

Imágenes, un dominio público

Soy Cámara,
el programa del CCCB

**Andrés Hispano / Félix Pérez-Hita / Ingrid Guardiola / Joan Fontcuberta /
Fernando de Felipe e Iván Gómez / Jorge Luis Marzo / Daniel Pitarch /
Xiana do Teixeiro y Emilio Fonseca / Eulàlia Iglesias**

Imágenes, un dominio

Índice

PRINCIPIOS DE DISCUSIÓN

P7

INTRODUCCIÓN

ÁNGELA MARTÍNEZ

P15



Pensar las imágenes

ANDRÉS HISPANO

P20



Hilvanar el caos audiovisual con algún sentido

FÉLIX PÉREZ-HITA

P34



Las paradojas de internet

INGRID GUARDIOLA

P50



Las imágenes del espacio, el espacio de las imágenes

JOAN FONTCUBERTA

P64



Me hago un selfie, luego existo. Especulaciones identitarias a la luz del reflejo digital

FERNANDO DE FELIPE
E IVÁN GÓMEZ

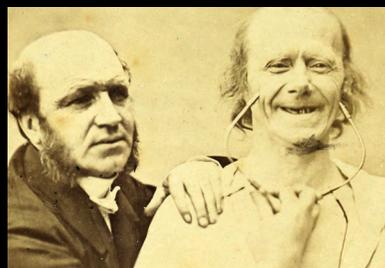
P83



Imagen y posverdad

JORGE LUIS MARZO

P101



De nuevo lo viejo y lo nuevo de nuevo

DANIEL PITARCH

P115



Imágenes del mundo natural

EMILIO FONSECA Y
XIANA DO TEIXEIRO

P129



Mujeres que (ad)miran a mujeres

EULÀLIA IGLESIAS

P143

NOTA SOBRE
LOS AUTORES P153

SOY CÁMARA: LOS
PROGRAMAS P158









Urge

**interrumpir la
fascinación**

**El mundo entero
está mirando**

todo
lo
que
sabes
te
impide
aprender



nuestra imaginación
está hipotecada
un momento no filmado
es ya un momento
máspreciado

una imagen
no vale
ni siete
palabras

las palabras confunden las imágenes las imágenes confunden las ideas estamos del lado de la confusión

volver a ver sería maravilloso

La perfección
técnica es
persuasiva



**Lo realmente bueno es
enemigo de lo perfecto
trabajamos en las grietas**



**El mundo
entero
está
mirado**

**des
de**

Todo está por montar

Hay ■■ ocultas tras el aburrimiento

**La excelencia se puede
ir a tomar por culo
no nos dirigimos a
todos, sino a cualquiera**



El

ojo

**aunque cansado,
corrompido, tasado,
escocido, saturado y
distráido, permanece
insaciable**

**La telerrealidad
es aquel momento
verdadero de lo falso**

El eterno entretenido no tiene ni tiempo para vivir

**hay una señora
en Salamanca
que sabe lo que
quiere ver y no
es esto**

quitar la silla del
culo a lo que se
da por sentado

**Mekas: mirar
donde parece
que no pasa
nada**

**Švankmajer:
céntrate
en tus
obsesiones,
no tienes
otra cosa**

**no ofende
quien mira,
ofende quien
comprende**

**internet
no es un
chiste**

**ver no es saber,
pero saber
ver es un buen
principio**

**no deseches
tus primeras
impresiones**



las imágenes también están sexadas

el trabajo, como la guerra, es fotogénico

ni bonito ni feo

¿cómo no usar las imágenes que habéis metido en mi cabeza?

**Nos dijo Raúl: te copio
porque te quiero**

**imágenes que no conformen,
complazcan, disgusten o
recuerden a nada**

**imágenes que se revelen como
imágenes autónomas, ambiguas,
ajenas, analógicas, anónimas,
antiguas o animadas**

las mentiras son inmersivas

descubrir cómo funciona una ilusión no desactiva su efecto

se lo pedimos: despejen el futuro

*Octubre de 2016. Primera entrega de los «principios de discusión» del equipo del Soy Cámara, el programa del CCCB, integrado por Andrés hispano, Félix Pérez-Hita e Ingrid Guardiola. Trabajo abierto y en proceso. Página web: <https://www.youtube.com/soycamaraccb>





ipiscing
unt ut

ed diam
dolore
d minim

reet

120 HQ

VII

COLORS



120



VIDEO CASSETTE

Made in U.S.A.

246 m

ULTRA HIGH QUALITY



Introducción

ÀNGELA MARTÍNEZ

Responsable de Audiovisuales del CCCB

Desde que el CCCB abrió sus puertas en 1994, el área audiovisual del Centro ha tenido una doble función focalizada tanto en los programas de proyecciones como en la producción propia. Ambas intenciones, de hecho, representan las líneas programáticas del Centro y tienen la voluntad de contribuir a hacer del cine y del audiovisual una vía de expresión para la reflexión sobre la vida humana, los acontecimientos sociales y políticos y, al mismo tiempo, un laboratorio de investigación del propio medio.

La historia de *Soy Cámara* se inicia en el año 2009 a raíz de una propuesta de TVE para participar, junto con otros centros culturales del territorio nacional, en el programa mensual dedicado al mundo de la cultura, *La Sala*, que debía emitirse en un canal cultural de La2 (Cultural.es). Este era un espacio en el que nos dieron libertad para darle contenido a nuestro programa, aunque siempre debíamos respetar el formato televisivo de 30 minutos. De esta forma, decidimos apostar por el género del vídeo ensayo ya que nos permitía seguir con la reflexión

alrededor de temas sociales, políticos y culturales que ya practicaba el Centro en sus actividades y abrir, al mismo tiempo, una nueva vía de reflexión sobre el propio medio audiovisual.

Para crear este nuevo proyecto nos inspiramos en míticos antecedentes como el programa *Boing Boing Buddha* de Barcelona Televisió (BTV) dirigido por Manuel Hueriga de 1997 a 2003. Para ello invitamos a sus creadores, Andrés Hispano y Félix Pérez-Hita, a desarrollar este nuevo proyecto y, junto con Joana Abrines, se inició la andadura de *Soy Cámara*, el programa del CCCB en TVE, con la emisión del primer programa en octubre de 2010. El objetivo principal era convertirse en un laboratorio televisivo, con voluntad divulgativa, creativa, ensayística y crítica. En su versión televisiva, durante cinco años, *Soy Cámara* reflexionó sobre diferentes ámbitos temáticos: los nuevos paradigmas y las nuevas tecnologías, el análisis de la propia imagen y sus usos morales, sociales y políticos, la literatura y los escritores, la relación entre ciencia, arte y cultura o ciudad y espacio público, entre otros.



Era difícil mantener en la antena de una cadena generalista un programa con un formato tan alejado de los cánones televisivos y lo conseguimos gracias a nuestro productor ejecutivo de TVE, Javier González Fernández, que defendió la continuidad del programa en todo momento y situación. Al final resultó que el esperado «canal cultural» solo duró un año, de 2009 a 2010, de modo que muchos programas de cultura fueron desplazados a la franja del *late night*. Así ocurrió con el nuestro, que pasó a emitirse los sábados a las dos de la madrugada.

Tras cinco años y cuarenta y ocho programas emitidos, y con Ingrid Guardiola incorporada al equipo, se hizo patente que necesitábamos un espacio que nos diera más libertad de formato, de lenguaje, de temporalidad y una mayor cercanía a nuestro público que difícilmente podía ser compatible con las cifras de la cuota de pantalla. Por esta razón decidimos dejar la emisión en antena para dar el salto a la red y crear un canal propio en YouTube que se inauguró en mayo de 2016.

El programa se transforma, a partir de entonces, y pasa de un formato televisivo a un proyecto audiovisual más participativo y experimental, con el objetivo de que el canal se convierta en un espacio de ensayo audiovisual que reflexione sobre los temas más urgentes de la sociedad contemporánea. Al mismo tiempo, se transforma en un laboratorio de nuevos formatos en colaboración con los estudios audiovisuales de las universidades y con realizadores profesionales y colectivos externos al CCCB.

La colaboración con las universidades ha dado como fruto todos los programas publicados en la lista de reproducción «Campus», realizados por los estudiantes por medio de las Aulas Abiertas organizadas cada semestre. Unos encuentros en los que los comisarios de *Soy Cámara* comparten conocimientos, ideas y proyectos con los estudiantes de los diferentes estudios vinculados a Comunicación Audiovisual, Diseño, Periodismo, Bellas Artes y Humanidades.

El salto a la red nos ha permitido, además de libertad de formato y de lenguaje, poder tener un mejor contacto con



nuestro público, conocer datos del número de visionados, lugar geográfico desde donde se visionan e incluso recibir comentarios y sugerencias. De esta forma, hemos podido constatar que el canal no solo es visitado desde el territorio español, sino también desde un ámbito internacional y, sobre todo, desde países latinoamericanos. Asimismo, la red ha posibilitado acoger propuestas de carácter más radical por parte de profesionales externos que han colaborado en *Soy Cámara*.

A lo largo de estos diez años de existencia, *Soy Cámara* ha hecho evidente que el medio audiovisual es una herramienta muy válida de pensamiento, y más aún en una cultura visual como la nuestra, que va desde nuestro pasado cristiano hasta nuestro presente tecnológico. Estamos tan inmersos en las imágenes a través de los medios y las redes sociales, que estas se han convertido en un segundo lenguaje. Por esta razón, *Soy Cámara* es más actual que nunca, y su forma de pensar las imágenes y con imágenes, una herramienta muy necesaria.

Esta publicación cierra una etapa y pretende recoger en sus textos la experiencia y reflexiones de algunos de los creadores que han participado en el proyecto, con una mirada crítica e introspectiva que esperamos que estimule a seguir cultivando el género del «vídeo ensayo».





Pensar las imágenes

ANDRÉS HISPANO

Soy Cámara es un programa de ensayo audiovisual creado desde el CCCB, en el que se abordan multitud de temas, muchos vinculados a las actividades del propio CCCB, y que tiene en el centro de sus reflexiones a la propia cultura visual.

En las últimas décadas, el consumo de imágenes ha pasado de ser un empacho pasivo y conformista a un ejercicio crítico y participativo, arrollador, ubicuo, egocéntrico y lleno de suspicacias. Se podría decir, de hecho, que las imágenes han dejado de ser una especie de solución (simbólica, socializadora) para convertirse en un problema.

El cuestionamiento tradicional del *establishment* se ha convertido en una crítica constante al modo en que se manifiesta en las pantallas, una contestación que tiene lugar a través de memes, videodesmontajes y un ejército de opinadores en red que combaten la toxicidad ajena con su propia contaminación. Casi siempre, a través de una webcam. Imágenes que discuten imágenes.

La aceleración que las tecnologías han permitido en la creación y el intercambio audiovisual han hecho del vasto legado visual histórico

un nuevo diccionario de urgencia con el que proveernos de elementos comunicativos. Las imágenes como términos de un lenguaje universal que, sin ser nuevo, es, por su alcance y democratización, una disciplina que se reinventa a diario conforme a nuevos usos y aplicaciones. Y en esta revolución, claro, el valor de las imágenes en cualquiera de sus acepciones (cuánto cuesta, qué significa, cuál es su historia) carece de importancia ante la necesidad, oportunidad o urgencia de un usuario espontáneo y locuaz.

Es por ello fascinante investigar en tiempo real estas transformaciones, de valor y uso, en el campo de las imágenes, aun a riesgo de caer en una pronta obsolescencia o, peor, de hacerlo ante el desinterés de los usuarios más jóvenes o activos.

Pero los ejercicios más elementales y didácticos que ha propiciado la red (desde los montajes del coreano nacido en Estados Unidos Kogonada a ensayos como *Everything Is a Remix*, de Kirby Ferguson) demuestran un claro interés por descubrir desde nuevos ángulos las filiaciones que conectan visual e iconográficamente diversas obras e, incluso, diversos medios.





Las imágenes se han convertido así en un terreno de investigación cultural en el que la historia del arte y la política han encontrado un fértil rompecabezas, tan interesante desde el punto de vista académico como para los usuarios en red, que aplican una lógica más rápida y ligera, proponiendo relecturas, conexiones y referencias sorprendentes.

Las imágenes han servido desde hace siglos en nuestra cultura para congregarse y convenir, representando todo aquello que se construyese, incluso mejor que las ideas por escrito, un bien común, en forma de canon, mapa o retrato a través del cual compartir, consensuar y disfrutar, sensual, mística e intelectualmente.

Alrededor de las imágenes se ha rezado, discutido y distinguido, tanto por lo representado como por la forma de hacerlo; las imágenes mismas han sido objeto de debate y aprecio en relación a su estilo. También se ha debatido sobre el derecho a representar ciertos asuntos y cómo hacerlo, dioses, hábitos, cuerpos o proscritos.

De todo esto se han ocupado historiadores, semiólogos y ensayistas, en una trayectoria histórica en la que las imágenes han conquistado

cada vez más espacio y poder conforme se han democratizado su producción y distribución.

Una manera abreviada de comprender la historia de las imágenes es sencillamente preguntarse, como ante cualquier delito, ¿a quién benefician?, ¿quién produjo o encargó esas imágenes?, ¿con qué propósito, para ser vistas cómo y por quién? Pasaremos así de chamanes, patricios, nobles, poderosos, príncipes y párrocos a banqueros y burgueses para finalmente, gracias en parte a la imprenta, llegar a sumar a insurrectos y disidentes. Entre estos, unos osados artistas que pensaron que lo eran, precisamente, por entender esta producción de una manera individualizada, imágenes que les representaban a ellos, a través del estilo y la elección de temas, tipos y trazos. Artistas que, al final, decidieron no representar nada concreto, reconocible. Claro que para entonces ya estaba la fotografía entre nosotros y aquello para lo que servían las imágenes originalmente se había desplegado ya en mil propósitos, potenciados al infinito gracias a la capacidad del público para imponer progresivamente su propia lectura de estas.



A pesar de disponer de más información y de ser más accesible que nunca, poco necesitamos saber hoy sobre el sentido original de las imágenes para servirnos de ellas. O eso parece. Las consumimos, quizás con todo derecho, de forma bulímica y atropellada, resignificándolas, recortadas y distorsionadas por nuestras pantallas y sin información alguna sobre su contexto primero. La cultura memética es reina en este irreverente y creativo trajín, una práctica espontánea e irreflexiva para la que hemos convenido un derecho a compartir imágenes de otros sin deber nada a nadie.

Las pantallas llegaron cuando la imagen impresa cimentaba una cultura de masas ávida de información y un nuevo acervo común. Las imágenes impresas hicieron posible una escuela pública eficiente, así como una nueva cultura política y social, más transversal, incisiva y prolífica en debates, que es tanto como decir más democrática. Esto fue particularmente evidente en los Estados Unidos, donde la prensa ilustrada, el cómic o el propio cine sirvieron a una ingeniería social urgente capaz de hacer de su *melting pot* fundacional un activo cohesionado.

Las pantallas gobernaron el siglo xx como una nueva ágora desde la que modularlo todo, banal o trascendente o, como señalaron sus primeros críticos ya pasado el ecuador del siglo, banalizándolo todo. A pesar de eso, tardamos un tiempo en comprender la importancia de estudiar cualquier asunto a partir de su representación visual, entendiendo estas imágenes no solo como un síntoma o un reflejo, sino como un agente activo capaz de generar sus propias transformaciones e influjos, previstos o no, obvios o silenciosos.

Todavía hoy, quienes se ocupan de estos temas (W. J. T. Mitchell en *¿Qué quieren las imágenes?*, 2017) se debaten entre considerar la cultura visual como una construcción social de lo visual o como una construcción visual de lo social. Siempre he pensado que, en diversa medida según el caso y el momento, ambas son válidas: las imágenes, como las pantallas, reflejan la realidad, pero no podemos ignorar cómo la transforman a su vez.

Entre una y otra forma de comprender cómo operan las imágenes, cabe constatar cómo, en su circulación, las imágenes gozan de una autonomía sorprendente, sirven a usos y lecturas impredecibles, cambiantes y



John Orlando Parry, A London Street Scene, 1835, Alfred Dunhill Collection

hasta reversibles. No se trata tan solo de un problema, evidente, de desmemoria, pues ignoramos u olvidamos el sentido original de muchos elementos que han formado parte de la iconografía pictórica, por ejemplo, y ello no impide a nuevas generaciones integrar esos cuadros en sus gustos y referencias. ¿A quién importa hoy el sentido de la ventana que centra *La Anunciación* de Fra Angélico o el jarrillo que sostiene la infanta Margarita en *Las Meninas* de Velázquez? Cada vez más, las imágenes sobreviven a su propia historia, en usos e intercambios que las resignifican sin descanso. Podemos lamentar este uso amnésico del legado visual, pero no ignorarlo.

Trazar el curso de estas transformaciones puede resultar un trabajo imposible, por su escala y dinamismo, pero analizar algunos fenómenos puede servir para comprender mejor cómo consumimos hoy las imágenes y su papel en la evolución de determinados motivos visuales.

A fin de cuentas, lo más trascendente que ha tenido lugar en el mundo de la cultura visual, y en particular en el audiovisual, ha ocurrido en la mente del espectador.

Lo más trascendente que ha tenido lugar en el mundo de la cultura visual, y en particular en el audiovisual, ha ocurrido en la mente del espectador



**Cada vez más, las
imágenes sobreviven
a su propia historia, en
usos e intercambios que
las resignifican sin
descanso**



Y en la mente de muchos creadores que, no lo olvidemos, son, antes y siempre, también espectadores. ¿Y cuál es esa transformación? Comprender que las imágenes, como el cine, establecen más relaciones con su propia historia que con la realidad. Un mundo referido cada vez más a sí mismo: el cine es la realidad que contiene al cine.

Incluso podríamos ir más allá: se ha producido una verdadera cinematización de la realidad, de la experiencia cotidiana. Aquellas célebres y discutidas frases de John Berger sobre la condición femenina de saberse siempre observada e imaginada a sí misma desde el punto de vista del otro son hoy, creo, una condición universal. La proliferación de cámaras y álbumes de imágenes compartidos lo han impuesto: soy mi imagen. Nada construye hoy nuestra identidad como las imágenes que ponemos en circulación de nuestra vida diaria. Quienes apenas lo hacemos, nos asomamos de hecho a la invisibilidad.

Esta sensación de *mise en abyme*, de bucle referencial y recursivo, es evidente en Quentin Tarantino, Martin Scorsese o Wes Anderson, pero también lo es en el caso de Aleksandr Sokurov, Abbas Kiarostami, Michael

Haneke o Bela Tarr. ¿Y qué decir de artistas como Cindy Sherman, Damien Hirst, Jeff Koons, Matthew Barney o Maurizio Cattelan? ¿No actúan como un espejo distorsionado, crítico e irreverente de unas referencias pasadas reconsideradas con más o menos oportunidad?

Miramos sus obras y películas como un ejercicio de reafirmación, una revisitación de nuestro vínculo con el arte y su memoria. Esta reconfortante sensación de familiaridad (el cine habla de sí mismo, el espectador consume «experiencia cinematográfica» y no tanto relatos o acercamientos a la realidad a través de la pantalla), unida a los retos del mundo digital, acercan el consumo del arte en galerías o el cine al de la ópera o la novela; soportes artísticos en activo pero que han perdido su poder real de transformación, su capacidad para establecer algún *rapport* con la realidad, su permeabilidad, su capacidad incisiva en el inconsciente colectivo, al menos en el modo en que lo hemos visto en el pasado siglo. El caso del cine es significativo; resulta difícil exponer, en el tiempo de las «celebrities de quince minutos», el poder de las divas en el periodo del cine mudo o el impacto en la moda de esas mismas estrellas en las décadas siguientes, hasta la de los sesenta.

