

# 8

## WHAT HATH GOD AND COVID WROUGHT

Linarejos Moreno



## What Hath<sup>1</sup> God and Covid-19 Wrought

### De la fábrica del mensaje escrito a la fábrica de memes: una reflexión antropológica de la comunicación realizada desde las artes plásticas en tiempos de pandemia

*Hasta la pequeña satisfacción de escribir nos fue negada (...) para evitar que las cartas pudieran ser vehículo de infección. Las comunicaciones telefónicas interurbanas (...) fueron limitadas a lo que se llamaba casos de urgencia, tales como una muerte, un nacimiento o un matrimonio. Los telegramas llegaron a ser nuestro único recurso. Seres ligados por la inteligencia, por el corazón o por la carne fueron reducidos a buscar los signos de esta antigua comunión en las mayúsculas de un despacho de diez palabras. Y como las fórmulas que se pueden emplear en un telegrama se agotan pronto, largas vidas en común y dolorosas pasiones se resumieron rápidamente en un intercambio periódico de fórmulas establecidas tales como: "Sigo bien. Cuidate. Cariños".*

Albert Camus, *La Peste*, 1947

---

1. "What hath God wrought" fue el primer telegrama enviado, en 1884, por el pintor e inventor Samuel Morse. El mensaje se mandó desde el Capitolio de los Estados Unidos a la estación de Baltimore, con una frase extraída de la Biblia (Números 23:23) que contiene la forma arcaica de has como *hath*. Cf. Harry L. Watson y Daniel Walker Howe, "What Hath God Wrought: The Transformation of America, 1815-1848", *The American Historical Review*, vol. 113, n° 3, junio de 2008.



Fig. 1. Telegrama de condolencias (1945) obtenido en la convocatoria ciudadana de la exposición en Centro Centro STOP VUELVO PRONTO STOP, 2019-2020. Mensaje escrito: “SENTIDÍSIMO PÉSAME DE SOCORRO Y MÍO”

## 1. En contacto: el proyecto

Entre el 20 de octubre de 2019 y el 12 de abril de 2020 realicé la exposición STOP VUELVO PRONTO STOP<sup>2</sup> en Centro Centro, un espacio de arte contemporáneo emplazado en el Palacio de Cibeles, que trabaja en colaboración con “las personas que habitan la ciudad de Madrid, mediante el aprendizaje colectivo y el apoyo a los procesos de trabajo (...) enfatizando el carácter experiencial del arte y el disfrute estético de los procesos”<sup>3</sup>.

Encuadrado dentro del centenario del palacio —uno de los edificios más emblemáticos de Madrid, construido en 1919 y destinado a la sede de Correos—, el proyecto partía del ancestro del mensaje digital,

2. Proyecto participativo en el que se encuadra la exposición, disponible en: [bit.ly/3nlwaFo](https://bit.ly/3nlwaFo) (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020).

3. Se puede ver la misión del centro en: <https://www.centrocentro.org/centrocentro>. (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020).



Fig. 2. *What Hath God Wrought. Births & Deaths*, en la exposición STOP VUELVO PRONTO STOP. En primer plano, telegramas de condolencias y felicitaciones por nacimientos. En segundo plano, arpilleras en estado inicial antes de ser intervenidas por los distintos colectivos.

el telegrama, para proponer una reflexión antropológica de la comunicación. De vocación participativa, arrancó, en su primera fase, con una convocatoria en la que se invitó a la ciudadanía a traer telegramas al centro. Tras esta primera etapa, durante la cual se realizaron también una serie de entrevistas a telegrafistas, se pudo extraer la tipología de los mensajes más frecuentemente enviados en las misivas.

En una segunda fase se inauguró una exposición concebida como una gran pieza pictórica procesual, que tomó como punto de partida lienzos en blanco (arpilleras con unas líneas trazadas a modo de libro de contabilidad) [Fig.2], que fueron intervenidos por diferentes colectivos según la tipología de mensajes extraída de la primera fase. Mensajes de sos, defunciones, nacimientos, felicitaciones y viajes —más festivos según fue disminuyendo el precio de las telecomunicaciones— se fueron apilando, en código morse, sobre las distintas piezas.



