la comunicación. Burroughs comprueba (a través de experimentos que realizó durante los años sesenta) como estos medios de montaje son una poderosa arma de control del pensamiento de las masas y que pueden servir como instrumento-simulación para el discurso político. Que en las manos de los *mass media*, con su manipulación de la conciencia social, se montaría el caos, un poco como ha experimentado Orson Wells en *La guerra de los mundos*, transmitida vía radio en 1938 provocando el pánico en las calles. "La ilusión es una arma revolucionaria" (31), escribe Burroughs, sosteniendo la teoría que el lenguaje es un virus ("unidad ínfima de palabra y imagen" (32)) que puede ser activado y transmitido. Por medio del control de grabación de material privado de una persona, mezclando sonidos sexuales, para eliminar un político, distribuyendo boatos, etcétera; o transmitiendo sonidos de gritos y motines, incitando al odio y desesperación en espacios públicos. Estos sonidos pregrabados son remezclados dependiendo del propósito a conseguir. Haciendo alusión a al escándalo *Watergate*, Burroughs nos revela como los sistemas de control estatal juntamente con los centros de inteligencia (CIA y FBI) pueden hacerse cargo de múltiples técnicas persuasivas en la vida política o en la civil.

Después de la explosión de los *graffitis* callejeros en los años ochenta, el *sampling* y el *culture jamming* (interferencia cultural) como actitud de ocupación de espacios perdidos o temporalmente autónomos, serían los ensamblajes más recientes en el ámbito visual y musical. Esta forma (posmoderna) de apropiación de lo disperso, a pesar de antigua, solamente a partir del *pop* se iría propagar a la escena cultural urbana con el *underground* (el ejemplo más inmediato es el de Basquiat "recuperado" de las calles por Warhol). Hay que subrayar el hecho de que con la comercialización de aparatos de reproducción técnica de imágenes, textos y sonidos (la fotocopiadora, las cintas magnéticas, etcétera), fue posible la realización de pequeñas publicaciones (como las fanzines) a bajo precio y de fácil distribución, permitiendo salir de los habituales circuitos comerciales.

La influencia de los *mass media* en la construcción de un consenso de las masas es intensificado por el uso pasivo de la televisión y de la publicidad. La imagen casi obsesiva que la publicidad transmite generando modelos sociales normalizados. Se comercializan imágenes más que productos. Así lo ven Adbusters, grupo antipublicidad canadiense. Con su subversiva parodia a los símbolos más comunes en los anuncios, Adbusters tergiversen (33) los contenidos, recreando efectos casi chocantes de lo que está por detrás de los objetivos publicitarios. Cambiando los textos y/o imágenes, el *subvertising* de Adbusters pretende una respuesta más activa del receptor, dándole la oportunidad de salir de su papel pasivo. Este es uno de los ejemplos de guerrilla de la comunicación, que se inscribe dentro de una lógica antisistémica utilizando las herramientas del propio sistema:

La guerrilla de comunicación es el intento de provocar efectos subversivos mediante intervenciones en el proceso de comunicación. (34)

En este caso usando los medios de comunicación como principal vehículo subversivo, exponiendo las relaciones de poder y dominio y su impuesta normalidad en nuestra sociedad. El concepto lo había empleado Umberto Eco en 1967, cuando hablaba de la posibilidad de una *guerriglia semiologica*, "donde el objetivo principal no sería el estudio de vídeo, pero la silla de los espectadores" (35). Equipados con la ayuda de algunas aptitudes básicas, la guerrilla mediática trabaja dentro de los límites y convergencias propias de los medios de comunicación. Así como, con el aparición de las cámaras de vídeo portátiles Portapak a finales de los años sesenta, con su reproducción inmediata a tiempo real, algunos grupos de *guerrilla television* se manifestaron, impulsados por las ideas de transformar la televisión (como ahora con internet) en un espacio democrático, producido y transmitido por las personas, no sobre ellas. Calentando enormes esperanzas de su potencial para redefinir el sistema, estas revoluciones en los medios de comunicación, desde la radio (donde Bertolt Brecht veía un aparato en que operarían juntamente emisor y receptor, y no solamente una única vía de transmisión) pasando por el vídeo activista, tenían de su parte el hecho de a estos medios no pertenecer ninguna tradición histórica.