**Una manera abreviada
de comprender la
historia de las imágenes
es sencillamente
preguntarse, como ante
cualquier delito,
¿a quién benefician?**



Eso, por no referirse al impacto artístico, político y social de cintas como *La batalla de Argel (La Battaglia di Algeri, 1966)*, *Garganta profunda (Deep Throat, 1972)* o *El año pasado en Marienbad (L'année dernière à Marienbad, 1961)*.

El cine, como señalaba Francesco Casetti en 1993 (*Teorías del cine*), quizás ha perdido aquella influencia para, a cambio, disolverse en todo:

«El cine ya no es algo identificado tan solo con las películas... Experiencias que el cine nos dio a conocer, las reencontramos en exóticas vacaciones masificadas, en videoclips, en los efectos escénicos de una convención... Además, el cine aprende a su vez de la publicidad, las revistas, los videojuegos o la televisión. Ya no tiene un lugar propio, está en todas partes o, al menos, en cualquier lugar vinculado a la estética y la comunicación.»

El trabajo de artistas reputados, como Nicolas Provost o Peter Tscherkassky, ilustra esta pulsión carnívora por digerirlo todo desde la cinefagia, más o menos articulada, pero en absoluto desde la cinefilia

tradicional. Y no muy lejos de ellos, encontramos expresiones similares, anónimas y fascinantes, que siembran la red con ejercicios digestivos en forma de remontajes, manipulaciones y similares bajo una nueva taxonomía: *literal videos*, *musicless videos*, *mash-ups*...

Estas piezas son la expresión artística, espontánea en cierto modo, de una necesidad de manejar con alguna autoridad el enorme legado que la red nos pone al alcance. No hay tiempo para el estudio ni la consulta ordenada, urge antes sosegar el ansia con ejercicios de dominio, divertidos, irreverentes y hasta absurdos. Ahí está el extraordinario *I'm Google*, el empeño de Dina Kelberman, una artista estadounidense de Baltimore, por poner orden a las imágenes en internet.

Estas estrategias de dominio, o apropiación, son las que se multiplican hoy y a las que consideramos expresiones de empoderamiento. No estoy seguro de que impliquen realmente una emancipación, en el sentido de que otorguen a estos autores un poder real en la «fábrica de las imágenes», pero su capacidad para desactivar y resignificar queda más que probada.

Otra expresión de estas intervenciones son los documentales y ensayos en red que investigan películas y series, con más ingenio que rigor, para



desplegar nuevas lecturas e iluminaciones: teorías raciales sobre la saga de *Star Wars*, conspiraciones en *El resplandor* (*The Shining*, 1980) o invasiones extraterrestres en *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*, 2002). Todo redundará en lo mismo: otorgar al espectador una autoridad interpretativa excusada del conocimiento real y profundo de aquello que comenta.

Ojo, eso no significa que algunas de estas piezas carezcan de interés o que no desvelen pistas interesantes, tan solo quiero señalar que el fenómeno que más me interesa es precisamente la libertad para consumir e interpretar sin complejos. Es un sueño que produce monstruos, sin duda, pero puedo comprender que cuando se desea ir rápido, es difícil profundizar en nada. Manejarse en la abundancia es hoy un reto propio de cualquiera que se enfrente a la red y que implica el desarrollo de estrategias de aprendizaje y trabajo nuevas. Es difícil juzgar ese reto para quienes empezamos a navegar en la red con la cabeza ya amueblada de libros y vinilos.

En *Soy Cámara* hemos abordado esta situación desde ambas perspectivas: acercándonos a muchos temas desde la diversidad más

absoluta, componiendo mosaicos en torno a un tema con secuencias provenientes de todo tipo de formatos (como en el programa *Una nueva vida de segunda mano*)¹ o trazando la historia de un motivo visual, una iconografía que vinculase un asunto contemporáneo con sus antecedentes visuales en cine o pintura (véase *Triste y azul*).²

Ambos caminos, ambos laberintos, nos producen un placer similar: descubrir el poder como editores de una labor siempre nueva en la posibilidad de suturar, conectar, presente y pasado, así como un medio y cualquier otro. La capacidad creativa para trazar nuevas rutas en ese conocimiento, incluso sin salirse del rigor histórico, parece infinita.



Referencias

¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mzQtrocPQ6E>

² Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ENX7_K0H5Rs

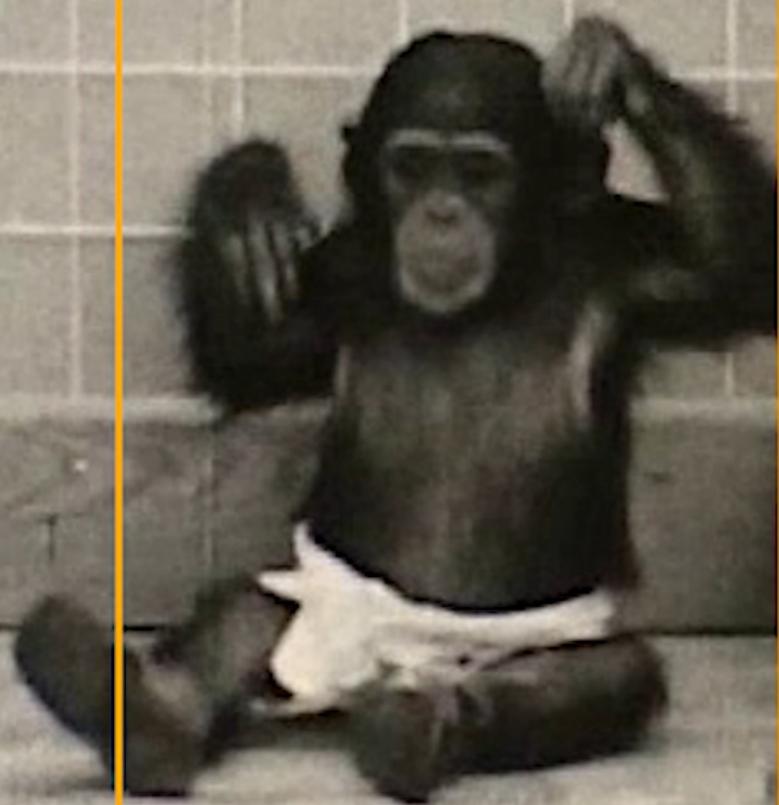
PLAY ▶

VHS

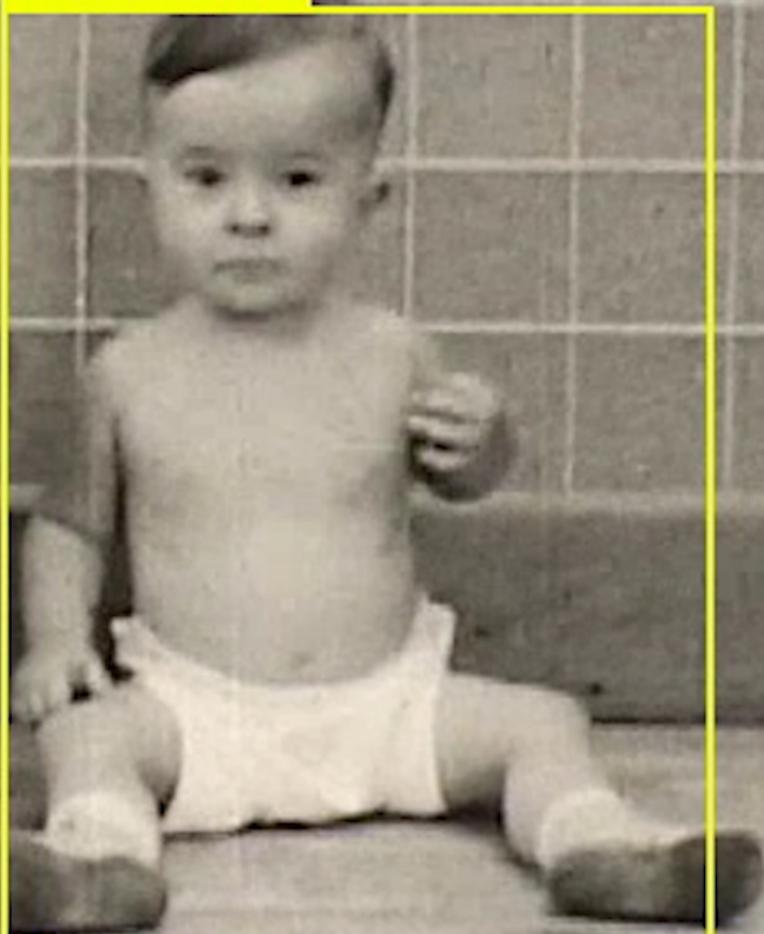
01:35

SEP. 03 1985

person



ancestor





sueños que el dinero ^{no} puede comprar





Hilvanar el caos audiovisual con algún sentido

FÉLIX PÉREZ-HITA

El acelerado progreso técnico al que parecemos condenados nos obliga a una revisión constante de nuestra situación. Muchos textos que tratan sobre la actualidad tecnológica y sus consecuencias en la sociedad parecen viejos a los pocos años de haber sido publicados, como esos gruesos manuales impresos que se vendían antes con títulos como *Windows 98*, *Photoshop 7.0.1*, etc., y que al poco tiempo encontrábamos en los mercados de pulgas. Hace décadas que los aparatos que se venden a las masas están programados para suicidarse, como si las máquinas encarnaran un chiste profético sobre nuestro destino como especie. A la teoría le cuesta horrores tomar distancia respecto a los nuevos fenómenos, no tiene tiempo para pensar sosegadamente los peligros y beneficios que cada novedad puede traer consigo. Nunca habíamos tenido medios tan potentes de predicción y quizá nunca habíamos sabido menos lo que nos deparará el futuro. De eso mismo se quejaba Paul Valéry ya hace un siglo.

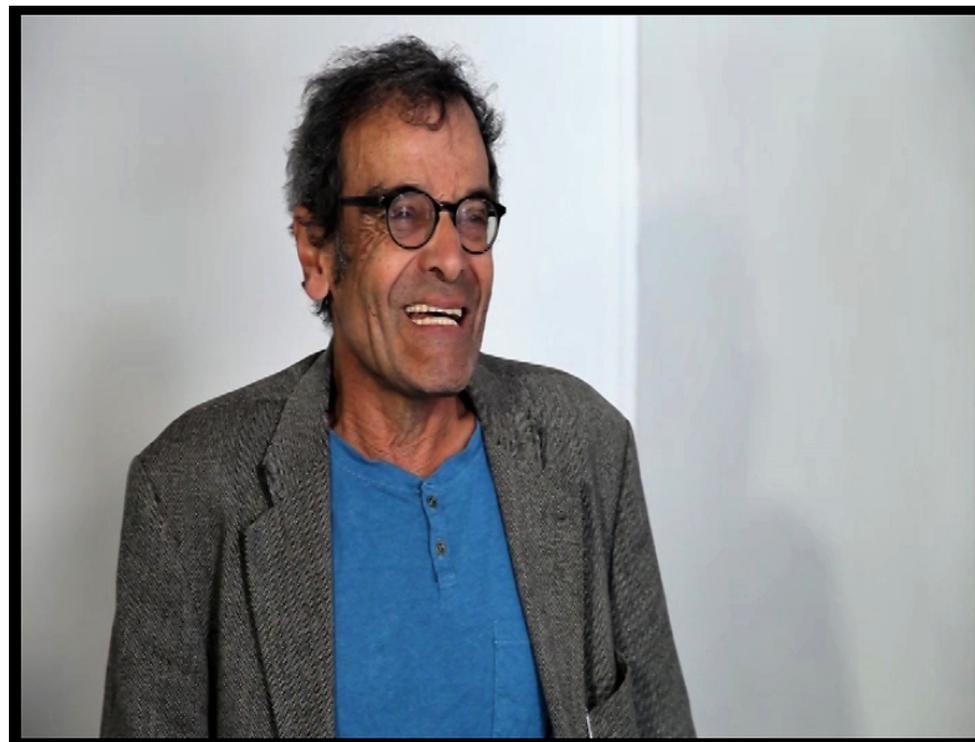
Esta incertidumbre general, la demostrada dificultad de acertar en las predicciones, nos lleva a apreciar la obra de aquellos autores que sí acertaron sobre ciertos asuntos. A caballo entre los siglos XIX y XX, cuando, como hoy, tantos progresos científico-técnicos se estaban produciendo, algunos

pensadores y artistas supieron prever los nuevos problemas que se avecinaban. Karl Kraus escribía: «No hay respiro para la cultura, y en estos tiempos la humanidad yace sin vida junto a unas obras cuya invención le ha costado tanta inteligencia que ya no le queda ningún resto de ella para manejarlas. Hemos sido lo suficientemente complejos como para construir la máquina y somos demasiado primitivos para ponerla en funcionamiento. Estamos implantando un sistema de comunicación a escala mundial sustentado en raquílicas líneas de pensamiento». ¹ No solo el sistema de comunicación mundial, sino la entera gestión del planeta ha demostrado estar en manos de una inteligencia de poco fiar. Algunos pecios de Rafael Sánchez Ferlosio actualizan aquella sentencia de Kraus: «Contra más cachivaches vienen juntando los hombres para comunicarse, menos parece que tengan qué decirse los unos a los otros. Aunque también es posible que nunca hayan tenido mucho que decirse y solo ahora la sobra de medios los pone en evidencia». ²

Esos nuevos medios técnicos domésticos también han hecho que la fotografía y el cine sean casi tan accesibles como un bolígrafo –como se decía en otros tiempos. Hoy sobran cámaras y camarógrafos, se produce

y comparte una cantidad descontrolada de fotos y vídeos. Cuando lo que quizá haría falta es más gente que intentara ordenar y dar sentido a ese material, del que se dispone casi gratis y sin moverse de casa. Se trataría de contribuir a estudiar ese flujo continuo de imágenes, de hilvanarlas en un discurso, de dar un orden y un sentido al material significativo que sepamos encontrar en la red.

Las nuevas artes industriales –el cine, la difusión por televisión o radio– adoptaron desde un principio una división del trabajo compleja, como se ha hecho siempre en ciertas artes colectivas como la arquitectura o la representación escénica (aunque haya casas hechas por una sola persona o monólogos teatrales). Los nuevos medios de producción doméstica, como decíamos, han dado las herramientas para que el vídeo, la música, el diseño, etc. se puedan producir personalmente. Al mismo tiempo, y no menos importante, se ha extendido cierta desconfianza hacia lo profesional, hacia los clichés comerciales y los acabados perfectos del cine-publicidad. En el mundo de las artes plásticas, Jean Dubuffet ya había cargado duramente en los años cincuenta contra lo profesional, contra lo que él llamaba el arte cultural. Maya Deren escribió elogios bien







argumentados del cine *amateur*: «El *amateur* debería aprovechar la gran ventaja que envidian todos los profesionales, la libertad, tanto artística como física».³ Marguerite Duras fue de las primeras que, en el mundo del cine, utilizó la palabra «profesional» peyorativamente. Hablaba del cine superficial, fútil, estérilmente lujoso, de los «profesionales»: «Para los profesionales, el cine que yo hago no existe. [...]. Eso prueba que mi cine no puede pasar la frontera de los profesionales. Y que el suyo no puede pasar la mía. Empecé viendo su cine y luego hice el mío y ellos contaron cada vez menos. Por profesionales entiendo a los reproductores de cine como los que hacen reproducciones de cuadros, por oposición a los autores de cine, a los autores de cuadros. El mundo de ese cine está lleno de gente acosada, es el feudo del miedo: a la falta de qué filmar, a la falta de millones, de miles de millones».⁴ El miedo y la violencia que siempre están presentes cuando hay en juego mucho dinero. Al mismo tiempo, las nuevas formas domésticas de hacer, así como las de gran parte de la crítica contracultural, han sido fagocitadas por el poder, por el *marketing* y las agencias de publicidad, por los que hacen de pedigüños para los ricos y poderosos.

En lo que se refiere al análisis del cine, ya representaron un gran progreso hacia la democratización de la teoría el VHS y los videoclubes, que permitían a cualquiera ver una película o una escena mil veces y compararlas con otras escenas o películas. Hoy muchos de aquellos consumidores entusiastas son también productores. Las nuevas tecnologías han permitido a las audiencias ir recuperando algo de un poder monopolizado por los de arriba. Los llamados usuarios están hoy mejor preparados para entender las imágenes y sus posibles manipulaciones. En una entrevista para *Soy Cámara*, Harun Farocki decía: «El fenómeno de los *prosumers* (productores-consumidores) ha cambiado mucho cierto tipo de cine. La gente tiene mejor ojo crítico, lo que no significa que también quiera ver cosas mejores, pero al menos muchos tienen mejor ojo crítico. En música o literatura ya había sucedido que la gente que escuchaba música también sabía leerla. Era el ideal de la burguesía de finales del siglo XIX. Todos sabían tocar y cantar y creo que eso es muy bueno para el desarrollo de un arte, cuando la gente puede producir y no solo consumir. Me sorprenden, sin embargo, las cosas tan malas que hay en YouTube. Casi todo son chistes de estudiantes. Quizá tienen que pasar cincuenta años de chistes hasta que de verdad se produzca esa cultura visual.



Ahí no se nota, pero sí cuando vas a países remotos. En lugares que no tienen ninguna tradición cinematográfica ahora se están haciendo cosas muy buenas. Es como si no necesitaran ya de tradición. Irán tiene ahora grandes directores de cine, no solo tres o cuatro, sino un buen puñado de ellos. Y todo ello tiene que ver, claro, con esa cultura que puede llegar a todas partes». ⁵

En internet, como en un moderno museo imaginario de imágenes en movimiento, muchas de las mejores películas de la historia del cine conviven, en igualdad de tamaño y condiciones, con un incalculable flujo de imágenes de todo tipo, de una variedad de géneros como no la había habido nunca. Los llamados nativos digitales mantienen, sin duda, una nueva relación con la avalancha de imágenes. Lo dijo Tiresias: «El niño viviría mejor si no se viera a sí mismo». Pero hoy los niños crecen viéndose continuamente en pantallas y grabando para que otros comenten sus fotos y vídeos, sus *posts*. El mundo de las imágenes ya es para nosotros una especie de segunda naturaleza, algo que crea realidad, mucho más que un mero reflejo del mundo, la situación se parece a un juego de espejos. No solo para los más jóvenes y vulnerables. Es como si cientos de millones de adultos infantilizados estuvieran gritando cada día en las

redes: «¡Mamá, mamá, mira lo que hago!», eso que repiten los niños cuando están en la playa o en el parque haciendo algo nuevo para ellos. Supongo que en esa etapa de la formación del yo del niño los reclamos y ejercicios de ese tipo tienen un sentido. Dedicar sus monerías a la madre o al padre para asegurarse el aplauso de su público más agradecido. Pero ahora la figura de la madre la representan los suscritos al canal, y sus *likes* serían los aplausos maternos..., porque la madre auténtica no les hace caso, está mirando el móvil, colgando a su vez cosas en las redes. De forma parecida, los que hacen público el vídeo de su salida del armario, como se dice, sustituyen así al antiguo confesor o a la familia por la opinión pública conectada, de la que, seguramente, recibirán mejor consejo y afecto.