Fig 3. *What Hath God Wrought. Births*, en la exposición STOP VUELVO PRONTO STOP. La pieza se realizó con 200 mensajes de nacimientos en código morse que fueron inscritos por los colectivos sobre las arpilleras.

## 2. Distanciados

Un momento desconcertante, en el que la sociedad comenzó la aventura de un confinamiento domiciliario marcado por la ausencia de interacción física con el otro y con el entorno que, para el pueblo de Madrid, intensamente castigado por la crisis, duraría hasta el 8 de junio. A partir de ese momento, y a través de progresivas e inciertas fases de desescalada, comenzó lo que se denominaba ‘nueva normalidad’ en la que, pendientes de la consecución de una vacuna, debemos relacionarnos a una distancia no inferior a 1,5 m, con mascarillas y sin compartir objetos.

Como consecuencia del confinamiento y del cierre de los negocios no esenciales se produjo la ralentización de los mercados que ha conducido a la actual crisis económica. Una crisis diferente a recesiones

anteriores, pues tiene su origen en una causa natural y no en decisiones financieras<sup>4</sup>.

La drástica disminución de la presencia del ser humano, de la producción y de la circulación de vehículos propiciaron cambios durante el confinamiento, como la bajada radical de los índices de contaminación y la expansión de los territorios animales, que pudieron hacer pensar que la balanza se estaba inclinando hacia el “cuidado de la vida” en lugar de hacia el “cuidado de la salud de los mercados”<sup>5</sup>. Pero estos cambios no impidieron otros aspectos del proceso: tras el descenso de la producción, y para evitar mayores miserias, el Gobierno posibilitó la concesión rápida de créditos<sup>6</sup>, avalados por el estado, que evitaron el inminente colapso de empresas y de las economías familiares<sup>7</sup>, pero que acrecentaron su deuda y, con ella, la del estado, lo que contribuyó a la incesante pérdida de poder de los estados frente a la banca y las estructuras del capital. Un momento incierto en el que el peso de la balanza oscilaba entre el abatimiento de paradigmas y sistemas y su fortalecimiento.

### 3. Mientras tanto: el contexto del arte contemporáneo

En este contexto, la inestabilidad administrativa y fiscal de los artistas no les permitió acogerse a estas medidas lo que, unido a la falta de escucha por parte de las instancias políticas a las demandas del sector —al menos en los primeros momentos—, se percibió por la comuni-

4. A diferencia de la gran recesión de 2008, cuyo origen se atribuyó a la mala gestión de la deuda inmobiliaria por parte de las entidades financieras, la actual crisis es considerada como de origen natural: “Coronavirus y la economía: 3 diferencias clave entre la Gran Recesión del 2008 y la actual crisis causada por la pandemia”, *BBC News*, 10 de junio de 2020. Disponible en: [bbc.in/3lwSife](https://www.bbc.com/informacion-internacional/articulo/2020/06/coronavirus-y-la-economia-3-diferencias-clave-entre-la-gran-recesion-del-2008-y-la-actual-crisis-causada-por-la-pandemia). (Fecha de consulta 15 de junio de 2020)
5. Términos utilizados por Luciana Cadahia en #Glosariodelapandemia, una iniciativa de pensamiento en red puesta en marcha, como tantas otras durante el confinamiento, por el Círculo de Bellas de Madrid, que tuvo lugar en Instagram.
6. Aprobados por el Real Decreto-Ley 8/2020, de 17 de marzo, en su artículo 29.
7. Mustafa Metin Basbay, *Saving the Economy from COVID-19. A Preliminary Assesment of Government Rescue Plans*, trtworld Research Center, mayo de 2020.

dad como algo mucho más grave que la ausencia puntual de ingresos económicos. Esta percepción de la precariedad del tejido del arte contemporáneo español y de la falta de comprensión política de su valor social se vio acrecentada por la publicación del contenido de la esperada Ley Orgánica de Modificación de la LOE (LOMLOE, 2020), que no consideraba volver a incluir la educación artística obligatoria dentro del currículo escolar. En esa coyuntura numerosos artistas, a través de plataformas, asociaciones y mesas sectoriales, intentan abrir vías de diálogo con el gobierno, que no tienen solo como objetivo reclamar una ayuda económica, sino que la cultura sea considerada un bien de primera necesidad<sup>8, 9</sup>.