Introducir el ruido en el mensaje. Esta es la intención del *Terrorismo artístico* (36), como lo apellidó Mark Dery: el sabotaje semiótico, como los *fakes* (falsificación/imitación), tratando de interferir y modificar los códigos gramaticales, incluyéndolos en nuevas lecturas críticas del contexto original. Son ejemplos de esto los trabajos de activismo en la red de RTMark o O1OO1O1O1O1OO.org. El primero "fakea" una página web simulando un discurso "verdadero" de George Bush a las elecciones presidenciales. El segundo, el grupo O1.org, se apropia de teleportacia.org, la primera galería virtual de net.art, duplicando sus contenidos sin password para accederles. Sus prácticas ilegales les hacen intrusos de los intrusos. Siguiendo una línea similar a la ética hacker (37), que intenta liberar el flujo de información en Internet así como el código fuente de los programas (lease: hegemonía *Microsoft*). Grupos como Cult of the dead Cow bautizaron estas prácticas de *Hactivism*, desmistificando la seguridad de los sistemas sofisticados –abriendo huecos y alertando para los peligros de dichos sistemas. Igualmente dando voz a grupos de exclusión, silenciados por los medios de comunicación institucionales (como la americana CNN y su monopolio de información), escuchando la causa zapatista, entre otros. De nodo a nodo, su lucha también es contra esta limpieza informática. Se pretende cuestionar qué es ilegal y qué no lo es, quienes manejan ese conocimiento, y a quienes les perturba esa ilegalidad.

La mitología de los medios traspasa el resplandeciente horizonte electrónico hacia una arqueología del control. Reivindicando este espacio nómada –delineando una práctica de Desobediencia Cibercivil– el grupo de artistas e intelectuales Critical Art Ensemble, desarrollan, en sus libros, los conceptos de resistencia cultural y poder nómada (38). Apelando a la acción directa (*netstrike*), haciéndose cargo de software como el FloodNet, que activando un código automático hace un reload constante del navegador, colapsando la página, idealizan el ciberespacio para pequeños grupos, o células como los definen. Estos nodos de resistencia se extienden y se comunican entre sí, llevando sus mensajes más allá del espacio físico.

Como bien apunta Lev Manovich en *The Language of New Media*:

Mientras en teoría la tecnología computacional necesita la replicación fluida de datos, su uso en la sociedad contemporánea es caracterizado por la pérdida de datos, degradación y ruido. (39)

Las sociedades contemporáneas exceden en signos visuales de alta fidelidad. Se ha ampliado nuestras capacidades de visión, pudiendo navegar libremente por la abundante información, pero ese acceso está ultrapasando las capacidades humanas, así como dejando a un lado importantes células de la sociedad. Como un virus, esta visión Hi-Fi enfermiza la realidad (40), pero también podría emplear lo que gana en resolución de imagen para luchar contra la pérdida de realidad.

Notas:

(1). Este texto es un resumen del proyecto de investigación Propuesta para algunos apuntes de la superficie: espacios de control y resistencia cultural, UCLM, departamento de arte, Cuenca, 2002.

(2). FOSTER, Hal, "Introducción al posmodernismo", *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.