El narcisismo no ha dejado de crecer en los últimos tiempos. Pero un narcisismo reprimido, envenenado, expuesto desde pequeño a los golpes de un mundo en que, en el mejor de los casos, hemos de adaptarnos a lo que hay, a una realidad que pasa por encima de nuestras cabezas. Theodor Adorno se refería a esa debilidad del yo como a «cierta indigencia psicológica de las masas», un yo débil (Freud) que necesita sentirse parte de algo más grande, adscribirse a un colectivo identificable para suplir así



la pérdida de autoestima impuesta por la sociedad. Ese narcisismo también ha sido transformado, sin duda, por el nuevo régimen de cámaras y pantallas. En el programa titulado *Aspectos de la masa*,⁶ entre otros, hemos abordado estos asuntos. Hoy los espectáculos parecen vivir una vida más real que la realidad y nuestra imagen en las pantallas parece existir más que nosotros mismos. Incluso los animales domésticos parecen afectados por la profusión de imágenes. El ingente material de autoexposición (extimidad) disponible en las redes es utilizado por artistas de todo el mundo para darnos una imagen intuitiva de lo que son algunos fenómenos sociales desconocidos para la mayoría, emitidos a escondidas desde casas privadas para públicos especializados, en un laberinto de espejos en que nunca se puede estar seguro del origen (de la originalidad) ni de las intenciones de los *youtubers* de turno. Las *Autoexposiciones* de Flor Aliberti, algunos montajes del colectivo alemán Neozoon o los trabajos de Natalie Bookchin son buenos ejemplos de ello, de masas de individuos encerrados en sus habitaciones, dejándose llevar hacia los mismos lugares, gestos y preocupaciones por una corriente invisible. «Las masas conectadas son la medida de todas las cosas», podría decir un moderno Protágoras.

Un nuevo realismo audiovisual

¡Cómo no vamos a estar influidos, en nuestra vida diaria, nuestra moral, nuestros gestos, etc., por el bombardeo audiovisual que hemos padecido desde pequeños! Si se nos ha impuesto un imaginario visual es justo que, una vez digerido, hagamos con él lo que podamos, que nos comuniquemos mediante sus restos. En la red encontramos muchos homenajes al cine que nos ha marcado, pero también muchas venganzas justificadas. La tradición del apropiacionismo ya era vieja en el cine y el vídeo, sobre todo en el ámbito experimental. Lo nuevo de la situación actual es que se puedan utilizar como materia prima, para construir nuevos discursos, vídeos grabados (y compartidos) ¡esta misma mañana! Eso hace posible analizar fenómenos muy recientes, tratar de darles un sentido o formular preguntas acerca de ellos.

«Aquello que me interesa—cuando tiene lugar—no es la obra, no es el autor, es aquello que hace la obra. Toda obra es la obra de otras muchas cosas además de un autor» (Paul Valéry).⁷ En el tipo de ensayo que practicamos en *Soy Cámara* lo de menos sería la autoría. Jugamos más a descubrir relaciones que a inventarlas. Y lo que se descubre, más que este o aquel vídeo espectacular, es la relación entre dos cosas, algo que tiene que ver



**Hoy los espectáculos
parecen vivir una
vida más real que
la realidad y nuestra
imagen en las
pantallas parece
existir más que
nosotros mismos**



con la sintaxis, con un juego cuyas reglas se han ido estableciendo sobre la marcha durante estos años. Parece que bastantes espectadores han entendido ese juego. La disolución de la autoría en este flujo incesante de montajes y remontajes es uno de esos fenómenos propiciados por la red, y creemos que la creciente pérdida de respeto hacia la figura del autor quizá tenga sus ventajas. No cabe duda de que la manera de funcionar en las redes ha afectado a nuestra manera de comportarnos fuera de ellas. Uno de esos contagios consiste en cierta desconfianza, por ejemplo, dentro de la programación abierta o libre, hacia el mérito personal y el autobombo. Lo que menos nos ha de importar de una obra, si está bien hecha o es iluminadora, es que sea nuestra. Si es mala o embrutecedora, entonces sí que tendría que importarnos. Intentamos sumergirnos en la red buscando perlas, mientras pensamos en cómo juntarlas para producir chispas que generen preguntas sobre asuntos que nos atañen a todos. Recordando siempre el clásico problema del documentalista –o del investigador en general– que consiste en no encontrar lo que andaba buscando o creía que iba a encontrar, sino algo muy distinto. Entonces es cuando uno puede quizá dejarse llevar por lo que dice o pide la cosa, el material.

El ensayo como género parece remitir, ya desde Montaigne, a otros campos: a la crítica (análisis de producciones de otros), la filosofía (a la que nada de lo humano le es ajeno) o la ciencia (que aventura hipótesis sobre asuntos que considera poco estudiados). El vídeo ensayo participa de cierta apertura, dispersión y subjetivismo que son atributos propios de lo artístico. Algunas de nuestras piezas deben ese carácter a ser primeras exploraciones intelectuales de problemas muy nuevos y quisieran parecerse al comienzo de una conversación siempre inacabada. Como escribía Adorno: «El ensayo piensa discontinuamente, igual que la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de los rotos, no tratando de taparlos. El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formas espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología. [...] Para el ensayo todos los objetos están a la misma distancia del centro, del principio que los embruja a todos».⁸

Nuestro trabajo bebe de la tradición del *collage* –con la que está claramente relacionada la técnica del montaje– más que de la que busca la obra autónomamente construida y estructurada. Eso que a algunos





les puede parecer un batiburrillo de imágenes inconexas, un *collage* irresponsable, nosotros creemos que refleja bien cierta manera de leer las imágenes en nuestro tiempo. Adam Curtis habla de ello como de un nuevo realismo, el realismo propio de la situación actual: «Una de las direcciones hacia donde creo que van las audiencias es hacia una fascinación por experimentar las cosas por ellas mismas. Cada vez desconfían más de unos programas que les parecen flojos, porque les sermonean y les dicen cómo son las cosas. Están interesados en experimentar cosas. Es algo que tiene que ver con la sensibilidad que internet está ahora amplificando en la gente, que es ese deseo de saltar. Ya solían saltar entre cosas, es lo que la gente hacía por las tardes o, especialmente, por la noche. Si se consultan las búsquedas *online* de la gente, se comprueba que son como poemas vanguardistas, verdaderamente saltan de un tema a otro. [...] A veces pienso que muchos de nuestros colegas están obsesionados con internet como mero avance tecnológico y no se dan cuenta de que se trata de una sensibilidad. Y que, más que estar catalogando y recatalogando cosas en la red, tendrían que estar intentando crear obras de arte o reportajes mucho más sofisticados basados en el puro placer de saltar de una cosa a la otra.

No estoy pidiendo *collages* irresponsables, solo digo que la sensibilidad de la audiencia es actualmente muy sofisticada y no se están haciendo obras suficientemente sofisticadas que estén a su altura. Y esas obras podrían ser muy convencionales, podrían pasarse en TV o en la radio, pero podrían ir saltando, y en eso es en lo que andamos, creo».⁹

Veníamos del *zapping* televisivo; ahora la gente *zapea* entre textos, músicas, fotos, vídeos, juegos, memes, etc., todo ello desde el mismo dispositivo. Dado el progresivo cambio en el tipo de atención del público y en su sensibilidad, cabe contar con que la gente, harta de sermones, como dice Curtis, está acostumbrada a ser más activa, a llenar con sus reflexiones los vacíos en la argumentación de un vídeo ensayo, a leerlo de una manera más abierta. A veces, nuestras citas de otros vídeos o testimonios quieren tener la función que quería Walter Benjamin para las suyas: las citas son como bandidos que asaltan al lector en el camino y le despojan de todas sus convicciones. Quisiéramos quitarle la silla del culo a aquello que se da por sentado. Algunos cortes bruscos entre vídeos tienen la función de interrumpir la fascinación que algunas imágenes, o más bien lo audiovisual, en general, producen (Judith Butler). Revulsivos

**Lo nuevo de la
situación actual
es que se puedan
utilizar como
materia prima
vídeos grabados (y
compartidos) ¡esta
misma mañana!**



que animen al espectador a repensar algún asunto y a desconfiar de sus opiniones más enquistadas, porque *tener sólidas convicciones* no es más que empedernirse en las propias opiniones y apostar por ellas como casi nunca merecen.

Todo espectador, quizá hoy más que nunca, es un creador virtual, en la medida en que se pregunta cómo habría hecho él para mejorar lo que está viendo, o sobre qué otras cosas habría puesto el foco o los cortes montados. Es bueno que el público se haga preguntas y desconfíe de la publicidad, de los medios generalistas y de la política de los políticos profesionales; en fin, de la verdad de lo que nos venden. Lo malo de las noticias falsas (*fake news*) y de la desconfianza general en la que vivimos es que nos divierten y distraen de las cosas que de verdad nos atañen políticamente. Parecemos dirigirnos al precipicio como sonámbulos ante el aplastante flujo de imágenes e informaciones dudosas que no nos deja pararnos a pensar fríamente. Cine y sueño fueron de la mano desde el principio, aunque el marco de la pantalla ya implica una separación respecto de la cosa, una distancia que no se parece a la experiencia onírica. Hoy en día parece que se quiere tender hacia lo inmersivo del 3D, a las gafas de realidad virtual.

Como escriben Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel: «Justamente la noción de “inmersión” no puede dejar de remitir a algún tipo de flotamiento fetal en un líquido. ¿Y habría algo así como una regresión en ese deseo de no ver el encuadre?»¹⁰

Esa falta de distancia reflexiva parece interesar a los científicos y a los vendedores, que hoy andan a menudo de la mano. Como demuestran los experimentos de *La máquina de ser otro*,¹¹ la visión graba las sensaciones de los músculos. Es fácil engañar a nuestro sistema nervioso, a nuestro cerebro, mediante las nuevas técnicas inmersivas. Ilusiones de última generación. Hablando de sus trabajos sobre realidad virtual, Farocki comentaba que en los videojuegos el atractivo de ser el sujeto agente es lo que seguramente hace que los jugadores puedan pasarse horas vagando por un paisaje en un larguísimo plano secuencia, mientras que se aburrirían con una escena de su serie favorita que no incluyera cortes cada diez segundos. Esa ilusión de tener las riendas, no solo en los videojuegos, sino también, por ejemplo, de ser el emisor en las redes (de mensajes, fotos, vídeos, comentarios, etc.), sin intermediarios entre el mensaje y los receptores, sin –aparentemente– tener que pasar por censuras o



supervisiones, ha resultado también ser un incentivo potentísimo para cientos de millones de usuarios de las plataformas digitales. La estrategia por la que aparenta ser algo público –como contrapuesto a lo estatal, que siempre pide acreditaciones y títulos–,¹² de ser algo de acceso libre y gratuito a todo el mundo, ha sido uno de los engaños fundamentales que han sabido urdir los buscadores, las redes sociales y los tenderos *online* que han acabado siendo dueños del mundo.

Decía Adorno en una de sus clases de sociología del curso de 1960: «El precio del progreso, en cierta medida, se hace cada vez mayor, sin que se pueda cosechar del todo bien eso que este progreso en realidad promete; tal como habrán observado todos ustedes en el simple hecho de que, por un lado, cada vez se ahorra más en trabajo mediante la mecanización y automatización, mediante la racionalización de los procesos de trabajo, pero que, por el otro lado, no obtenemos nada de eso, sino que todos los hombres, realmente y sin diferencias, todos los hombres cuanto más atados estén a la estructura social, menos pueden determinarse a sí mismos, menos pueden tomar conciencia de sí mismos que probablemente en cualquier otra fase histórica [...]. De modo que el mundo se vuelve más

feo por una racionalidad que consiste únicamente en un aumento del *output* industrial y de las fuerzas productivas y donde ninguna instancia superior percibe el interés de la naturaleza en general, sino que funciona únicamente en términos de dominio de la naturaleza. Y eso que pueden ustedes observar en cualquiera de las grandes carreteras, donde el paisaje está estropeado con publicidades, esto es por supuesto solo una alegoría palpable para lo que ocurre con los asuntos humanos».¹³ Alegorías palpables en el sentido de Adorno son algunos vídeos que corren hace tiempo por la red: el del ave lira, inagotable imitadora de los cantos de otros pájaros, reproduciendo perfectamente el sonido de la cámara fotográfica con motor de los turistas curiosos; o el vídeo del mono mirando atentamente una tableta sentado en un sofá, con una cría en brazos, también atenta a la pantalla, como personitas..., burgueses del siglo XXI.



Referencias

¹ TIMMS, Edward, *Karl Kraus, satírico apocalíptico: cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*, Visor, Madrid 1990.

² SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Campo de retamas*. Pecios reunidos, Random House, Madrid 2015.

³ DEREN, Maya, «Amateur Versus Professional», *Revista Film Culture*, Nueva York 1965.

⁴ DURAS, Marguerite, «Cine No», artículo publicado en *Cahiers du cinéma*, núm. 312/313, junio 1980.

⁵ Entrevista realizada en febrero de 2011 por Ingrid Guardiola, Andrés Hispano y Félix Pérez-Hita para *Soy Cámara: El programa del CCCB*. Publicada en *Cultura/s, La Vanguardia*, 27 de abril de 2011.

⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hWhEZOqXY9M>.

⁷ VALÉRY, Paul, *Tel quel*, Gallimard, París 1943.

⁸ ADORNO, Theodor W., «El ensayo como forma», en *Notas sobre literatura*, Akal, Barcelona 2003.

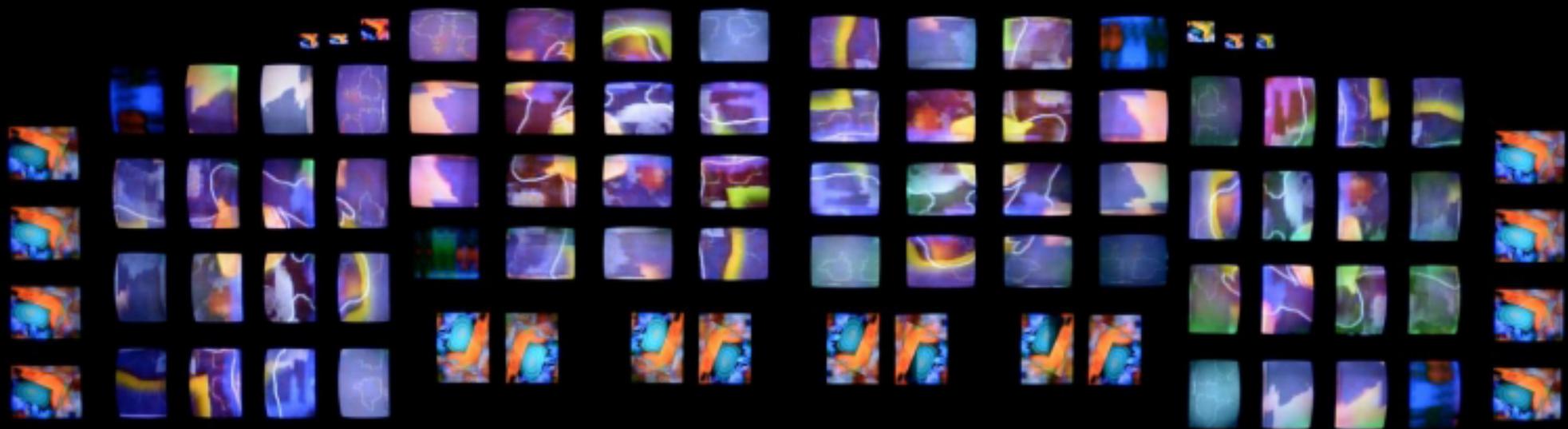
⁹ Entrevista a Adam Curtis: Shift Run Stop Podcast, 2009.

¹⁰ COMOLLI, Jean-Louis; SORREL, Vincent, *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Manantial, Buenos Aires 2016.

¹¹ <http://www.themachinetobeanother.org>.

¹² BREDLOW, Luis Andrés, *Ensayos de herejía*, Pepitas de calabaza, Logroño 2015.

¹³ ADORNO, Theodor W., *Filosofía y sociología*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires 2015.





Las paradojas de internet

INGRID GUARDIOLA

En 2015 el proyecto audiovisual *Soy Cámara. El programa del CCCB*¹ pasó de la televisión a internet pensando que, de esta manera, lo que se ganaba era libertad: de emisión (fuera de una parrilla concreta), de contenidos (más allá de la subordinación a las normas de la cadena) y de relación (ya que se podía acceder directamente a los espectadores). Mas, ¿se ha cumplido aquella promesa? Internet ha abierto nuevas cuestiones en el terreno fértil del apropiacionismo y de la remezcla audiovisual. Por un lado, ha habido una proliferación de prácticas apropiacionistas (*mash ups, recuts, gifs, memes...*), pero a la vez un cierto proteccionismo en relación con el *copyright* a través de la creación de nuevas leyes y sistemas de rastreo de imágenes que penalizan la obra derivada. Asimismo, se ha evidenciado un talante reaccionario en el comportamiento social en el ágora virtual mediante la censura y, sobre todo, de una cosa peor: la autocensura. Esta iconoclastia es una paradoja en una época de exceso de imágenes. A todo ello tenemos que añadir la aparición de unas nuevas prácticas, aquellas que implican la reapropiación de nuestros datos a manos de gigantes de la información, ya sea para el entreno de redes neuronales (inteligencia artificial), o bien para el establecimiento de patrones de consumo, de voto o para mejorar los

Las ideas serán verdaderas una temporada, las glosas serán aburridas, las tesis se quedarán tontas: pero las acertadas metáforas serán florecillas de los siglos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *GREGUERÍAS*

algoritmos que colocan los anuncios en las plataformas digitales. De esta manera nos remezclan, a menudo sin darnos ni siquiera cuenta, al tiempo que se nos impide remezclar obras ajenas. Si el siglo xx fue el siglo en que el *copyright* pudo convivir con el apropiacionismo como artefacto político y artístico, ¿acaso será el siglo xxi el siglo en que las imágenes perderán su carácter público para acabar siendo restringidas a un uso privado y a la obra original? ¿Qué cultura visual se deriva de esta situación? ¿Qué papel puede tener el ensayo audiovisual en este contexto, donde se limita la licencia semántica de las imágenes del pasado, y donde el algoritmo se ha instaurado como autoridad última sobre las imágenes?