En cuanto a las exposiciones, el cierre de las instituciones culturales supuso un tiempo de ruptura y puso en evidencia las vulnerabilidades, pero también abrió posibilidades, nuevos procesos y cambios de actitud. Se comenzó a facilitar de manera generalizada la oferta cultural en línea que, aunque no satisfizo al espectador acostumbrado a disfrutar del espacio circundante y la experiencia social, llegó a un público no asiduo a los espacios expositivos. En el campo del pensamiento crítico y curatorial, distintas instituciones y colectivos emprendieron proyectos que intentaban trazar nuevos modos de hacer, adaptándose a un contexto que había cambiado radicalmente. Muchos de ellos fueron publicados con rapidez en formato digital o incluso bajo etiquetas<sup>10</sup> en las redes, intentando reflejar, en tiempo real, un momento histórico antes de que fuese demasiado tarde.

En ese instante de fragilidad local, imposibilidad de programación internacional y apertura a nuevas posibilidades, algunas instituciones

---

8. La educación artística obligatoria había sido eliminada del currículo escolar mediante la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE, 2013).

9. Esta situación queda reflejada en numerosos comunicados de prensa y artículos: Miquel Alberola, "Las comunidades piden a Rodríguez Uribes medidas urgentes frente a la crisis de la cultura", *El País*, 16 de abril de 2020; Marta Ramos Yzquierdo, "El arte de vivir del arte", *El Mundo*, suplemento *El Cultural*, 9 de junio de 2020; Marián López Fernández-Cao, "El arte es esencial en la educación", *El País*, 18 de junio de 2020, etc.

10. Como el anteriormente citado #Glosariodelapandemia.

tomaron la decisión de reforzar esta escena nacional desprotegida a través de ayudas económicas de urgencia<sup>11</sup> e iniciativas curatoriales que promovían “relaciones de solidaridad e inventaban otros tipos de cuidado institucional”<sup>12</sup>, tomando la decisión de priorizar las relaciones de proximidad. Tal fue el caso del proyecto *#Unmetroymedio*, comisariado por Manuel Segade y Tania Pardo para el CA2M.

La distancia impuesta por el confinamiento desembocó, en algunas ocasiones, en la transformación de los procesos y marcos críticos de las propuestas de instituciones —como en el caso del Centro de Arte Dos de Mayo— y, en otras, en la creación de obras nuevas por parte de los artistas que, incorporando la nueva situación, mostraban gran interés por los fenómenos y transformaciones sociales que se estaban produciendo. Algunas plataformas como [www.arteinformado.com](http://www.arteinformado.com), introdujeron, incluso, la etiqueta “arte covid”.

#### 4. Y de nuevo el proyecto: distanciados

En el caso de la exposición que estaba llevando a cabo en Centro Centro, la reflexión adquirió una consideración nueva. La mensajería digital, aunque ya utilizada por la población, alcanzó una dimensión desconocida durante la pandemia. Las semanas que permanecimos aislados en nuestros domicilios recibimos una gran cantidad de mensajes que alimentaban la necesidad de comunicarnos y el espejismo de vislumbrar una imagen del exterior al que no teníamos acceso. La ingente cantidad de material que recibí se configuró como la continuación natural del

---

11. Como los planes culturales de emergencia COVID-19 mediante la adquisición de obras del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), el Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma o el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), en el caso español.