- (3). FOSTER, *op. cit.*, p. 12.
- (4). FOSTER, Hal, *Contra el pluralismo*, Valencia, Ediciones Episteme, S. L., colección Eutopías vol 186, 1998, p. 16.
- (5). RESZLER, *A estética anarquista*, Braga, Editora Eros, 1977, p. 111. Trad. libre del portugués. *idem*.
- (6). RESZLER, André, *idem*.
- (7). FOSTER, *Contra el pluralismo*, *idem*, p. 10.
- (8). *idem*.
- (9). Véase Rosalind Krauss, "El posestructuralismo y lo paraliterario", in *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp. 305-309.
- (10). Jünger Habermas en *Técnica y ciência como "ideología"*, escrito en 1968, define la conciencia tecnocrática como la "represión de la 'etnicidad' como categoría de las relaciones vitales en general". Separando aun más las clases subprevisadas de las técnicamente privilegiadas, esta nueva ideología, elimina la diferencia entre praxis y técnica, con su modo de evitar los conflictos a través de compensaciones sociales y políticas.
- (11). BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 15.
- (12). HABERMAS, Jünger, *Técnica e ciência como "ideología"*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 75. Traducción libre del portugués.
- (13). Ver: BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal. ensaio sobre los fenomenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 43.
- (14). "Wild Nature, Free Radicals, and The Nerve Sell...", *Dutch Electronic Art Festival 1995*, Interfacing Realities, <http://www.c3.hu/scca/butterfly/Druckrey/synopsis.html>.
- (15). MACHUCO, António, "Tecnologías da informação, do centrado ao acentrado", in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagem 25/26, org. José Bragança de Miranda, Lisboa, Edições Cosmos, Março de 1999, p. 205.
- (16). En este ensayo S. Wray también analiza la importancia de esta obra en los escritos de otros autores posmodernos, así como la referencia de la misma en otras obras de la teoría de la comunicación. Ver: <http://www.nyu.edu/projects/wray/RhizNo>.
- (17). DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia 2*, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 14.
- (18). "The Temporary Autonomous Zone", http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html. Como islas desiertas los espacios abiertos en la Net, permiten su ocupación por grupos de resistencia electrónica.
- (19). Véase: Hakim Bey, "The Palimpsest", <http://www.tO.or.at/hakimbey/palimp.htm>, donde profundiza este interesante concepto en la teoría posmoderna.
- (20). BEY, H., *idem*.
- (21). Ver: "Introducción: Rizoma", in *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia 2*, *op. cit.*, pp. 9-32. O también Rizoma, en la editorial PreTextos.
- (22). Ver: KROCKER, Arthur & Marilouise, "Digital Ideology: E-Theory (1)", <http://www.ctheory.com/a73.html>, fuerte crítica al libro de Bill Gates: *Business @ The Speed of Thought*, en el cual anunciaba en

1999 la retorica de una aceleración del pensamiento dentro de una lógica del e-comercio.

(23). Ver también: KROKER, Arthur, "Data Trash: The Theory of the Virtual Class", <http://www.desk.nl/~nettime/zkp/datatras.txt>.

(24). KROCKER, Arthur & Marilouise, "Digital Ideology: E-Theory(1)", *idem*.

(25). TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Barcelona, Tusquets Editores, 6ª ed., 1994, p. 50.

(26). ADES, Dawn, *Photomontage*, London, Thames and Hudson, 1986, p. 7.

(27). ADES, Dawn, *op. cit.*, p. 13.

(28). in FOSTER, Hal (org.), *La Posmodernidad*, pp. 125-163.

(29). <http://www.hyperreal.org/wsb/quickfix.html>.

(30). BURROUGHS, William, *A revolução electronica*, Lisboa, Vega, 1994.

(31). *op.cit.*, p. 39.

(32). *op.cit.*, p. 26.

(33). Ver: "La tergiversacion como negación y como preludio", MARCUS, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, 1989, pp. 89-90.

(34). BLISSET, Luther/ BRÜNZELS, Sonja, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus Editorial, 2000, p. 46.

(35). Ponencia para el congreso Vision '67, Nueva York, octubre 1967. Ver también: "The World According to Eco", http://www.wired.com/wired/archive/5.O3/ff_eco_pr.html.

(36). DERY, Mark, "Culture Jamming:Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs", <http://www.essentialmedia.com/Shop/Dery.html>.

(37). Vease: <http://www.hackerethic.org>, para una breve historia del computer hackerism.

(38). Ver: <http://www.critical-art.net>.

(39). MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Mit Press, 2001, p. 53.

(40). WENDERS, Wim, "High Definition [Alta Definición] (1990)", *La memoria de las imágenes, textos de la emoción, la lógica y la verdad*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000, pp. 147-151.