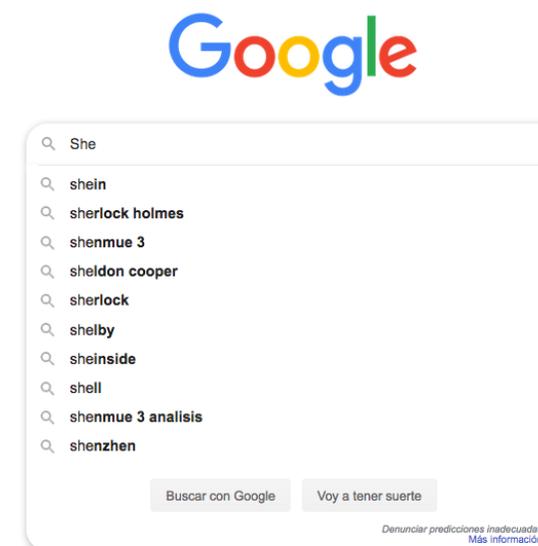
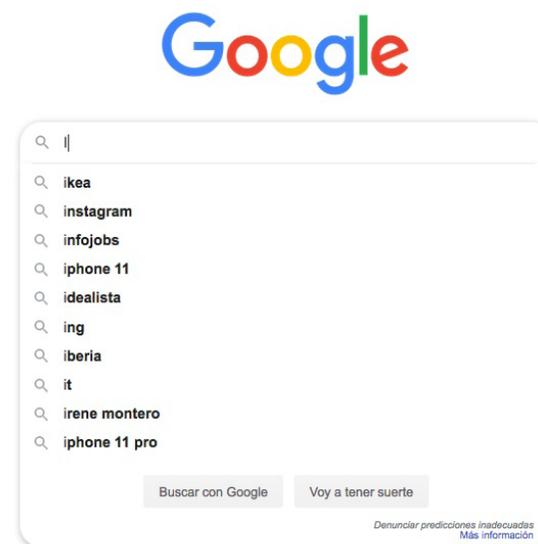
El apropiacionismo y la remezcla: nuevas greguerías

En 1918, hace un siglo, Marcel Duchamp pintó un bigote a la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci y tituló su obra intervenida *LHOOQ* que, fonéticamente, vendría a decir «*elle a chaud au cul*», que se podría traducir como «ella está caliente». Con esta *obra transvestida*, Duchamp instauró el apropiacionismo y la remezcla irónica y subversiva como práctica artística. Un año antes, en 1917, Ramón Gómez de la Serna publicaba *Greguerías*, un género literario



**Internet ha abierto
nuevas cuestiones
en el terreno fértil
del apropiacionismo
y de la remezcla
audiovisual**

cercano al aforismo que, a través del humor y la naturaleza metafórica del lenguaje, permite una reflexión filosófica, a pesar de que el propio autor dijera que lo que él hacía no eran reflexiones. *Soy Cámara* tiene alguna cosa de greguería audiovisual. En el prólogo que escribió en 1960, el propio Gómez de la Serna dijo: «Desde 1910 –hace cincuenta años– me dedico a la greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la greguería. Desde entonces, la greguería es para mí la flor de todo lo que queda, lo que vive, lo que resiste más al descreimiento». ² Apropiación, mezcla y transformación, todo lo que queda, lo que vive y lo que resiste al descreimiento y poner bajo sospecha todo aquello que se remezcla. En *Soy Cámara*, el montaje es capaz de conferir el carácter metafórico que tienen las greguerías. El montaje, como la metáfora, es una herramienta que permite hacer que emerja el pensamiento; antepone la razón poética y política a la razón matemática y cartesiana; también nos aleja de los significados automatizados, tan vivos en una época de exceso de información y de vidas cristalizadas en pantallas intradiegeticas.



De hecho, Gómez de la Serna dice que lo único que quedará de todo ello es «la gracia de las metáforas salvadas». Cuando hablamos de montaje en *Soy Cámara*, hablamos, en realidad, de desmontaje, de arrancar y destejer, «hay que hacerlo todo como dejándose caer, como trenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose». De esta manera se practica un ensayo que no intenta forjar verdades o mentiras, sino funcionar como un interrogatorio permanente despeñando la mirada en la avalancha de imágenes que nos ha dejado la historia, y que el gran archivo de internet ha deglutido. Una vez dentro, las imágenes se espigan, se descomponen y regurgitan en una nueva síntesis, poniendo en dialéctica las categorías sociales heredadas de la imagen, su estatus, funciones u origen. *Soy Cámara*, como la greguería, es de un barroquismo sincero, «mucho antes de que todo fuera un poco barroco», y, como ella, intenta matar tópicos y huir de los lugares comunes. Piensa la imagen combinando delicadeza y salvajismo, y se consagra a internet como un nuevo y transitable «gabinete de curiosidades».

***Soy Cámara,*
como la
greguería, es de
un barroquismo
sincero, «mucho
antes de que todo
fuera un poco
barroco», y, como
ella, intenta
matar tópicos
y huir de los
lugares comunes**



Internet como red de conocimientos

John Perry Barlow llamaba a internet «*the net*», Michael Benedikt «ciberespacio» (1992), Michel Serres un «atlas» (1994) y el inventor del World Wide Web, Tim Berners-Lee, un «sistema hipertextual» (1989). Todos ellos pensaban, utópicamente, que internet podría funcionar como un espacio alternativo a las cadenas de la industria, y donde cada persona podría encontrar su propia comunidad más allá de los determinismos de clase, género, raza o país. Internet se anunciaba como un lugar para la comunicación social, al tiempo que como un espacio de producción de conocimiento abierto, transnacional y transdisciplinario. De hecho, la propia noción de hipervínculo hacía de internet un espacio proclive a la *flânerie* (deriva), e invitaba a que cada usuario se montara su propio recorrido en una epistemología en proceso, donde cada uno era dueño de sus propios intereses y referentes, poniendo en suspenso la herencia cultural y el peso del canon, y consiguiendo, en cierta manera, descolonizar un poco el pensamiento.

Joan Fontcuberta habla³ del proyecto *I'm Google* de la artista Dina Kelberman, un sitio web con una cantidad ingente de imágenes

encontradas en internet y compiladas según la lógica de la analogía o la semejanza; según Fontcuberta, el proyecto subvierte el orden enciclopédico y nos lanza hacia la utopía del infinito. Internet podría ser aquel «lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos», que Jorge Luis Borges describe en *El Aleph*.⁴ De hecho, en un único minuto en internet se miran cuatro millones y medio de vídeos (más de cinco mil millones cada día), y setecientos mil horas de Netflix (la única estadística de consumo mediático que, en un año, se ha doblado). En la historia de internet ha habido muchos proyectos que han intentado hacer de este espacio excesivo, matemático y cartesiano que es internet, un espacio utópico de conocimiento, apelando a la capacidad de memoria digital de optimizar la ruina analógica, y de poder estructurar y dinamizar la información en pro del conocimiento, favoreciendo la capacidad relacional del archivo, haciendo de la arqueología un proceso dialéctico. Hablemos de proyectos como *Memex* (1945) de Vannevar Bush, *Xanadú* (1960) de Ted Nelson, *Morelli* (1985) de William Vaughan, *El archivo de conceptos visuales* de Harun Farocki y Wolfgang Ernst, *Iconclass* (1950-1982) de Henri van de Waal, el *Bildindex der Kunst und Architektur* (1977-



Q You

- Q youtube
- Q youtube mp3
- Q you
- Q youtube converter
- Q youtube musica
- Qyoutu
- Q yout
- Q youtube downloader
- Q your name
- Q youtube kids

Buscar con Google Voy a tener suerte

Denunciar predicciones inadecuadas
Más información



Q we

- Q wetransfer
- Q webmail
- Q weather
- Q weather barcelona
- Q westwing
- Q weeras
- Q web
- Q wetaca
- Q webcam barceloneta
- Q western union

Buscar con Google Voy a tener suerte

Denunciar predicciones inadecuadas
Más información



Q He|

- Q herbalife
- Q heath ledger
- Q heron city
- Q heura
- Q hello nails
- Q hellboy
- Q hernan cortes
- Q hema
- Q hertz
- Q hermes

Buscar con Google Voy a tener suerte

Denunciar predicciones inadecuadas
Más información



Q Them

- Q themeforest
- Q themessistore
- Q themaskhouse
- Q them
- Q themetalcircus
- Q theme hospital
- Q theme park
- Q theme
- Q themselves
- Q themis

Buscar con Google Voy a tener suerte

Denunciar predicciones inadecuadas
Más información





Buscar con Google

Voy a tener suerte

Ofrecido por Google en: [català](#) [galego](#) [euskara](#)



life **informatica**

life

life **is strange**

lifepoints

life **is strange 2**

lifestyle

lifemiles

life **is life**

lifevac

life360

Buscar con Google

Voy a tener suerte

[Denunciar predicciones inadecuadas](#)
[Más información](#)

Google

how to find **slime chunks**

how to find a **song**

how to find **your style**

how to find **airpods**

how to find **end cities**

how to find **diamonds minecraft**

how to find **nether fortress**

how to find **spawn chunks**

how to find **your passion**

how to find a **slime chunk**

Buscar con Google

Voy a tener suerte

[Denunciar predicciones inadecuadas](#)
[Más información](#)

Google

how to find images **on google**

how to find images **with transparent background on google**

how to find images **without copyright**

how to find images **with transparent background**

how to find images **without background**

how to find images **that are not copyrighted**

how to find images

how to find images **in the public domain**

how to find images **in inspect element**

how to find images **of yourself online**

Buscar con Google

Voy a tener suerte

[Denunciar predicciones inadecuadas](#)
[Más información](#)



2008) o los *datasets* (2014-2015), que Lev Manovich⁵ hizo para Google, la New York Public Library y el MoMA. A pesar de la riqueza, valentía y excepcionalidad de todos estos proyectos, el programador y activista Aaron Swartz⁶ alertó sobre el hecho de que hay dos internet: por un lado, el que se funda sobre la libertad y, por otro, el que tiene como objetivo perseguir y espiar a sus usuarios, y que dependerá de nosotros cuál acabe siendo el que predomine.

Autoridad algorítmica

Pero el internet del clic diario, el que nos resuelve las dudas, las relaciones personales, nuestro ego y la actualidad está lejos de ser aquel internet neutro donde nadie tenía que pedir permiso⁷ ni perdón. El internet actual es un espacio regido por algoritmos, es decir, por las funciones matemáticas, donde el diseño informático traza nuestras posibilidades de navegación (adónde podemos ir), nuestras condiciones de representación (qué podemos enseñar) y de recepción (qué podemos ver). A pesar de todo, la paradoja radica en que el usuario de internet no se siente cautivo de sus estructuras regidas por vomitorios⁸ o circuitos que establecen

La autoridad del algoritmo, entonces, funciona como un silenciador de las voces de los otros, de aquello diferente a uno mismo





los algoritmos y las empresas que los gestionan. A través de ellos se posicionan los contenidos, se detectan infracciones, se censuran los contenidos,⁹ se recolectan datos, se construyen perfiles, se hacen predicciones... En definitiva, se trata de controlar la fluctuación de los usuarios y de su información sin ejercer autoridad o, quizás, se trata de una forma de autoridad diferente a la que nos proponía Max Weber. En lugar de una autoridad carismática, tradicional o legal-racional, nos encontramos ante la autoridad funcional del algoritmo, que es el hecho de reducir la multiplicidad del ciberespacio y, por tanto, del ágora virtual, a un conjunto de funciones. El algoritmo es lo que hace que Facebook priorice el contenido nativo y penalice los enlaces ajenos a la aplicación, o que se censuren los contenidos sobre Hitler, pero no sobre Franco; es el que detecta los cuerpos desnudos que hay que censurar o la sangre que no se puede ver en Instagram; el que después de ver un vídeo en YouTube recomienda contenidos alineados como en un cuerpo fractálico; el que hace que se adapten los contenidos que se cuelgan en YouTube en función de la lógica de posicionamiento de la plataforma, en una auténtica guerra digital para lograr atrapar la atención esporádica del usuario.

En 2011 el ciberactivista Eli Pariser denominó el proceso de filtrado de información a través de las predicciones del algoritmo «filtro burbuja». Este filtro, que usan empresas como Google, YouTube, Yahoo, Facebook o Twitter, se basa en elementos como los historiales de búsquedas, la localización..., de tal manera que el usuario permanece encapsulado en su propio círculo, creando una burbuja aislante. La autoridad del algoritmo, entonces, funciona como un silenciador de las voces de los otros, de aquello diferente a uno mismo. En lugar de basarse en el mandato o el desprestigio, lo hace siguiendo una cadena de órdenes inferida matemáticamente, desplazando el pensamiento diverso de la esfera pública. El resultado es una radicalización de nuestras opiniones y de nuestros gustos, y de aquello que ya es masivo.

Si tenemos en cuenta la teoría de la espiral del silencio descrita por Elisabeth Noelle-Neumann en 1977, la opinión pública deviene un mecanismo de control social, ya que los individuos tienden a querer formar parte de la opinión mayoritaria por miedo al aislamiento. La contradicción radica en el hecho de que para formarte en la opinión mayoritaria necesitas una condición de aislamiento previo o, como comentaba Guy Debord en



1967 en *La sociedad del espectáculo*: «Del automóvil a la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular son también las armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las muchedumbres solitarias. [...] El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado».¹⁰ Este movimiento generalizado de querer participar del consenso de la masa nos conduce, por un lado, a la autocensura y, en segundo lugar, a ingresar en la masa desde la gestión de una opinión fecundada en los tópicos o los lugares comunes de la conversación pública, que se basan en los antagonismos o en las «polaridades electivas», motor de la polémica que es, a su vez, el nutriente fundamental del ágora. Ello justificaría la existencia de fenómenos como los *trending topics* o los *shitstorms* («tempestades de mierda»), también llamados «linchamientos digitales». Por ejemplo, la tecnosocióloga Zeynep Tüfekçi nos recuerda que Facebook es uno de los principales espacios donde la gente y el gobierno de Myanmar comparten informaciones, y que fue una herramienta clave en la propagación del odio hacia la comunidad rohingya, y en la consiguiente limpieza étnica que hizo que más de medio millón de personas

emigraran del país y más de mil fueran asesinadas. Las disculpas de Facebook dejan entrever que no hay ninguna broma siniestra del destino en todo esto, y prueban su sofisticada arquitectura de la persuasión, que tiene tantas posibilidades como usuarios.

En este sentido, internet es un ecosistema lleno de paradojas: imperan las plataformas de relaciones sociales digitales, y lo que se promueve es la cultura del odio; el algoritmo diseña un ágora pública a partir del aislamiento de los usuarios, pero también proporciona visibilidad a aquello que ya la tiene, a lo que es masivo, tensando a los usuarios entre el más cercano (el yo) y el más lejano (la masa); internet se manifiesta como un espacio de crecimiento exponencial de información, mas elimina la diversidad de puntos de vista y se torna en un ciclo de retroalimentación; se presenta como un espacio de información, pero desinforma a través de la censura y de los filtros burbuja; la autoridad del algoritmo es difusa (imagen contradictoria en sí misma); se invierten más esfuerzos en la inteligencia artificial que en la inteligencia humana que la programa y, mientras los individuos automatizan la autocensura, las máquinas aprenden a censurar a los individuos.



La violencia de la ley y los condenados de la pantalla

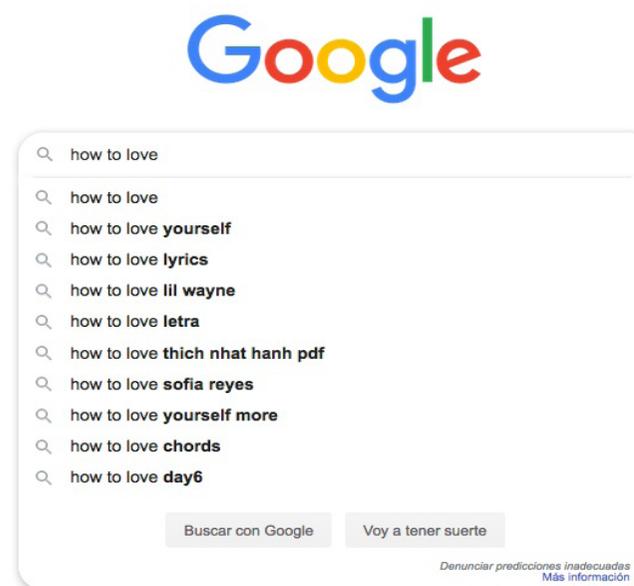
A los políticos, sin embargo, no les preocupa que internet sea un espacio de gestión de la ira pública o de incidencia en el comportamiento electoral. Cada vez son más las empresas de minería de datos, que trabajan para los partidos políticos recopilando datos mediante lo que denominan «la escucha social» (*social listening*), que no deja de ser un proceso de monitorización que permite identificar comentarios, conversaciones, opiniones, preferencias y datos de usuarios; también pueden usar los datos como inteligencia, es decir, desde el análisis y las relaciones entre datos, y como influencia y comunicación mediante campañas de movilización de personas. De hecho, esto se ha convertido en una estrategia muy común en las campañas polític

En cambio, a quien se penaliza es a los usuarios, esta vez a través de las grandes empresas que concentran los grandes flujos de la movilidad digital. En marzo de 2019 se aprobó la directiva europea sobre el *copyright*, que contiene dos artículos (15 y 17) que dificultan el hecho de compartir *online* prensa o materiales audiovisuales que infrinjan los derechos de autor. De esta manera, se aleja internet de la remezcla, del compartir, de la cultura RW (*read-write*) de Lawrence Lessig, del meme y del humor viral,

el internet imaginado por Tim Berners-Lee, Ted Nelson, los ciberutopistas de los noventa, Aaron Swartz y todos aquellos que lo pensaron como un gran archivo dinámico para el conocimiento distribuido. Swartz, que había desarrollado la licencia Creative Commons, la RSS, el Markdown o Reddit, se suicidó el 11 de enero de 2013 después de que la Magistratura Federal de Estados Unidos le acusara de robo de información. Swartz había descargado y liberado publicaciones académicas desde el MIT (Massachusetts Institute of Technology), siguiendo el principio de que el conocimiento, en el siglo XXI, tiene que ser abierto. ¿Y dónde queda el ensayo,¹¹ que entiende la remezcla y el remontaje como su sistema operativo, desde Michel de Montaigne hasta Jean-Luc Godard, desde Bertolt Brecht hasta Harun Farocki, desde Roland Barthes hasta Murray Bookchin, desde Gorilla Tapes hasta Adam Curtis, desde Marcel Duchamp hasta María Cañas? ¿Qué se podrá ensayar que no sea de producción propia o de actualidad, gestos que van en contra de la propia naturaleza del ensayo? La tarea de producción añade, además, una carga a la imagen que a veces la hace productiva para el mercado, pero demasiado pesada para el pensamiento. La imagen deja de ser greguería, anacronismo, metáfora y objeto encontrado, y pasa a ofrecer

una certificación de lo real caduca, indiscernible de lo actual. En su exceso de actualidad, la memoria de la máquina se asemejará cada vez más a un bucle de retroalimentación tautológico.

Seis años después de la muerte de Swartz nos encontramos con un internet que utiliza como modelo de negocio la minería de datos de los usuarios con estrategias de *micro-targeting*, donde los patrones de consumo y de vida se personalizan a nivel individual. Asistimos a aquello que Éric Sadin denomina el internet industrial basado en «la industria de la vida»,¹² una especie de «totalitarismo digital soft» donde se capitaliza, desde la monitorización, cada breve manifestación de vida en la «neurosis del en tiempo real». Cada palabra, cada imagen, cada estado de ánimo que compartimos, cada enlace que visitamos, cada vídeo que miramos se rentabiliza, convirtiéndonos en un cuerpo fragmentado y aislado de trabajadores sin sueldo de las grandes empresas de la industria informática.¹³ Lo que queda, entonces, es el internet del control y la vigilancia que temía Swartz. Un internet donde las imágenes se protegen en nombre del *copyright*, y donde nosotros somos los remezclados en nombre de la economía, los auténticos «condenados de la pantalla».¹⁴





Referencias

¹ Programa de docu-ensayo del CCCB que desde diciembre de 2010 se emitió mensualmente en La2 de TVE.

² GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1910-1960*, Espasa Calpe, Madrid 1991.

³ En el capítulo *Una nueva vida de segunda mano* de *Soy Cámara*, disponible en https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=mzQtrocPQ6E.

⁴ BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid 2003 (edición original de 1949, el mismo año en que George Orwell escribió *1984*).

⁵ En 1999 ya hablaba de las bases de datos como formas simbólicas.

⁶ Capítulo *Nuevos públicos* de *Soy Cámara*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Qr6diHidFNw>.

⁷ Tim Berners-Lee en el programa *Soy Cámara* titulado *Nuevos públicos*.