12. Texto de Manuel Segade y Tania Pardo para el proyecto *#unmetroymedio* de ca2m disponible en: [bit.ly/32ldDuR](https://bit.ly/32ldDuR) (Fecha de consulta: 5 de abril de 2020). La exposición se ilustró con una imagen de la exposición de Allan Kaprow, *Comfort Zones*, en junio de 1975 (ca2m, 2018), que reflejaba “la dificultad de reivindicar la cercanía de los cuerpos en el espacio público durante la dictadura”. Una imagen poética en la expresión del distanciamiento, pero que evidenciaba la trampa de un sector atrapado en los fantasmas de la guerra civil.

envío de telegramas por parte de la ciudadanía con el que había comenzado el proyecto: una herramienta para incorporar la circunstancia excepcional y extender la aproximación antropológica de la comunicación al momento actual.

Existían diferencias fundamentales entre los mensajes que recibí, a través de aplicaciones de mensajería digital, y los contenidos de los telegramas de la muestra. Diferencias que señalan cambios sustanciales respecto a cómo nos relacionamos socialmente y qué necesitamos comunicar mediante las nuevas tecnologías. Por una parte, en contraste con los telegramas, que fueron escritos por un único emisor y enviados a un único receptor, muchos de los mensajes recibidos a través de las aplicaciones no habían sido mandados a una única persona, ni siquiera habían sido pensados y ejecutados por el emisor. Por otro lado, la mayoría de estos mensajes estaban compuestos por una asociación de imágenes y textos cortos en los que tenía más relevancia el contenido visual.

La capacidad del mensaje digital para reproducirse simultáneamente en varios dispositivos y en distintos lugares del mundo —a diferencia del mensaje unidireccional— abre la posibilidad de situar este tipo de comunicación en el campo de los *mass media*, agudizando la realidad de un mundo “publicitario por esencia”<sup>13</sup>, incluso en tiempos de pandemia. Bajo la apariencia de un mensaje personal —por haber sido recibido desde la dirección o el teléfono de un conocido— puede esconderse el tradicional medio de comunicación de masas, terriblemente más efectivo. Una espectacularidad de la comunicación que está presente también en las redes sociales, donde las relaciones entre las personas han pasado a estar “mediadas por elementos icónicos”<sup>14</sup>, primando el valor expositivo de la experiencia.

---

13. Jean Braudillard, *El complot del arte, ilusión y desilusión estéticas* (Trad: Irene Agoff), Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 32. (Edición original: Jean Baudrillard, *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*, París, Sens&Tonka Éditeurs, 1997).

14. Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*, Madrid, Akal, 2018, pp. 7-8.

La gran cantidad de material visual recibido podría atribuirse a la ubicuidad de la cámara digital de los teléfonos móviles, y a la capacidad de estos para tomar y compartir fotografías de manera instantánea<sup>15</sup>. No obstante, muchos de los mensajes visuales que fueron distribuidos en masa a través de mensajería durante la pandemia no se corresponden con ningún tipo de realidad capturada por los dispositivos de los emisores<sup>16</sup>. No tienen la “correspondencia con el sistema de las cosas que era propio del imago, (ni mantenían) tan siquiera en un mínimo grado, fiabilidad en lo que la constituye como figura, representación o semejanza con algo”<sup>17</sup>. Esto lleva a autores como Juan Martín Prada a moverse en torno al concepto de visualidad y a no utilizar términos como ‘fotografía’ o ‘imagen’, cuyas definiciones o etimologías no se ajustan al nuevo contexto de las redes sociales, en las que “la idea de la imagen se diluiría en un entorno fluyente e inestable, en el que nada, en realidad, parecería constituirse como imago, sino como puro efecto visual”<sup>18</sup>.

Así, según la naturaleza de los mensajes recopilados durante el confinamiento, como continuación del proyecto de Centro Centro, parecía que la ciudadanía había enviado gran cantidad de “efectos visuales”, escogiéndolos entre aquellos recibidos, aparentemente, de sus contactos más cercanos. Entre los temas a elegir para enviar y contribuir a su replicación viral se encontraban la política, las mascotas, la muerte o el humor, triunfando claramente este último sobre los demás. Por su capacidad de replicación viral, estos mensajes podrían acercarse al término ‘meme’, adoptado por Richard Dawkins en 1976 en su libro *The Selfish Gene*<sup>19</sup>, que aludía a cómo las ideas se duplican, alteran y evolucionan de manera mimética. En junio de 1993, Mike Godwin vinculó

15. Johnny Winston, “Photography in the Age of Facebook”, *Intersect*, vol. 6 ,nº 2 (2013), p. 1.

16. Según la definición de la RAE, disponible en: [bit.ly/2U1xfQY](https://bit.ly/2U1xfQY), la fotografía implica la obtención de imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor.