⁸ Tal como se explica en el capítulo *Vomitorios* de *Soy Cámara*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=moyCxawaP-8>. Dentro del proyecto *Soy Cámara*, para saber más sobre la relación entre control y espacio público, se puede ver la trilogía titulada *Las mujeres y el espacio público* en https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=caua2E4CobY, <https://www.youtube.com/watch?v=2jd3BqKv5XU>, <https://www.youtube.com/watch?v=FXrwMCxUH1Q&vl=ca>, y *Soy muro*, <https://www.youtube.com/watch?v=S1PcZy0Dv38>.

⁹ Para ampliar el tema de los límites de la censura, véanse los capítulos:

Segundo intento: la censura en el arte (https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=vnzUj-elut0), *Reír para ver: los límites del humor* (<https://www.youtube.com/watch?v=3oQRSb4aKmY>) y *¿Qué fue de la libertad de expresión?* (https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=czuM-39ZEqw).

¹⁰ DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia 1999, p.33 (ed. original, Buchet Chastel, París 1967).

¹¹ ¿Y dónde queda *Soy Cámara*?

¹² SADIN, Éric, *La siliconización del mundo*, Caja Negra, Buenos Aires 2018, p.143.

¹³ Sobre el trabajo, véase *Soy Cámara: ¿Por qué trabajamos?* (<https://www.youtube.com/watch?v=c0nRGa6HwZY>) y *¿Para quién trabajamos?* (<https://www.youtube.com/watch?v=lneVdTRx75w>). Para una reflexión crítica sobre la tecnología digital conectada, véanse los capítulos *Cómo desaparecer* (https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=PJeHI7FwAuM) y *Las humanidades ante la Cuarta Revolución Industrial* (<http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/las-humanidades-ante-la-cuarta-revolucion-industrial/227345>).

¹⁴ Hito Steyerl habla de los «condenados de la pantalla» en su libro homónimo editado por Caja Negra en 2014. Se refiere a las «imágenes pobres», de baja calidad, remezcladas y distribuidas en internet, como las imágenes-*spam*.

The image features a dark, blurry background that appears to be an interior space, possibly a hallway or a doorway, with some light reflecting off surfaces. Overlaid on this background is the text "HUMAN BEINGS WILL ALWAYS BETRAY YOU" in a bold, red, sans-serif font. The text is arranged in four lines, centered horizontally. The overall mood is somber and cynical.

**HUMAN BEINGS
WILL
ALWAYS
BETRAY YOU**



Las imágenes del espacio, el espacio de las imágenes

JOAN FONTCUBERTA

«Soy cámara», es una expresión que nos remite a la emergencia del *Homo photographicus*, del que Dziga Vértov fue un antecesor en la historia del cine y que la masificación postfotográfica ha acabado imponiendo. Pero hay expresiones periféricas que vale la pena nombrar, aunque sea únicamente porque la anécdota es interesante. El programa Apolo popularizó las cámaras Hasselblad hasta límites insospechados. En una ocasión en que Victor Hasselblad, el fundador de la compañía, viajó a Estados Unidos, cuando estaba pasando el control de pasaportes, el funcionario que inspeccionaba el documento exclamó: «Ostras, tiene usted el mismo nombre que las cámaras famosas».

E, impertérrito, él replicó: «I'm the camera!».

Seguimos a continuación con temas de fotografía espacial.

A raíz del cincuenta aniversario de la llegada del Apolo 11 a la Luna, una de las imágenes más famosas fue la de la pisada de Buzz Aldrin en la superficie del Mar de la Tranquilidad (signatura AS11-40-5878 en el catálogo de la NASA). Se trata ciertamente de una imagen icónica extraída del imaginario colectivo, y que ha conmocionado a las generaciones posteriores por su valor simbólico: es la demostración inequívoca de una proeza –«un gran salto para la humanidad»–, aunque también de una conquista que inaugura una nueva percepción de los límites –«siempre un poco más lejos»–. Aquella pisada concentra la emoción y el riesgo de una aventura presenciada en directo, de la que todos los telespectadores se sintieron con derecho a reclamar una cuota de protagonismo, al pertenecer a la generación que se había autoimpuesto el reto y había vencido. La imagen expresa, en definitiva, el éxtasis en el que el deseo, la fantasía y el mito estuvieron al alcance de la realidad.

Vista en perspectiva, aquella pisada habla del triunfo de la voluntad y de la valentía, pero también, no lo olvidemos, de la propaganda y de la política cainita de la Guerra Fría. Aparte del testimonio fotográfico, la huella dejada en la Luna deviene un documento-monumento: es la



evidencia de un hecho –la primera visita de astronautas al satélite– y al mismo tiempo es una «intervención» en el paisaje que durará para siempre (si más adelante no se producen actos vandálicos por parte de los futuros visitantes). En la Luna no hay ni atmósfera, ni viento, ni agentes que ocasionen la erosión de la superficie. Por tanto cualquier marca, tal como pasa con los monumentos que conocemos, se proyectará en el tiempo con el valor conmemorativo y memorable que estimemos conveniente otorgarle. Cabe distinguir, empero, entre el documento-monumento y el documento-símbolo, que serían dos formas diferentes que puede adoptar una misma cosa. Por un lado, está la pisada que permanece en la Luna y, por otro, la fotografía que la NASA hizo circular de ella. La pisada de la bota, la huella, constituye ya una imagen. Es una imagen por sí misma, en el sentido de que nos ofrece una señal específica generada en la textura uniforme del polvo que recubre la corteza de la Luna. Una marca, un grafismo, implica unas formas creadas artificialmente de las que, si sabemos leerlas, podemos obtener un significado particular (en este caso, la evidencia y el rastro del paso de alguien). La foto de la NASA es entonces la imagen de una imagen, una imagen doble, la articulación



retórica de una imagen previa. Y es así que adquiere el estatus de un documento-símbolo. Si el documento-monumento es el oro de las reservas del banco nacional de un país, el documento-símbolo sería el dinero acuñado por la Casa de la Moneda.

Los documentos-símbolos sirven para negociar en el mercado negro de los signos (de la política, de la historia, de la ciencia, de la religión, del periodismo...). Veamos dos casos.

El 20 de julio de 1969 dos astronautas pisaron la Luna: Neil Armstrong y Buzz Aldrin. Fue Armstrong el encargado de descender en primer lugar de la escalerilla del módulo lunar y pronunciar la célebre frase para la posteridad. Sin embargo, durante mucho tiempo del período preparativo de la misión, estaba previsto que el honor recayera en el coronel Aldrin, piloto del módulo. En un momento dado, las cabezas pensantes del programa espacial norteamericano consideraron que la ciudadanía –el público– mostraría más empatía con Armstrong, que era civil, que con Aldrin, que era militar y, en consecuencia, invirtieron los turnos de descenso de la nave. Esta decisión provocó el enfado de Aldrin, y produjo una desavenencia





entre los dos compañeros de viaje. En definitiva, fue el pie izquierdo de Armstrong el que se estrenó pisando la Luna. Al observar la popular foto divulgada por la NASA, tendemos a interpretar que se trata de una grabación de aquella primera pisada, e incluso a menudo los pies de foto así lo indican. Mas no es así. Fue Aldrin quien hizo la foto, haciendo uso, como es sabido, de la memorable Hasselblad especialmente diseñada para la misión. Tras una hora de actividad extravehicular analizando las características de la superficie lunar, Aldrin fotografió sus propias pisadas. Nunca se ha aclarado si los administradores de la NASA escogieron esta fotografía como una suerte de compensación, o porque era realmente la instantánea más fotogénica. A buen seguro que Aldrin lo tuvo que tomar como un acto de justicia poética: le habían arrebatado la gloria de ser el primer hombre sobre la Luna, pero no podrían evitar que la imagen que la humanidad retendría fuera la firma que él dejó.

Otra vertiente de la historia sitúa la pisada de Aldrin en el corazón de las teorías conspiranoicas y, por este motivo, la imagen en concreto protagoniza un montón de debates y controversias. Tal vez a los conspiranoicos les

resultara demasiado decepcionante aceptar que la Luna no estuviera hecha de queso, y su estrategia ha consistido en denunciar anomalías en los documentos fotográficos, que introdujeran dudas y justificaran la especulación sobre un gran montaje: el fantasma de una puesta en escena monumental, que ha hecho las delicias del cine de ciencia-ficción – recordemos *Opération Lune* (2002) de William Karel como paradigma-. ¡Qué afortunados somos de que aparezca esta gente mesiánica que no se deja engañar y evangeliza por el mundo la Gran Verdad! El argumento de los incrédulos es que los artífices de la gran falsificación de la conquista de la Luna son humanos y, como tales, cometen olvidos y errores que se pueden detectar. Estos errores son diversos, como la «inexplicable» ausencia de estrellas en los presuntos paisajes lunares, la bandera que ondea sin que haya viento, las sombras arbitrarias de los astronautas, o la percepción de roderas de vehículos desconocidos sobre la superficie. De hecho, algunas de las fotografías del programa Apolo se retocaron efectivamente, y aunque esta práctica es poco preceptiva en la fotografía documental y científica, en aquellos casos se limitaba a un retoque cosmético –corrector o embellecedor– que no desacreditaba el valor probatorio de las imágenes.



El Smithsonian National Air and Space Museum de Washington muestra en la exposición de su colección permanente el traje de astronauta que llevaba Armstrong en su histórica misión, llamado A7L Space Suit. Los defensores de la conspiración no tardaron en darse cuenta de que la suela de las botas era casi plana, con un ligero relieve circular, que habría producido unas marcas completamente diferentes del patrón de líneas gruesas horizontales de las pisadas de Aldrin. ¡Ajá, los habían pillado! Los expertos replicaron que, por encima de las botas, los astronautas calzaban unas fundas protectoras, una suerte de cubrebotas específicos para la intemperie lunar. Algunas fotos con la figura de los cosmonautas enteros parecían demostrarlo, pero no lograban proporcionar un detalle convincente. Y los desconfiados se preguntaban entonces que, si la respuesta era tan sencilla, por qué no se incluían los cubrebotas en las vitrinas con el resto de la vestimenta en la exposición del museo. La [página web](#) de la institución ofrece un apartado dedicado exhaustivamente al traje de astronauta donde se pueden consultar los diferentes componentes, y los cubrebotas siguen sin aparecer, cosa que no hace sino acentuar la persistencia de la duda. La pisada de Aldrin, entonces, no solamente nos llega impregnada

de contenidos diversos, sino que también anticipa, y participa, del fenómeno actual de la posverdad, las *fake news* y los hechos alternativos. Lejos de ser memoria fosilizada, demuestra de este modo un vínculo vivo con la contemporaneidad.

Imaginemos ahora por un momento la situación siguiente: los carretes de la película expuesta en la Luna durante la misión del Apolo 11 se estropean, y nos quedamos sin documentación gráfica original. Entonces los cerebros de la NASA urden un plan: reproducirán en un plató cinematográfico oculto en el desierto de Arizona el paisaje donde tuvo lugar el alunizaje y reconstruirán con todo lujo de detalle todas las escenas vividas aquel inolvidable día de julio. Sin estrés, un fotógrafo profesional siguiendo las instrucciones del director de arte pondrá en escena a dos actores disfrazados de Armstrong y Aldrin, que evolucionarán alrededor de una réplica exacta del Eagle. Las fotografías resultantes de esta teatralización, que informan de un hecho que realmente sucedió, aunque no se tomaron en el momento de producirse el hecho en cuestión, ¿acaso son un fraude? No, sencillamente no contendrían la doble veracidad perceptiva



e histórica, que es lo que proporciona la condición indiciaria. En este caso hipotético habría invención perceptiva pero veracidad histórica. Y es la veracidad histórica la que prevalece.

Dos artistas de Zúrich, Cortis & Sonderegger, han realizado un proyecto titulado *Double Takes*, en el que llevan a cabo cuidadosos *remakes* de muchas de las instantáneas emblemáticas del fotoperiodismo: la muerte del miliciano republicano de Capa, el estallido de la bomba de Hiroshima, el manifestante plantando cara a los tanques en la plaza Tiananmén, el atentado a las Torres Gemelas el 11-S, etc. Mas lo que nos abruma en sus imágenes es que en lugar de restituírnos la fotografía famosa tal como la conocemos, Cortis & Sonderegger nos ofrecen el *making of*, como si la cámara hubiera hecho un *zoom* hacia atrás para captar todo el espacio de trabajo de los artistas, incorporando así el encuadre extra que habitualmente queda vedado al espectador. Entonces todo el bricolaje se hace explícito en un gesto fabuloso de deconstrucción, que pone la ilusión en evidencia. En la simulación de la pisada de Aldrin en la Luna aparecen un saco de cemento, una pala, algunas herramientas, un molde de la suela del

cubrebotas de los astronautas y otros utensilios supuestamente utilizados en la confección del simulacro. Todos estos elementos no solamente no se ocultan, sino que se enseñan descaradamente, dejando en ridículo a los conspiranoicos, que escrutan cada milímetro cuadrado de las imágenes en busca de alguna presencia anómala olvidada por descuido por los «manipuladores».

La obra de Cortis & Sonderegger es elocuente respecto a la condición ilusoria de toda representación, pero también hace que prestemos atención a la particularidad de doble codificación de la fotografía: por un lado, el contenido semántico, la identificación de un referente; por el otro, la fuerza probatoria, el contrato social, el protocolo de interpretación que nos reclama el medio, adhiriendo a la información unos determinados valores de veracidad. Supongamos que prescindimos de la parte de bricolaje en la imagen de Cortis & Sonderegger, y la reencuadramos con la mejor aproximación posible a la instantánea original: obtendremos dos composiciones casi tan semejantes como dos gotas de agua. Ambas nos muestran la marca dejada por una bota sobre una superficie polvorienta. Sin embargo, la hecha por Aldrin reclama, además, la condición



Foto de Richard Kruse, 2009



© Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger, 2018

de documento: el tiempo y el lugar de la imagen son simultáneos al lugar y el tiempo del acontecimiento. La imagen reencuadrada de Cortis & Sonderegger se limita a explicar el acontecimiento, y es autónoma con respecto al lugar y el tiempo del acontecimiento (invención perceptiva). Además, interviene un contexto significativo, unos metadatos que pueden ser de dominio común o no: de la primera sabemos que el autor es Buzz Aldrin, y que se tomó en la Luna; de la segunda, que los autores son Cortis & Sonderegger, y que se tomó en su estudio de Zúrich parodiando la primera. Si no tenemos acceso a los metadatos, las dos fotografías son intercambiables. Y lo que queda es (¿solamente?) su capacidad descriptiva.

Que la fotografía abandone la exigencia indiciaria y se explaye en una función informativa y expositiva paliaría la presión histórica que ha sufrido a lo largo de su evolución. Ayudar a entender un hecho es una misión epistemológica y no metafísica, y por descontado con menos carga de responsabilidad que el mandato solemne de certificar lo real. Incluso la producción fotográfica incipiente, en el siglo XIX, dio muestras de intentar rehuir la asignación demiúrgica de

la cámara. Hay un ejemplo delicioso que ha tenido una gran relevancia en lo que respecta a la evolución de las representaciones de la Luna. James Nasmyth (1808-1890) fue un ingeniero e inventor escocés, apasionado también por la filosofía, el arte y la astronomía. Retirado a los cuarenta y ocho años y con una considerable fortuna, entre 1856 y 1874 se consagró a la observación de la Luna mediante un telescopio reflector de 20 pulgadas, que él mismo se había construido. En aquel momento la ciencia intentaba dilucidar algunas preguntas básicas: ¿hay atmósfera en la Luna? ¿Sería posible la vida humana? Enfascado en el debate, Nasmyth publicó *The Moon Considered as a Planet, a World, and a Satellite* (1874), junto con el astrónomo James Carpenter. En el libro exponían la hipótesis de cómo se había formado la orografía de la Luna. Al enfriarse y solidificarse, la esfera lunar se expandió provocando las grietas, depresiones y cordilleras que se observan. Y sin la certeza de una capa de aire protectora del impacto de meteoritos, presuponían que los numerosos cráteres tan característicos eran los vestigios de una intensa actividad volcánica ya extinta.





Para acreditar su teoría, Nasmyth incluyó un montón de ilustraciones fotográficas. La primera fotografía de la Luna que se conserva la había tomado el 23 de marzo de 1840 John William Draper, profesor de química de la Universidad de Nueva York, médico y científico. Tras varias tentativas consiguió un daguerrotipo medianamente aceptable, pero casi abstracto, con una exposición de 20 minutos y utilizando un telescopio de 5 pulgadas. En las décadas siguientes, la calidad mejoró ostensiblemente, pero persistían los encuadres que incluían el astro en toda su amplitud. Las imágenes de detalle, en cambio, presentaban muchas dificultades. El problema era que la técnica de la época todavía no había dotado a los telescopios de un sistema preciso de seguimiento motorizado de rotación, que garantizara la nitidez del negativo expuesto con un alto grado de aproximación y de detalle. Por otro lado, las emulsiones fotográficas tampoco tenían una sensibilidad suficiente para permitir exposiciones lo bastante breves. No obstante, Nasmyth era un hombre de recursos que no se dejaba desanimar por estas dificultades, y concibió un procedimiento bastante ingenioso. Primero transfirió sus observaciones oculares a través del telescopio a minuciosos dibujos, que contenían una información muy

detallada de los diferentes enclaves lunares. Luego esta información servía de guía para confeccionar pequeñas maquetas de yeso, que restituían en un formato tridimensional el relieve de la Luna. Finalmente Nasmyth iluminaba las maquetas imitando los rayos solares en el espacio, y las fotografiaba en perspectiva cenital, como si verdaderamente estuviera fotografiando los paisajes lunares tal como se percibían a través del telescopio. El resultado es tan verosímil, que una mirada corriente no se percatará nunca de la impostura, es decir, de que no se trata de fotografías directas.

Nasmyth no quería engañar a nadie, únicamente pretendía ser didáctico. En la introducción de su libro no ocultaba su procedimiento, y daba cuenta del uso de maquetas.¹ ¿Qué importa entonces si la imagen es documento o ficción, cuando de lo que se trataba era de ilustrar una teoría, como es el origen volcánico de los cráteres lunares? Nos podemos preguntar por qué Nasmyth no se limitó a reproducir los dibujos preliminares, que ya contenían los datos visuales necesarios: el efecto pedagógico hubiera tenido una fuerza similar. O por qué no sacó más partido a sus simulaciones,





© NASA



Foto de Matthew Bennett, Bournemouth University, 2009

fotografiándolas desde múltiples perspectivas, cosa obviamente imposible sobre el terreno real, y que por tanto hubiera desvelado sin paliativos el carácter ficcional de aquellos eventuales puntos de vista. Es evidente que había unas expectativas en todo aquel esfuerzo, que seguramente era ganar un plus de credibilidad, apelando a la autoridad de que gozaba la fotografía entre el público ochocentista. Mas también es cierto que no nos encontramos ante un *fake* prematuro (aunque, ¡ojol!, al apellido Nasmyth solamente le falta una letra para convertirse en un revelador NASA MYTH).

A Nasmyth no se le pasaba por la cabeza que las imágenes se pudieran considerar engañosas, porque toda su obsesión era compartir escrupulosamente su experiencia escrutando la Luna a través del telescopio. Aquello que pretendía era transmitir una verdad que estaba por encima de la fotografía y de sus supuestas reglas de juego. De ahí su insistencia en remarcar que los dibujos no eran simples esbozos sino trabajos hechos, revisados y rehechos a conciencia hasta obtener la más fiel reproducción. La objetividad, si existe, no la da la tecnología sino la voluntad del operador. La problematización ética de la veracidad es un filtro

con el que tendemos a juzgar la producción fotográfica del pasado y, por tanto, un molde artificial que intentamos imponer, pero al que se prestaba poca atención en su momento. Es un tema que nos preocupa a nosotros, pero cometemos el error de pretender que siempre ha sido así. Nasmyth sentía fascinación por la Luna, y la fotografía era para él solamente una herramienta para vehicular su fascinación.

Reexaminando la fuerza simbólica de la pisada humana sobre la superficie del Mar de la Tranquilidad, Joan Costa² nos indica que, de hecho, esta imagen sobrevalorada nos remite a otra muy parecida, y muy anterior, y que, si bien apenas ha gozado de una repercusión mediática equiparable, sin duda ha sido mucho más importante para el progreso de la humanidad. Se trata de la pisada humana más antigua de la que se tiene constancia. La halló en 2009 en Ileret, al noroeste de Kenia, un equipo de paleoantropólogos de la Universidad de Bournemouth y de la Koobi Fora Field School de la Universidad de Rutgers. En un estrato sedimentario de lo que antes había sido la orilla fangosa de un lago, los investigadores inventariaron numerosas pisadas de animales y de humanos, que habrían





quedado petrificadas en el transcurso de la acción paciente de la geología: el yacimiento preservaba a milenios vista la instantánea de una escena de caza de antílopes y ñus llevada a cabo por una partida de *Homo erectus*, una especie de homínidos que habría vivido hace un millón y medio de años, y que se considera antecesora de los neandertales y de los humanos actuales.

La pisada sobre el Mar de la Tranquilidad nos habla de la conquista del espacio; pero su precedente sobre los fangales de Ileret lo hace de la conquista de la inteligencia. Hoy se tiene la certeza de que fue cuando los primates se alzaron y se convirtieron en bípedos, que las extremidades superiores evolucionaron de ser garras rudimentarias a refinarse como manos versátiles, no limitadas a una acción prensora o de agresión, sino diversificando el ámbito de sus funciones. La liberación de las manos y la necesaria coordinación de sus movimientos con los ojos y el cerebro propició el desarrollo de la inteligencia, que pronto se manifestaría en la producción de utensilios y armas, marcando la irrupción de aquello que denominamos «cultura».

Sin embargo, las habilidades manuales para confeccionar objetos también dejaron paso a la aparición de señales gestuales que suponían el más primigenio sistema de comunicación humana, el embrión del primer lenguaje. La gesticulación, es decir, la percepción de determinadas señales visuales y, por tanto, la imagen de unos movimientos corporales, se encuentra en el nacimiento del lenguaje. No obstante, hilando más fino, muy probablemente se encuentre también en el origen del pensamiento. En efecto, el primer lenguaje fue visual, concretamente gestual, pero al preguntarnos qué hay tras aquel impulso instintivo de interacción, hay que recurrir a la neurobiología. Entonces se constata que la formación del sistema nervioso, con su núcleo central, el cerebro, muy lentamente generó la mente, que es una función del cerebro. Ahora bien, ¿qué conforma la mente? Podemos responder que las imágenes. Las imágenes han nutrido nuestra mente, la han construido a través de millones de años. El sistema nervioso absorbe las percepciones sensoriales, en forma de señales químicas y eléctricas que van al cerebro, donde se las trata y recombina en imágenes. Obviamente, no son imágenes retinianas ni representaciones



literales, sino conjuntos de señales neuronales que el cerebro entiende: son esquemas. Y son estos esquemas mentales los que guían la forma de tomar decisiones y la mayor parte de nuestro comportamiento.

Se puede afirmar, por tanto, que aquello que nos hizo humanos –el pensamiento, la consciencia– deriva de una gestión de las imágenes. La paradoja es que un millón y medio de años de evolución han servido para transferir el dominio del pensamiento al lenguaje verbal. Hemos acabado concediendo la supremacía de la reflexión a las palabras, vivimos en una cultura logocéntrica, y la prueba palpable la tenemos en que internet, como duplicado y metáfora del mundo, es un dominio eminentemente visual en el que, no obstante, se experimenta la paradoja de que casi todo se hace tecleando letras. Mantenemos una interfaz textual con la realidad, e incluso operamos con el mundo de las imágenes a través de las palabras. De ahí que el programa *Soy Cámara CCCB* resulte tan enriquecedor y necesario: en contraposición a la idea de que el ensayo es fundamentalmente un género literario, plantea la necesidad de pensar con imágenes, de pensar las imágenes, y de pensar las imágenes con imágenes. Y lo hace rompiendo con

el formato tradicional del documental, que es lineal y enunciativo, para abordar enfoques de cultura visual contemporánea alejándose tanto de la soberbia doctrinal como de la asepsia subjetiva. Más que mostrar lo que se piensa, *Soy Cámara CCCB* trata de pensar lo que se muestra. No nos tiene que extrañar entonces que el episodio magistral *Las imágenes del espacio, el espacio de las imágenes* presentara el espacio como el laboratorio de pruebas para impulsar un nuevo orden visual y, de rebote, un nuevo orden mental.

El episodio mencionado finalizaba glosando una última efeméride icónica. El 10 de abril de 2019 el mundo volvió a sufrir un trastorno con otra imagen germinal sin precedentes: la primera representación gráfica de un agujero negro. Se trataba de un agujero negro supermasivo (su masa estimada equivaldría a seis mil millones de veces la del Sol), que se encuentra en el centro de la galaxia M87 de la constelación Virgo, a 55 años luz de nosotros. Un agujero negro es una concentración de materia de tantísima densidad que ocasiona una gravedad tan brutal que nada, ni siquiera la luz, se puede escapar. En la medida, entonces, en que la velocidad de liberación es superior

**Más que mostrar
lo que se piensa,
Soy Cámara trata
de pensar lo que se
muestra**



a la velocidad de la luz, un agujero negro resulta imperceptible. De hecho, en la imagen divulgada se puede observar el entorno del agujero negro, pero no el propio agujero. Es sobre este entorno que se proyecta la sombra central del agujero, rodeada de un anillo luminoso de fotones y gas caliente fluyendo alrededor. Todo agujero negro, entonces, está rodeado por lo que se denomina «horizonte de acontecimientos», que es una frontera esférica en el espacio-tiempo donde todo queda atrapado, sometido a la fuerza gravitatoria.

Verle la cara a un agujero negro se asemeja a una suerte de juego de manos metafísico, porque significa llegar a hacer visible una cosa que por definición es invisible. Hasta ahora tan solo existían pruebas indirectas de su existencia, pero nunca se había conseguido visualizarlos. El resultado es relevante, puesto que corrobora extraordinariamente lo que preveían los modelos teóricos construidos a partir de la relatividad general: Einstein tenía razón y sus teorías vuelven ahora a superar el requisito de verificaciones experimentales. Porque lo que hace esta imagen es confirmar que la teoría de la relatividad general de Einstein –hasta ahora la explicación más plausible de la gravedad– funciona incluso en entornos

donde la gravedad es tan intensa como alrededor de un agujero negro. En la actualidad, por tanto, esta teoría se ha comprobado ampliamente y con precisión astronómica. Además, las conclusiones derivadas de la imagen aportan información valiosa sobre regiones donde se concentra mucha materia en un espacio muy pequeño, cosa que solamente se ha producido en el Big Bang y en los agujeros negros. En las circunstancias en que las propiedades cuánticas y gravitatorias de las partículas se manifiestan con intensidades semejantes, las observaciones contribuyen a establecer lo que constituye la piedra filosofal de la física: la teoría que unifique la física cuántica, que explica el mundo microscópico, con la relatividad general, que describe el macrocosmos. Para Stephen Hawking, que se especializó en estas leyes básicas que gobiernan el universo, la teoría de la relatividad de Einstein implicaba que el espacio y el tiempo deben tener el origen en el Big Bang y el final dentro de agujeros negros. Entonces la fotografía del agujero negro resulta también capital, porque nos pone sobre la pista del Big Bang, es decir, sobre la madre de todos los orígenes –la conquista de la Luna y la aparición del *Homo erectus* podrán parecernos, en comparación, fases insignificantes.

El primer retrato de un agujero negro fue el premio a un trabajo intenso, que llevaron a cabo de forma conjunta astrónomos, observatorios e instituciones científicas de todo el mundo, pero el mérito final del éxito recae en la joven investigadora Katie Bouman. Bouman se doctoró en Ingeniería Eléctrica y Ciencias Computacionales en el MIT en 2017, y desde entonces ha hecho investigación posdoctoral centrada en el proyecto Telescopio Horizonte de Acontecimientos (*Event Horizon Telescope*), donde ha estado aplicando sistemas computacionales innovadores para implementar la tecnología de procesamiento de datos y de sistemas de visualización. El Telescopio Horizonte de Acontecimientos consiste en la coordinación de doce radiotelescopios de gran potencia repartidos por todo el planeta. Mediante una técnica denominada «interferometría de larga base» (VLBI), en la que en lugar de lentes ópticas se utilizan operaciones matemáticas, se combinan las señales de los diferentes radiotelescopios que participan en el proyecto, con el fin de crear una especie de telescopio global virtual. Los datos obtenidos por cada observatorio

se enviaron a dos supercomputadoras que las procesaron mediante algoritmos específicos, para reconstruir la mejor imagen posible del agujero negro.

Esta tecnología nos confronta con un verdadero cambio de paradigma. Hace unos años visité el Observatorio del Teide del Instituto Astrofísico de Canarias, y pedí permiso para mirar a través de un telescopio. Me dijeron que no vería nada, tan solo una pantalla oscura. Lo que hacía el telescopio era trasladar datos a la pantalla de un ordenador. Pensé que sin duda este sistema tendría que ser más eficaz científicamente hablando, pero significaba también sacrificar la contemplación poética de una noche estrellada. Las matemáticas sustituyen la percepción retiniana, y tienen la capacidad de generar un tipo de imagen nueva: la cuasifotografía, la figuración fotorealista conseguida sin la intercesión de la cámara fotográfica. El primer paso había sido obtener imágenes de síntesis utilizando programas de modelaje 3D, con mallas de relieve recubiertas de texturas. Después llegaron escáneres tridimensionales que captaban la información volumétrica y de textura incluso en movimiento. Para superar los





resultados en cuanto a versatilidad y calidad, en la actualidad estas tecnologías se implementan aplicando la inteligencia artificial. Por ejemplo, valiéndose de redes neuronales, que son algoritmos que imitan el funcionamiento neurológico del cerebro humano. En 2014 el investigador canadiense Ian Goodfellow concibió la tecnología GAN o *Generative Adversarial Network*. El sistema funciona enfrentando dos redes neuronales, que se «entrenan» con un mismo banco de datos. Una de ellas es la red generativa, que se encarga de ir probando permutaciones matriciales para producir configuraciones, que se vayan asemejando el máximo posible a los modelos de imagen contenidos en la base de datos de entrenamiento (que suelen definir una determinada categoría). La otra red, conocida como discriminadora, compara los resultados creados por la red generativa con los datos originales, con la finalidad de decidir qué resultados son «reales» y cuáles son «falsos». En función del balance de aciertos y errores, la GAN (a la vez generador y discriminador) reajusta los parámetros para crear nuevas imágenes cada vez más parecidas a los modelos originales. Y así sucesivamente; este proceso de *machine learning* prosigue hasta

que la red discriminadora es incapaz de distinguir lo real de lo falso. Es decir, hasta que el algoritmo ha aprendido a generar figuraciones convincentemente «fotográficas».

La aparición de esta suerte de tecnologías suscita diversas cuestiones ontológicas. En primer lugar, reformula la noción misma de realidad: bajo estas premisas, la realidad es todo aquello que podemos pensar. Aunque quizá tenemos que dejar de hablar de realidad para referirnos estrictamente a información: aquello que existe es aquello de lo cual podemos extraer datos. Anticipándose a esta idea, Vilém Flusser ya había anunciado que para nosotros la «realidad» es una consecuencia de la fotografía, en la medida en que el dispositivo fotográfico no es sino un aparato para pensar el mundo. En segundo lugar, respecto a la ontología de la imagen, asistimos a la institucionalización de las cuasifotografías, de las fotografías sin referente, aunque extraordinariamente valiosas como ilustración o aclaración. Estas fotografías, que son pura alucinación, condenan sin paliativos el *ça-a-été* que ha sostenido vigorosamente durante casi dos siglos la cultura fotográfica. La computación está engullendo a las cámaras, y la representación ya no

**La computación
está engullendo a
las cámaras, y la
representación ya
no es un producto
de la imaginación
sino del cálculo.**

**La computación
está engullendo a**

es un producto de la imaginación sino del cálculo. Los algoritmos y la inteligencia artificial han pasado a prevalecer por encima del binomio ojo-cámara en las actuales maneras de ver. Más allá del espacio de las imágenes, ello genera un nuevo contexto existencial donde nuestras formas de pensar se verán reformateadas por los nuevos modelos de información visual, que discurrirán por un terreno pantanoso entre la estupidez natural y la inteligencia artificial. Puede que, en este contexto, los verdaderos analfabetos del futuro, parafraseando a László Moholy-Nagy, serán más que nunca aquellos que no vean *Soy Cámara*.

Los algoritmos y la inteligencia artificial han pasado a prevalecer por encima del binomio ojo-cámara en las actuales maneras de ver



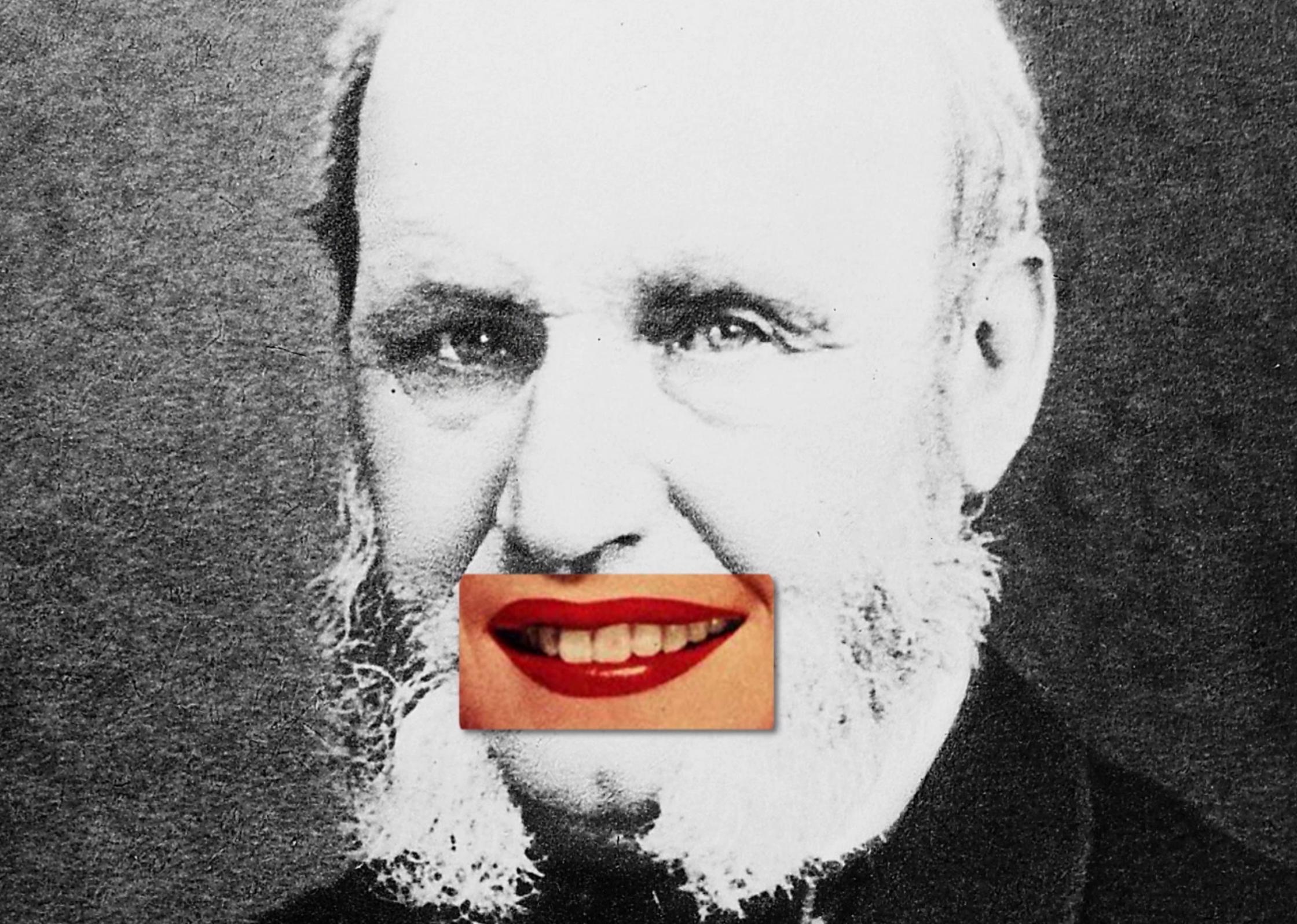


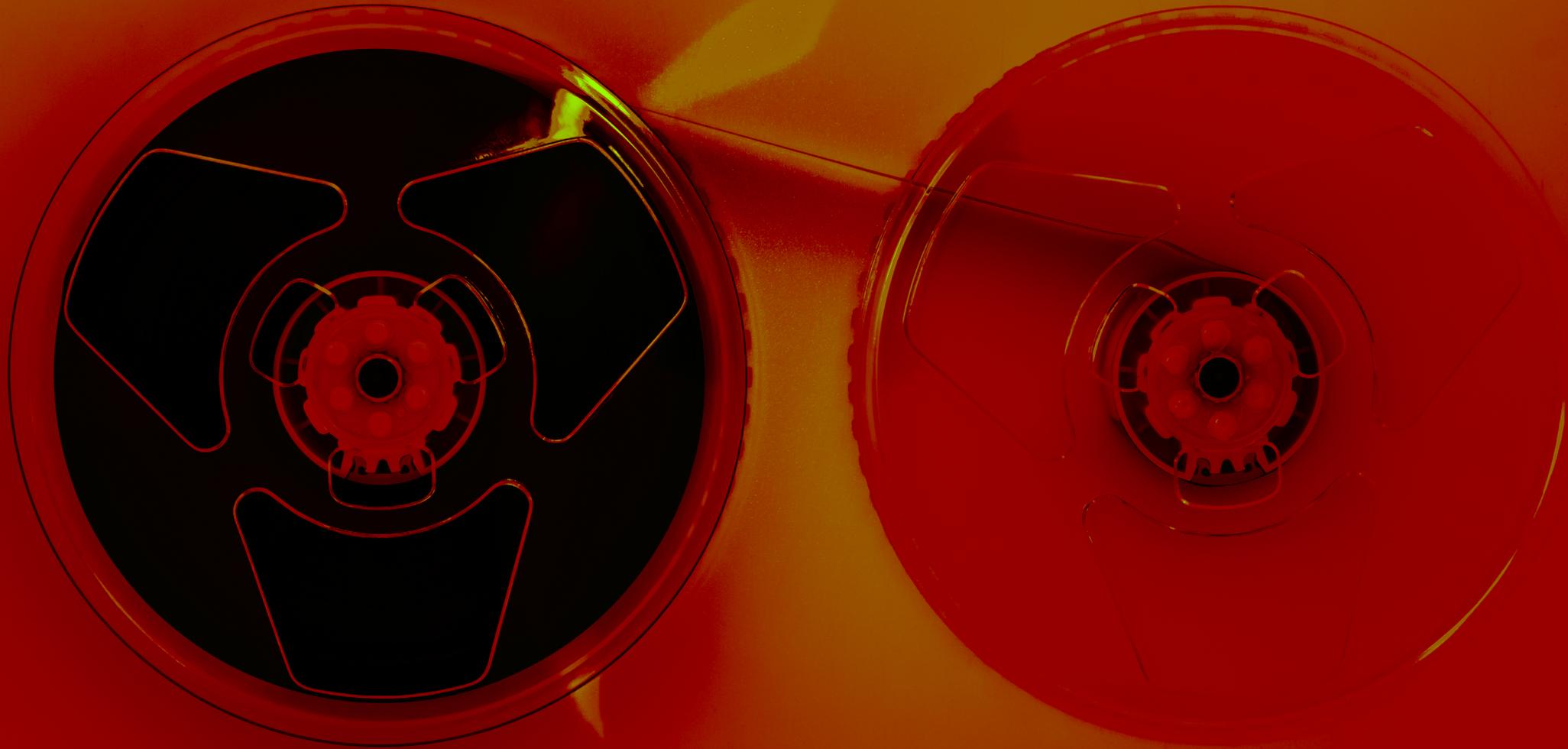
Referencias

¹«During upwards of thirty years of assiduous observation, every favourable opportunity has been seized to educate the eye not only in respect to comprehending the general character of the moon's surface, but also to examining minutely its marvellous details under every variety of phase, in the hope of rightly understanding their true nature as well as the causes which has produced them. This object was aided by making careful drawings of each portion or object when it was most favourably presented in the telescope. These drawings were again and again repeated, revised, and compared with the actual objects, the eye thus advancing in correctness and power of appreciating minute details, while the hand was acquiring by assiduous practice, the art of rendering correct representations of the objects in view. In order to present these illustrations with as near an approach as possible to the absolute integrity of the original objects, the idea occurred to us that by translating the drawings into models which, when placed in the sun's rays, would faithfully reproduce the lunar effects of light and shadow, and then photographing the models so treated, we should produce most faithful representations of the original.