17. ,<sup>18</sup> Martín Prada, op. cit., p. 14.

18.

19. Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

el término a Internet y a las redes sociales: “We need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of imitation. ‘Mimeme’ comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like ‘gene’. I hope my classicist friends will forgive me if I abbreviate mi meme to meme”<sup>20</sup>.

Los memes, utilizados como herramienta de mercadotecnia viral y de manipulación política, contribuyeron al triunfo de Donald Trump en las elecciones presidenciales de 2016 y al de Jair Bolsonaro en las de Brasil en 2019; en España los usaron los partidos políticos durante la pandemia, y no tuvieron pudor en bombardear a la población con memes de uno u otro sesgo político. Una estrategia de comunicación de masas que, en la ambigüedad de la procedencia de las misivas, resultaba aún más efectiva<sup>21</sup>.

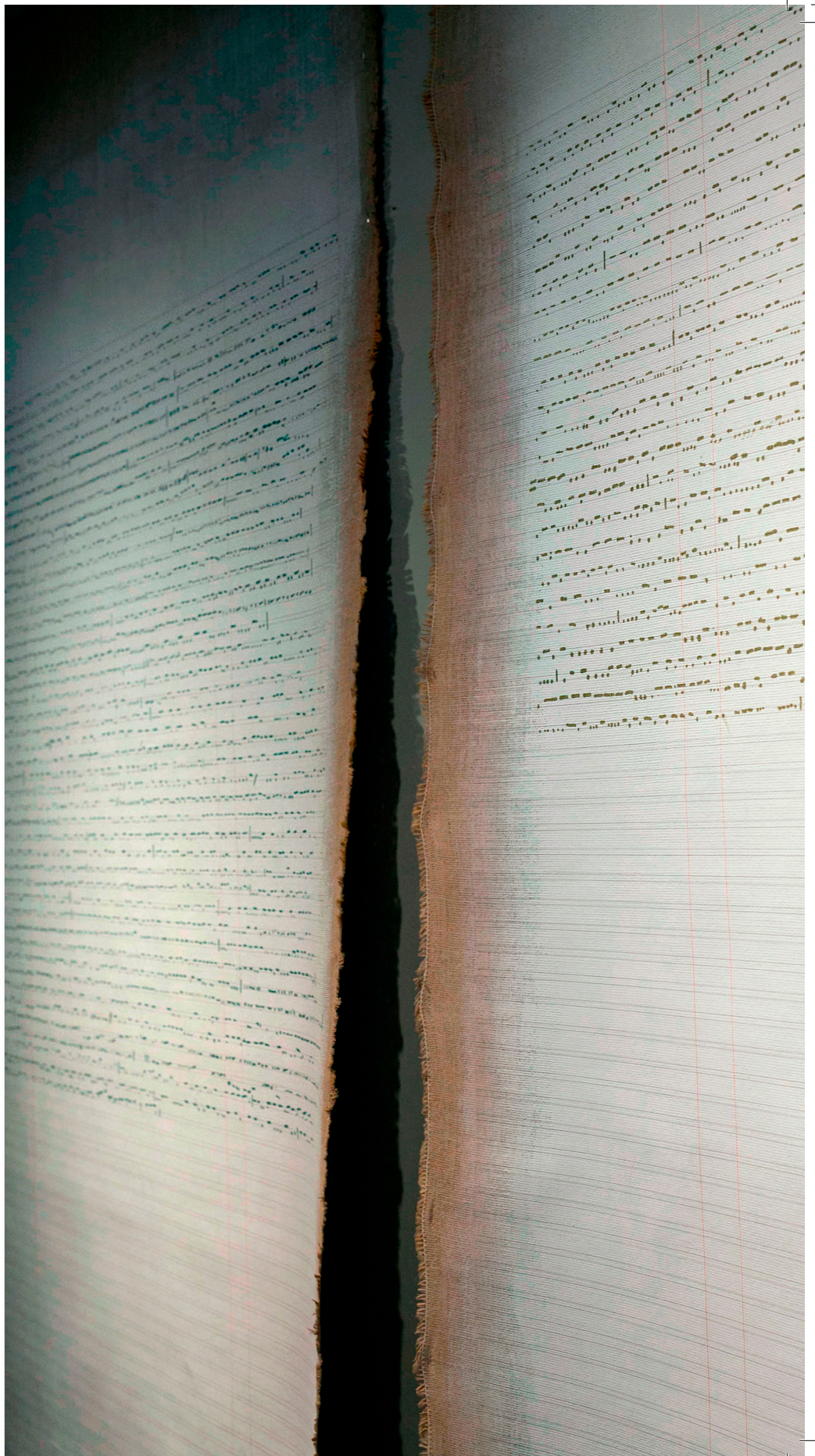
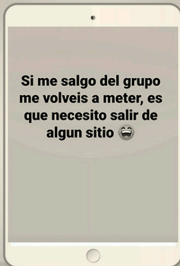
La abundancia de memes en los mensajes que recopilé durante un momento tan dramático como la crisis sanitaria, ya fuesen estos de tono político o humorístico, y la gran transformación en “la forma de cómo nos relacionamos y qué necesitamos transmitir”<sup>22</sup> motivaron la continuidad y el giro del proyecto que estaba desarrollando en el Palacio de Correos.