The result was in every way highly satisfactory, and has yielded pictures of the details of the lunar surface such as we feel every confidence in submitting to those of our reader who have made a special study of the subject. It is hoped that those also who had not had opportunity to become intimately acquainted with the details of the lunar surface, will be enabled to become so by aid of these illustrations.» NASMYTH, James y CARPENTER, James, *The Moon Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, J. Murray, Londres 1874.

² Si se me permite, haré un apunte personal. De mi época de estudiante embarcado en una de las primeras promociones de Ciencias de la Información, en la entonces recién inaugurada Universidad Autónoma de Barcelona, guardo un especial recuerdo de Joan Costa, el profesor que impartía la asignatura de Comunicación Visual. Procedente del mundo del diseño y de la publicidad, Joan Costa era (es) un sabio autodidacta y antiacadémico que nos sorprendía a menudo con reflexiones innovadoras e incisivas, y que estimaba justo hacerse entendedor al máximo, aunque abordara cuestiones complejas. No le hacía falta sostener sus explicaciones con citas eruditas, ni apuntarse a las corrientes intelectuales de moda del momento, como el estructuralismo y la semiótica: su razonamiento se valía sobre todo de la intuición y el sentido común. Puede que sea por ello por lo que su prolífica producción teórica no ha recibido el eco merecido en la constreñida ortodoxia universitaria; sin embargo, desde que por primera vez nos cruzamos en las aulas me he aventurado a seguirle la pista, y siempre he aprendido algo de sus escritos.







Me hago un *selfie*, luego existo. Especulaciones identitarias a la luz del reflejo digital

FERNANDO DE FELIPE E IVÁN GÓMEZ

El mundo «aparente» es el único. El mundo «verdadero» no es más que una mentira que se le añade.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *EL CREPÚSCULO DE LOS ÍDOLOS*

Estoy solo y no hay nadie en el espejo.

JORGE LUIS BORGES, *HISTORIA DE LA NOCHE*

Del postureo a lo póstumo: los peligros del *selfie* como práctica autodestructiva

Es difícil saber a cuántas personas ha matado la fiebre del *selfie*. Seguramente, quienes han muerto por una causa tan poco noble como pueda serlo la de fotografiarse asomados al filo de sus propias imposibilidades ni siquiera aspiraban al autorretrato perfecto. Y mucho menos al autorretrato póstumo. Parece claro que, en su atropellada premura, este nuevo narcisismo digital puede conducirnos antes al

embalsamamiento que al embelesamiento, precipitándonos, a fuerza de posturos, al vacío más absoluto.

Lejos de ser tan solo un nada halagüeño signo de los aciagos tiempos que corren, la idea de documentar el instante de la propia muerte (de «inmortalizarla», literal y paradójicamente) fue algo que siempre estuvo presente a lo largo y ancho de la historia del arte. Lógicamente, las condiciones y límites de tan profano «sacrificio» tuvieron que irse reformulando a través de los siglos tanto técnica y estética como conceptualmente.

Ryan Gander reflexiona sobre dicho fenómeno en *Me, My Selfie and I* (2019), sintomático documental sobre el «revolucionario» papel que adopta ahora mismo el móvil como arma de seducción masiva al presuponernos, a todos sin excepción, como voluntariosa fuerza de choque totalmente entregada a la causa y encantada de conocerse. Si el *selfie* será o no el instrumento de esta enésima y tal vez más frívola que nunca revolución burguesa, está por ver. Según Gander, estamos ante un cambio de calado de enorme trascendencia. Un cambio operado a tal velocidad, que nos impide incluso tomar con(s)ciencia de su verdadero potencial transformador.

Puede que el *selfie* no sea nada más que una imagen reflejada, anodina en la mayoría de los casos, repetitiva, falta de originalidad y demasiado dependiente de un encuadre casi inalterable. Pero ¿y si no lo fuera? ¿Y si realmente estuviésemos ante el pérfido y sibilino instrumento de una revuelta radical capaz de situar el retrato de uno mismo como el punto de partida de una nueva cultura no solo de la representación, sino de nuestra propia capacidad de acción al posicionarnos, en modo *foto finish*, en el aquí y ahora del mundo? Podría ser que no todos los *selfies* fuesen tan banales y prescindibles como se pretende. Ni tan inocentes.

Anacronismos aparte, cabe preguntarse si los muchos autorretratos que llegó a hacerse Rembrandt a lo largo de toda su carrera podrían llegar o no a equipararse, en su autobiográfico conjunto, a lo que hoy consideraríamos un «proto» *selfie*. ¿Y los del atormentado Van Gogh? ¿Y los del bronco Caravaggio? ¿Qué perseguía el enigmático Velázquez al presentárenos como un personaje más de *Las Meninas*? ¿Cuál era el verdadero sentido de los recurrentes cameos de Alfred Hitchcock? ¿Pudieron, anhelaron o pretendieron tener todas estas

autorrepresentaciones algún tipo de significado político? ¿O eran simples *poses*?

El autoposado en la irreflexiva era del reflejo digital

Lo que en la actualidad sí indica este auténtico «instinto básico» por el autorretrato *low cost* es que habitamos casi sin saberlo un nuevo régimen digital del YO (algo que, por otro lado, la ciencia ficción ya habría vaticinado con profusión en su momento, cual triste Casandra sin cobertura mediática). Hoy en día todo parece girar alrededor de ese YO proteico, multicopiado y representado en medios diversos. La publicidad se vuelve personalizada; la información, también. Diseñamos quimioterapia a la carta, entrenamientos físicos a medida, dietas milagrosas basadas en nuestra propia carga genética. Somos tan únicos e intransferibles, que hasta podemos controlar una ficción con la mente (véase el corto *The Moment*, de Richard Ramchurn, que acumula la friolera de dieciocho mil millones de versiones posibles).¹

Queremos que los medios nos hablen directamente, que el coche se comunique con nosotros, que un altavoz controle nuestra futura



**Podría ser que no
todos los *selfies*
fuesen tan banales y
prescindibles como
se pretende. Ni tan
inocentes**

**Podría ser que no
todos los *selfies*
fuesen tan banales y**

casa domótica. Queremos ser únicos, saber sobre *branding* personal, diferenciarnos de la masa, vivir irreflexivamente felices. Y cuando no lo conseguimos, enfermamos, nos deprimimos, nos angustiamos. Queremos que nuestro vecino reconozca nuestra individualidad y excelencia, pero cada vez que otorgamos la gracia de un *like*, movemos un fichero por internet, hacemos clic en una noticia o subimos una foto a cualquier red social, nos convertimos en los perfectos empleados de una serie de empresas capaces de compilar toda esa información y transformar nuestra ensimismada individualidad en una marea de datos que nos devuelve, por defecto, a nuestra temida condición de masa porcentualizada, a pura abstracción estadística mil veces remonitorizable.

Al final acabamos valiendo tanto como nuestra última opción digital. La individualidad se reduce a la posibilidad de engrosar el ejército de silenciosos operarios de unas megacorporaciones que estudian gustos, actitudes, inclinaciones políticas, filias, fobias, prejuicios, creencias, disponibilidades ideológicas y tendencias de compra. Y aunque no todos los usuarios interpretan esa ininterrumpida cesión digital de sus vidas como algo negativo, lo cierto es que conforme más crece este

régimen de exposición y compilación de datos basado en el YO más empoderadamente desnudo, más crece a su vez nuestra necesidad de creernos/crearnos un YO enfrentado a toda esa batería de plataformas, redes y aplicaciones que potencian nuestra presencia en el mundo de las imágenes digitales a cambio del trabajo gratuito que realizamos para ellas a diario.²

Pero el instinto por distribuir una versión convincente de nosotros mismos no empieza, ni mucho menos, con la era digital. El autorretrato nos obsesiona porque el rostro es un acceso privilegiado al YO, a nuestra interioridad más oculta. Lo que ocurre en ese rostro es muy relevante. Cualquier alteración, cambio o mut(il)ación altera la carne, el cuerpo, pero también afecta a nuestra identidad.

Así lo exploraba el *Soy Cámara* titulado *El recuerdo del rostro*.³ Bajo la etiqueta «mutaciones del YO», hablaba de esos cambios que convierten al YO en Otro, vinculando directamente dicho proceso a la figura del espejo, arcana interfaz capaz de reflejar una imagen distorsionada, diluida, multiplicada, fragmentada o quebrada de nuestro rostro (aunque, conviene no olvidarlo, ópticamente invertida). ¿Quién no recuerda a un







personaje cinematográfico reflejado en un espejo y atormentado por lo que este le escupe en pleno rostro? Si para alguien como Cocteau el espejo podía ser una puerta hacia el mundo de los sueños, para el Bergman de *Persona* (1966), el Zulueta de *Arrebato* (1979) o el Sirk de *Solo el cielo lo sabe* (1955), el espejo tan solo devuelve imágenes crudas de un YO hecho pedazos.

El desvanecimiento tras la hiperfragmentación

La imagen del YO hiperfragmentado es recurrente en los tiempos posmodernos. Pero de la alta exposición también podemos pasar a la desaparición. La relación del YO con un cuerpo físico es lo que permite jugar con la idea de la supresión del primero.⁴ Así, las tecnologías más punteras son capaces de resucitar a Tupac en formato holográfico al tiempo que pueden volvernos casi invisibles.

Nuestro tiempo parece contener una irresoluble tensión que, por un lado, empuja al sujeto a la sobreexposición mediática y, por otro, le sugiere el intento por operar la desaparición perfecta. Pero todos nos sabemos actores del drama mediático, por lo que cualquier

desaparición requiere una buena puesta en escena. En *Ken Park* (2002), los instrumentos de dicho desvanecimiento eran una cámara de vídeo y una pistola. En *Elephant* (2003) teníamos las imágenes videojugables, tan explícitas como incapaces de dar cuenta de las razones y motivos de los perpetradores de tan hermética masacre. Este mismo año, el asesino de Christchurch (Nueva Zelanda) dejó un vídeo en el que documentaba su crimen en formato *Call of Duty*. Estas últimas imágenes, bárbaras e insoportables desde un punto de vista (est)ético, han acabado siendo deglutidas y metabolizadas por espectadores acostumbrados al consumo «desrealizado». Los medios, como recuerda Vicente Luis Mora en *El lectoespectador* (2012), desrealizan la realidad.

Lo cierto es que ya no podemos aspirar a desaparecer sin dejar un último trazo, una última huella. Esa tensión entre presencia y ausencia es bien patente en *Tarnation* (2004), de Jonathan Caouette, autorretrato extremo sobre la fractura psicológica a golpe de iMovie. De tanto multiplicar su(s) rostro(s), el autor-retratado acaba oculto tras una batería de secuencias imposibles. El auténtico Caouette no acaba de aflorar nunca, porque es imposible establecer un único YO cuando uno anda

**Cualquier
desaparición
requiere una
buena puesta
en escena**

tan disociado que apenas es capaz de saber dónde están las piezas que se esparcieron tras tanto desastre. Dos fuerzas de sentido opuesto luchan en esta película. Como diría Lorena Amorós en *Abismos de la mirada* (2005), late aquí una «voluntad de aniquilación [...] paralela a la voluntad de autocreación y de identidad».

¿Es *Tarnation* una variación *selfie* o, por el contrario, es algo ajeno a esa lógica de la autorrepresentación digitalizada? ¿Qué diferencia hay entre el Caouette de *Tarnation* y el Paul Auster de *La invención de la soledad* (1982)? ¿El medio? En realidad, el *selfie* solo es una parte pequeña del problema. En su definición, el *selfie* implica el autorretrato a través de un medio de captación digital de imagen (habitualmente, la cámara del móvil) y su posterior subida a una red social. Hablamos de una doble mediación porque todo ello supone algo más que la simple exhibición de un retrato en la pared de un museo o la proyección de una imagen en una sala de cine. La red complica la ecuación, porque es un espejo multidimensional que refleja una imagen alimentada desde los dos lados. Es la sala de proyecciones universal, la pared de museo más extensa de la historia. Se ha discutido mucho y muy acaloradamente sobre si el *selfie* es o no

el síntoma más claro de una nueva patología causada por el virus de la imagen, pero mientras tanto seguimos sin dar con la vacuna definitiva.

Paula Sibilia comentaba en *La intimidad como espectáculo* (2008) que la principal obra que producían los autores-narradores de los nuevos géneros confesionales de internet era un personaje llamado YO. Esta proliferación de intimidades disponibles al mejor postor, al *like* más rápido, es el fruto, según Sibilia, de un muy extendido pánico a la soledad. Según ella, hemos entrado en un laberinto del que nos será muy complicado salir, presidido como lo está por esa lógica capitalista que todo lo invade.

El ombligo como punto de fuga multifrénico

Jonathan Crary explicaba en su clásico *Las técnicas del observador* (1999) lo que podría parecer una paradoja: que el XIX, el siglo en el que se inventaron la fotografía y el cine, supusiera, pese a tanta y tan presunta objetividad mecánica de nuevo cuño, el paso definitivo de la óptica geométrica a la psicológica. De las múltiples maneras de las que disponemos para representar el YO, el espejo siempre ha sido uno de los



instrumentos predilectos a la hora de elaborar su dibujo proyectado. El espejo puede devolver un YO de contornos imprecisos, un YO duplicado o enfrentado a sí mismo u otro; hasta un «YO OTRO». Tras los hallazgos de Freud, los horrores de la Primera Guerra Mundial y la eclosión de las vanguardias, ya nada sería igual. El YO abandona para siempre su entidad cartesiana para transmutarse en entidad fluida, débil, fragmentada y asediada por innumerables tentaciones y peligros psicosenoriales. Buena prueba de ello podrían ser las pinturas *Mujer frente al espejo* (1936) de Paul Delvaux, o la mucho más conocida *La reproducción prohibida* (1937) de René Magritte.

El psicólogo Kenneth J. Gergen realiza en *El yo saturado* (1991) un notable esfuerzo por caracterizar qué está ocurriendo alrededor de nuestros ombligos. Aunque ya han pasado casi treinta años desde su publicación, sus percepciones siguen siendo válidas. Según Gergen, vivimos un proceso de saturación social que nos ha proporcionado una multiplicidad de lenguajes del YO tan incoherentes como desvinculados entre sí. Todo puede ser negociado hoy en día, y la identidad no es una excepción. Racionalidad, emoción, inspiración o voluntad ya no pueden



ser características reales atribuidas sin más al YO, sino que son el resultado de una forma de conceptualización. Gergen utiliza el término «multifrenia» para describir la constante fragmentación y colonización de la experiencia del YO. El sujeto vive escindido en una multiplicidad de investiduras, duda sobre su autenticidad y acarrea una existencia plagada de tensiones que provienen de las fuerzas que estiran de él en todas direcciones. Las tecnologías del yo solo han reforzado esa tendencia al asedio y la fragmentación del sujeto. La pregunta sigue siendo: ¿la digitalización del YO es una manera de reconstituir su unidad perdida, o tan solo un paso más hacia su total desintegración?

La lucha entre tecnófobos y tecnoutópicos continúa y no parece tener ganadores claros. La tecnofobia corre pareja a cualquier tipo de innovación científica o tecnológica, de la misma manera que siempre hay alguien dispuesto a celebrar de forma entusiasta el último hallazgo digital. Los neoluditas atacarán sin piedad algoritmos matemáticos con la misma furia con la que en su momento se destruían telares mecánicos.

Falta por ver cómo se producirá ese ataque, qué imagen icónica provocará.

La investigadora Sherry Turkle ha dedicado una parte importante de

Todo puede ser negociado hoy en día, y la identidad no es una excepción



su carrera a estudiar el impacto que las pantallas tienen sobre nuestra identidad. En *La vida en pantalla* (1995) advertía, sin adoptar tonos demasiado apocalípticos, que el YO fluido depende de complejas operaciones de bricolaje/bri-collage. El YO siempre se ha visto construido y transformado por el lenguaje, y ahora ese lenguaje es digital. El transhumanismo ha descrito las diferentes etapas evolutivas del ser humano hasta asumir que, como dice Hans Moravec, un día seremos capaces de descargar nuestra consciencia en un chip de silicio. Todo lo que somos podría ser reconvertido en un conjunto de unos y ceros, dando lugar finalmente a los mundos de *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995) o *Matrix* (Wachowski Bros., 1999). Para un artista extremo como Stelarc, lo posthumano seguiría ligado a un cuerpo en constante transformación, infiltrado por metales y tubos, híbrido de carne y máquina. Es el mundo del *cyberpunk* menos digitalizado, más *Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1989) y menos *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995). Pero el futuro parece llevarnos a escenarios donde los cuerpos se volverán obsoletos frente a una potencia de computación que nos permitirá «migrar de funda en





funda», como lo llaman en *Altered Carbon* (Netflix, 2018), distópica novela convertida en serializado *tecno-noir* televisivo. Un universo donde las imágenes y los códigos infiltrarán el YO hasta lograr su fusión o dilución en un mar de bits.