Tras la apertura del centro, durante la desescalada, encontré unas piezas que habían sido parcialmente completadas; sin embargo, el nuevo protocolo sanitario impedía la participación de los colectivos tal como había sido hasta entonces. Fiel al carácter participativo y procesual del proyecto, decidí no continuar esas piezas en solitario, lo que habría enmascarado las interferencias y procesos que habían acontecido a la obra. Así, la superficie ejecutada pasó a significar el tiempo expositivo que había sido físicamente colectivo y el que quedó sin realizar, aquel en el que había sido negada dicha fisicidad participativa.

20. Mike Godwin, “Meme, Counter-meme”, *Wired*, octubre de 1994.

21. Incluso la plataforma de artistas visuales (pan) los utilizaría como herramienta para visibilizar la situación de los artistas.

22. Extraído de la introducción de Ana García Alarcón, comisaria de la exposición. Disponible en: [bit.ly/3ktl5QG](https://bit.ly/3ktl5QG) (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020).



Por otra parte, se planteaba el problema de incorporar los nuevos mensajes, de marcado carácter visual, partiendo de una metodología anterior de inscripción en código morse de comunicados escritos. Decidí continuar con el carácter participativo de la muestra, ampliándola con los mensajes recibidos por otros individuos, mediante una convocatoria en las redes sociales. Los mensajes fueron recibidos a través de contactos personales, en plataformas como Facebook o WhatsApp. En Instagram, bajo la etiqueta #memecovid19, habría miles más, pero opté por no utilizarlos porque su incorporación implicaba una búsqueda activa en la red y no la recepción de un mensaje desde un contacto conocido. También descarté la idea de cifrarlos sobre las arpilleras en código binario, ya que esto eliminaría la posibilidad de reflexionar en torno a la naturaleza de los mensajes enviados; así, preferí conservar su carácter visual, impreso o proyectado sobre la arpillera.

El proyecto resultante se configuró como un laboratorio de comunicación que desarrolló su tarea en condiciones extremas, durante la epidemia más grave a la que se ha visto sometida la sociedad española en el último siglo, cuando “seres ligados por la inteligencia, por el corazón (y por) la carne (son) reducidos a buscar los signos de esta antigua comunión en las mayúsculas de un despacho de diez palabras”<sup>23</sup>. La intención evolucionó desde “una reflexión del mensaje escrito y su uso vinculado a grandes acontecimientos sociales a lo largo de la historia”<sup>24</sup> a una disertación acerca de cómo la ausencia de contacto físico con los individuos y los objetos que configuran las obras de arte induce a desplazar los procesos participativos que las configuran, su materialidad y su experiencia social del espacio tangible al espacio inmaterial. Además, cómo las tecnologías de la información y la comunicación, en la era de la tecnosfera, posibilitan la continuación de estas prácticas

---

23. Recibí el extracto del texto de Albert Camus a través de la mensajería digital WhatsApp, en los primeros días del confinamiento, de parte del crítico y escritor José Luis Corazón Arduro.

24. Del texto de Ana García Alarcón para la exposición.

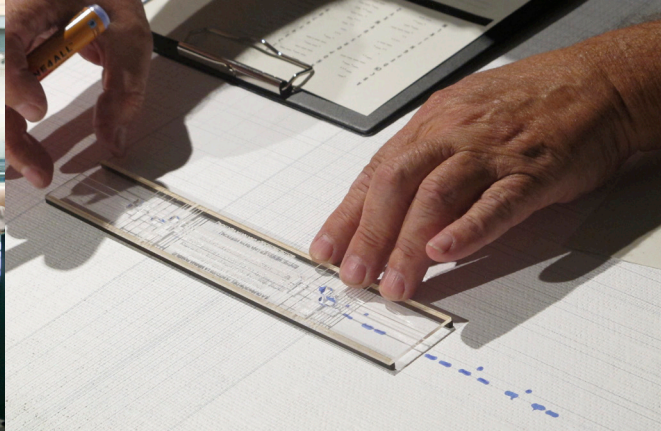
CAPÍTULO 8  
WHAT HATH GOD AND COVID WROUGHT

artísticas, pero también las modifican, así como también transforman los conocimientos sobre el mundo contemporáneo que nos aportan<sup>25</sup>.

*Stop vuelvo pronto stop* es un proyecto pictórico, procesual y participativo, programado en 2019 con motivo del centenario del Palacio de Cibeles 1919-2019 (1919 fue el año de la gripe española). Interrumpido el 14 de marzo de 2020 como consecuencia del estado de alarma provocado por la crisis sanitaria de la COVID-19, continúa hoy su reflexión en el espacio líquido de las redes.

---

25. Alteraciones similares han sido localizadas por Christine Linkeen el espacio compartido de las parejas: "Tic, movilidad y el cambio de comunicación diaria en las relaciones de pareja", en Amparo Lasén y Elena Casado (eds.), *Meditaciones tecnológicas. Cuerpos, afectos y subjetividades*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid; Centro de Investigaciones Sociológicas, 2014, p. 37.



## STOP VUELVO PRONTO STOP

### *Un proyecto participativo de Linarejos Moreno*

#### **PARTICIPA**

Te invitamos a traer tu telegrama a CentroCentro. Los telegramas se reproducirán, cifrados en su código Morse original, en una creación que reunirá las historias y la memoria personal de los vecinos y vecinas de Madrid.

Estamos preparando una gran obra pictórica colaborativa con la artista Linarejos Moreno para celebrar los cien años del Palacio de Comunicaciones y recordar los dispositivos de comunicación analógicos en la era de la comunicación digital.

#### **¿CÓMO Y CUÁNDO?**

Puedes traernos una fotocopia de tu telegrama al punto de Información del centro de martes a domingo, 10:00 a 20:00h. Cerrado todos los lunes y el 1 de mayo. Ó hacémoslo llegar por email a: [aprendizajecolectivo@centrocentro.org](mailto:aprendizajecolectivo@centrocentro.org)

Plazo: abierto de forma continuada desde el 23 de abril hasta el 31 de julio.

Más información en la web: [www.centrocentro.org](http://www.centrocentro.org)

CAPÍTULO 8  
WHAT HATH GOD AND COVID WROUGHT

Fig. 5. Proceso participativo, antes del distanciamiento, en la exposición STOP VUELVO PRONTO STOP