Hacia la di(so)lución final

William Gibson es uno de los autores que más y mejor ha utilizado este posible escenario de la dilución digital. En su cuento *El continuo de Gernsback* (1981), el protagonista vive extraños episodios en los que imágenes de un pasado cultural le asaltan sin piedad. Son «fantasmas semióticos», imágenes mezcladas de una cultura industrial (eminentemente pop) que no puede dejar atrás. Lo que en un primer momento resulta amenazante e invasivo va perdiendo poco a poco su halo inquietante. El futuro nos traerá un mundo de reverberaciones culturales que formarán parte de un YO, el nuestro, hecho de fragmentos de memorias y tiempos que nunca vivimos.⁵

En su novela *Idoru* (1996), Gibson describe a un personaje de nombre Rez, una estrella pop del grupo Lo/Rez que quiere casarse con una personalidad

sintética llamada Rei Toei. ¿Por qué no?, dirán algunos. Si uno puede enamorarse de una voz, como pasa en *Her* (Spike Jonze, 2013), o cohabitar con una muñeca hinchable, como ya explicó, entre otros, Luis García Berlanga, ¿por qué no vas a poder casarte con un código informático? Como hemos vivido tanto tiempo en una cultura cartesiana y nominalista, solemos enfocar el problema del YO situándonos en el centro de la definición. El problema del YO es el problema del OTRO. O más bien del «YO necesito ser como ese OTRO del que me he enamorado». El tópico de la fusión de los amantes en uno solo adquiere aquí una nueva dimensión, transhumana si se quiere. Fusión y dilución digitalizada. Aquellas imágenes de sexo psicodélico de *Johnny Mnemonic* vuelven a ser proféticas; con un poco de esfuerzo, la química amorosa será un simple problema de código informático, donde el interés ya no devendrá en la unión de cuerpos que se atraen, sino de bits que necesitan vivir juntos. Lo que quede del YO tras esas complejas operaciones cuasicuánticas es siempre dudoso. Todavía falta trabajo para lograr un YO incorpóreo.

Una de las imágenes que mejor explican la lógica actual del YO incorpóreo es la granja de *likes*. Miles de móviles operan conectados a



cables y servidores para generar *likes* y puntuaciones falsas. Cada móvil corresponde a un sujeto inexistente que, sin embargo, existe en el mundo digital, porque es capaz de sancionar una actitud o una información con su voto positivo. Parece que las granjas trabajan enfocadas hacia la promoción y la desinformación, dos vertientes del mismo problema. Además, con un hábil cambio de IP o una reconfiguración del móvil, ¿quién será capaz de decir que ese dispositivo no alberga multitudes? Hace mucho que los programadores han encontrado el método para saltarnos la limitación del usuario único. Porque nadie es único ya, y haríamos bien planteándonos en qué medida somos verdaderos usuarios en el mundo digital y no simples reflejos especulares de un algoritmo que domina nuestras vidas.

El orgullo selfie será cronoendoscópico o no será

Al vivir en un mundo plagado de contradicciones, quizá no nos sorprenda ya que una cultura tan obsesionada por la apariencia del sujeto como la nuestra haya sido capaz de generar tantas imágenes *del* y *desde el* interior del cuerpo humano, y que lo haya hecho además conjugando con absoluta naturalidad su más explícita e irreductible dimensión temporal. Como

ya apuntamos en su momento, estamos ante un nuevo imaginario de raíz *cronoendoscópica*⁶ capaz de cumplir finalmente con una vieja aspiración humana: la de transitar el interior del cuerpo humano como si se tratara de un espacio-tiempo más. Ya no basta con asomarse a nuestras entrañas por un orificio, o con intentar acceder a los secretos de cualquier mente a través del ojo humano, antigua puerta de entrada a los inexpugnables dominios de la conciencia. Ahora podemos entrar, viajar, vivir en el interior del cuerpo humano y desentrañar sus secretos a *tiempo real*.

Dos exitosas series de televisión nos acostumbraron a convivir con todas esas imágenes «extremas» que acabaron colándose en nuestros salones a la hora de la cena con sospechosa naturalidad: *C.S.I.* y *House*. Olvidadas ya para siempre las nanoingenuidades pseudocientíficas del *Viaje alucinante* (1966) de Richard Fleischer, ahora nos toca ser *lanzados* por el interior del cuerpo en perfecto plano-secuencia subjetivo, tanto a la caza y captura de un pasado traumático que permita resolver un crimen cualquiera (*C.S.I.*), como a la diagnosis y cura en presente continuo de una enfermedad especialmente escurridiza (*House*). Este doble viaje cubrirá todo el arco temporal, desde el pasado velado al futuro a punto



Laeta Kalogridis, serie *Altered Carbon*, Netflix 2018

1014



de revelarse, lo que nos permitirá ser a la vez eficaces detectives del tiempo y pretendidos futurólogos con las cartas marcadas de antemano. Esa misma lógica es la que nos ha permitido recrear el cuerpo humano en toda su dimensión interior, lógica de lo infinitesimalmente pequeño que nosotros convertimos en un mapa–imagen a lo Borges mediante–superpuesto a la realidad.

Por supuesto, estas dos series no nacieron por generación espontánea, y tampoco resulta tan difícil identificar sus más ilustres precedentes. David Cronenberg, por ejemplo, es con toda probabilidad el cineasta más obsesionado por la permeabilidad del cuerpo humano. En sus cintas podemos apreciar todo un conjunto de métodos para entrar y salir de esa *nueva carne* que él convirtió casi en dogma de fe. Para él, la biología es el destino y como seres humanos estamos ligados a ella; como también lo estamos a la tecnología, que puede ser aterradora. Los protagonistas de sus películas están en trance de hacer descarrilar la biología y trascender más allá de sus límites orgánicos. Solo que aquí, lejos de las propuestas trascendentalistas de tecnoutópicos como Moravec, nos hallamos ante seres humanos ligados a su irrenunciable (aunque pretendidamente

nueva) carnalidad. En *Videodrome* (1983), posiblemente su más ominosa creación, Cronenberg volverá a la idea del virus invasor; solo que aquí será ahora una señal de vídeo de un programa pirata *snuff* que infectará al humano provocándole un tumor mortal. Queda claro que la preocupación de Cronenberg por nuestra naturaleza mutante no es casual.

De todas maneras, en los últimos tiempos ciencia y representación audiovisual parecen apuntar en la misma dirección. El YO tiene una dimensión interior mucho más grande e inabarcable que la deducible de su dimensión exterior. Somos infinitamente más complejos y multidimensionales por dentro que por fuera. El cerebro, una de las últimas fronteras de la ciencia, tiene una potencia de computación y una serie de capacidades que no parecen predicarse de su modesto tamaño. Sus propiedades emergentes lo convierten en un órgano potencialmente infinito. Lo que realmente determina nuestra identidad está en el cerebro, víscera que, por otro lado, puede trascender los límites que impone su propia materialidad.

En «Velocidad», ensayo prácticamente póstumo, Oliver Sacks habló de los efectos de la mescalina o del LSD, sustancias a partir de las cuales «uno



podría sentirse proyectado a través de universos mentales a velocidades incontrolables y superiores a la luz». ⁷ Así que, como el astronauta de *2001: Una odisea del espacio*, uno puede *lanzarse o proyectarse* a través del tiempo, experimentando una vida en segundos o bien *comprendiendo* la enormidad de la evolución humana en una única imagen congelada. Si eso no es trascender, que baje Moravec y nos lo explique.

El YO está usando todo tipo de dispositivos para forzar sus propios límites y escaparse de esa materialidad que le impone la fisiología cerebral. Y como la memoria es tanto el elemento central que permite construir una cierta sensación del YO como una actividad frágil y falible, ese YO se ve obligado a buscar múltiples maneras de expandir sus propios límites. Solo así puede entenderse que internet, el «gran cerebro mundial», sea visto como un gran museo virtual capaz de ampliar, protésicamente, nuestras endeables capacidades memorísticas ⁸.

Este complejo escenario tiene un posible destino final: el de la física cuántica. Ahí el YO no es único, sino que, al asumir la teoría del multiverso, ese YO, como condición y posibilidad, existiría simultáneamente en todos los universos posibles. De ahí la pregunta

que se hace Philip Ball en *El peligroso encanto de lo invisible* (2014): «¿Dónde estamos nosotros en el multiverso?». Y la única respuesta posible es que estamos en todas partes, siendo ese *nosotros* al que tanto interpelamos una entidad presente en cada uno de los muchos mundos a la vez, «experimentando todo lo que es posible experimentar, todas las soluciones posibles a la ecuación [...], todo lo que podría sucedernos, puede sucedernos y nos sucede».

Puede que una versión popular de este dilema aparentemente irresoluble lo haya dado la famosa *Múltiple* (M. Night Shyamalan, 2016). Solo que ahí el multiverso habita en un único sujeto propietario de tantas identidades y escisiones como multiversos puede describir la teoría de cuerdas. Una vez más, es un enigmático cerebro enfermo el que nos obliga a pensar en un YO que contiene multitudes. No estamos solos.



Referencias

¹ El cortometraje tiene 22 minutos de duración y, según su autor, puede experimentar un cambio cada 6 segundos. Otro experimento narrativo «a la carta» es *Bandersnatch* (2018), el capítulo interactivo de *Black Mirror*. Se rodaron 250 segmentos –lexias en el lenguaje del hipertexto de teóricos como George Landow– y un total de 312 minutos de metraje para que cada espectador/usuario pudiera «montar» su propio capítulo de duración variable.

² Calculemos cuántas horas pasamos «actuando» en redes digitales, buscando información por internet o intercambiando ficheros. Pongamos un precio por hora según el país de referencia y el salario mínimo interprofesional allá donde exista (o índices análogos). El resultado será una cifra que los gigantes tecnológicos de internet pueden incluir en sus cuentas de resultados como salarios nunca pagados a quienes gratuitamente han cedido su fuerza de trabajo a cambio de visibilidad. Un auténtico ejército de recolectores de caña de azúcar al precio de la subsistencia (y en la red subsistir es colgar una foto en Instagram). Sobre tamaña «irresponsabilidad» cabe consultar el brillante libro *Dietética digital. Para adelgazar al Gran Hermano*, de Víctor Sampedro (Icaria Editorial, 2018), así como los recientes *La búsqueda del algoritmo* (Ed Finn, Alpha Decay, 2018), *Armas de destrucción matemática* (Cathy O’Neill, Capitán Swing, 2018) y *Todo el mundo miente* (Seth Stevens-Davidowitz, Capitán Swing, 2019).

³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gR2LtmZelHs>.

⁴ Argumento constatado en el *Soy Cámara* titulado *Cómo desaparecer*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=PJeHI7FwAuM>.

⁵ Algo parecido a lo que ya le ocurrirá, en pleno 2011, al protagonista de *Under the Silver Lake* (2018), la fascinante cinta de David Robert Mitchell.

DE FELIPE, Fernando; GÓMEZ, Iván, *El sueño de la visión produce cronoendoscopias*.

⁶ *Tratamiento y diagnóstico del trampantojo digital*, Laertes, Barcelona 2014. Analizado en el *Soy Cámara. El sueño de la visión produce cronoendoscopias*, accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=C92z004LptU>.

⁷ Ensayo publicado en la compilación *El río de la conciencia*, Anagrama, Barcelona 2019.

⁸ Como bien explica el programa *Soy Cámara. La memoria externa*. Accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=XOql1IXq5JY>.



Imagen y posverdad

JORGE LUIS MARZO

En 1957, Roland Barthes publicaba *Mythologies*, un libro cuyo objetivo principal era desarmar las *doxas* o lugares comunes que sustentan los mitos del capitalismo mediante la exploración de las asociaciones entre el lenguaje y el engranaje de la vida cotidiana. Barthes analizaba cómo los signos del lenguaje consolidaban ciertos mitos, haciéndolos parecer evidencias de la verdad y, por consiguiente, transmisores de unos prejuicios pseudonaturales. No creo exagerar al decir que el programa *Soy Cámara*, nacido en 2010, surgió con la análoga voluntad de desmontar las construcciones aparentemente naturales que la semiocracia (el gobierno y economía de los signos) impone en los imaginarios actuales. Desde sus inicios, el programa establecía unos modos y formatos de exploración y reflexión que, aunque variables y dispares, siempre estaban encaminados a deconstruir el orden natural, el consenso con el que el lenguaje productivista se presenta. Siempre supe que en *Soy Cámara* se declaraba una suerte de guerra al lenguaje como forma de enunciación de lo dado, al lenguaje del «esto es lo que hay», al lenguaje del ojo.

En 2008, dos años antes de la aparición de *Soy Cámara*, había surgido en Barcelona una empresa de comunicación para *millennials* llamada *Playground*, cuyo éxito mundial se basaba en convertir acontecimientos –como digamos la Guerra de Siria¹– en vídeos de un minuto y medio: apabullantes, con planos que no duran dos segundos, con textos sobrepresionados de rápida lectura, o sea, *trailers*, *teasers* de la realidad: la fórmula perfecta en la nueva economía de la atención, adictiva, musical, karaokil. *Soy Cámara* se planteaba una tarea bien distinta, antipodal: exponía los códigos del lenguaje que hacían posible una determinada comprensión de los fenómenos; revelaba el régimen del lenguaje que permite que los signos se eleven como evidencias de lo que transmiten, convirtiéndolo todo en un nombre, en un *tag*: «Cualquier cosa es posible mientras no se le empiezan a poner nombres», dejó escrito Agustín García Calvo. Dada la querencia de alguno de los fundadores del *Soy Cámara* por el filólogo zamorano, no es pues de extrañar que el programa asumiera pronto un rol desenmascarador de una faceta central de la guerra que se nos hace hoy, la del lenguaje, la que nos dice que libertad ya no es la libertad de todos, sino la de cada uno; la que nos obliga a pensar la revolución no como un acto colectivo





de liberación sino como un fenómeno propio de las máquinas; la que nos dice que consumir no es devorar o destruir sino crecer;² la que nos obliga a saber quiénes somos a pesar incluso de nosotros mismos. *Soy Cámara* emplazaba su discurso en la guerra de la posverdad, antes incluso de que el dichoso término cobrara cuerpo.³

La primera (o segunda) fotografía de la historia era el tejado de una casa, captado desde una evidente perspectiva renacentista. Seguro que la recordamos. Era de Nicéphore Niépce, y fue hecha en 1826. El técnico francés se hacía heredero de la tradición con un toque de naciente impresionismo: ahí estaba el punto de fuga y la ilusión. Sin embargo, siendo evidente su voluntad de ser objetivo en esa primera imagen, aparentemente tonta y casual, no alcanza a esconder el emplazamiento anunciado del sujeto que mira.

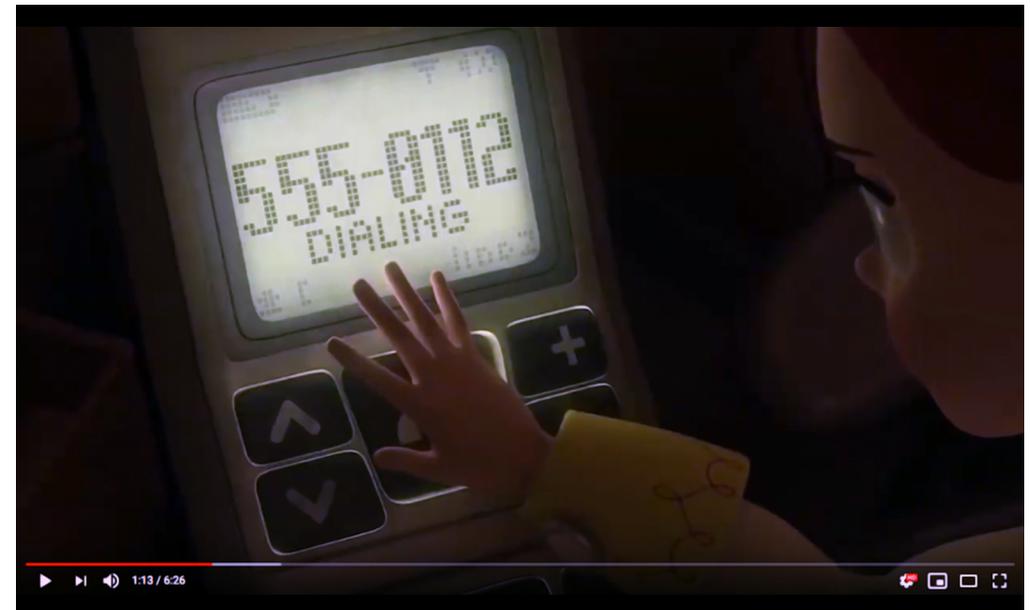
La naturaleza de la primera fotografía digital parece, no obstante, algo diferente. Es de Russell Kirsch y fue conseguida en 1957. La imagen, de 176 × 176 píxeles, no fue captada con una cámara digital –puesto que no fue inventada hasta 1975–, sino que se hizo empleando un dispositivo que transformaba las imágenes en matrices de ceros

y unos. Aquel protoescáner tomó como primer modelo una imagen del bebé de Kirsch, de tres meses de edad. La fotografía digital se inauguraba aportando también una perspectiva, ya no de un marco escogido de la realidad visual, sino de la propia biografía del narrador. Ciertamente, Niépce también proclamaba en su fotografía primigenia su posición, su estar ahí y entonces, pero la imagen de Kirsch bien parece abrirse como una secuencia infinita que hace propaganda de lo que somos, un *biopic* permanente de todo aquello que me rodea y que yo produzco⁴ y del que difícilmente podré ser iconoclasta.⁵ Miren esa mirada adulta en el niño: no hay sorpresa ni inocencia alguna: no hay *punctum* barthesiano. Es la fotografía de un *currículum vitae*... el del padre y el del hijo. No es casualidad, por tanto, que la primera fotografía realmente digital hecha por Steve Sasson en 1975 siguiera por ese sendero: el retrato de su hijito con un perrito. Tampoco que la primera fotografía realizada con un móvil, de Philippe Kahn, en 1997, retratara... a su bebé.

Mi infancia transcurrió en una casa que aún estaba a años luz de la tecnología móvil. Teníamos un teléfono con un cable conectado

a la pared (imagen 1).⁶ Cuando alguien llamaba, a nadie se le ocurría preguntar dónde estaba yo. Después, de ese teléfono desapareció el cable y pudimos movernos por toda la casa con el aparato en la oreja. Hasta que un día pudimos movernos por las calles con un teléfono más pequeño y sin cable alguno. Me pareció un cambio espectacular, no por el hecho de que la ausencia del cable me permitiera llevar siempre el teléfono encima, sino porque la gente comenzaba a preguntarme: ¿dónde estás? Descubrí enseguida que la comunicación móvil promovía la biografización, me exponía,⁷ me obligaba a contar de mí, de mi localización, de las razones de estar ahí, de las causas de no poder o de no querer responder. Me parecía, y todavía me ocurre, que de algún modo perdía las riendas sobre lo que decir a mi interlocutor, que había un tipo de información implícita que ya no podía controlar.

Después de Niépce, surgieron toda una serie de técnicas fotográficas encaminadas a estudiar el movimiento de los cuerpos, a conseguir la extracción de patrones que hiciera posible el establecimiento de



Soy Cámara, programa *It's a Phone*, 9 de diciembre de 2016



teorías sobre la naturaleza humana y la vida en general. Ahí tenemos a Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey,⁸ con sus estudios cronofotográficos sobre la motricidad de personas y animales; ahí encontramos también a Cesare Lombroso y Jean-Martin Charcot,⁹ pseudoantropólogos, entusiastas del medio fotográfico a la hora de fijar equivalencias entre el volumen de los cráneos, las formas faciales y los patrones del lenguaje corporal con la criminalidad y las patologías psiquiátricas. Wilhelm Röntgen, el descubridor de los rayos X en 1895, también forma parte de este amorfo club que dará pie a una idea singular: la representación de la vida en imágenes dice más que la vida misma. Las imágenes del cuerpo, a menudo imposibles de percibir mediante el propio cuerpo, mediante los sentidos, son enormemente más productivas que el cuerpo, dan más información que la que el cuerpo quiere o puede dar.¹⁰ Según Röntgen, que puso la X porque no tenía ni idea de lo que eran esos rayos, la técnica radiográfica lograba reducir el grado de invasión clínica en el cuerpo humano, detectando los problemas «a simple vista». Sin embargo, se trataba más bien de todo lo contrario: la tecnología invadía sin remisión el cuerpo y hacía de él algo

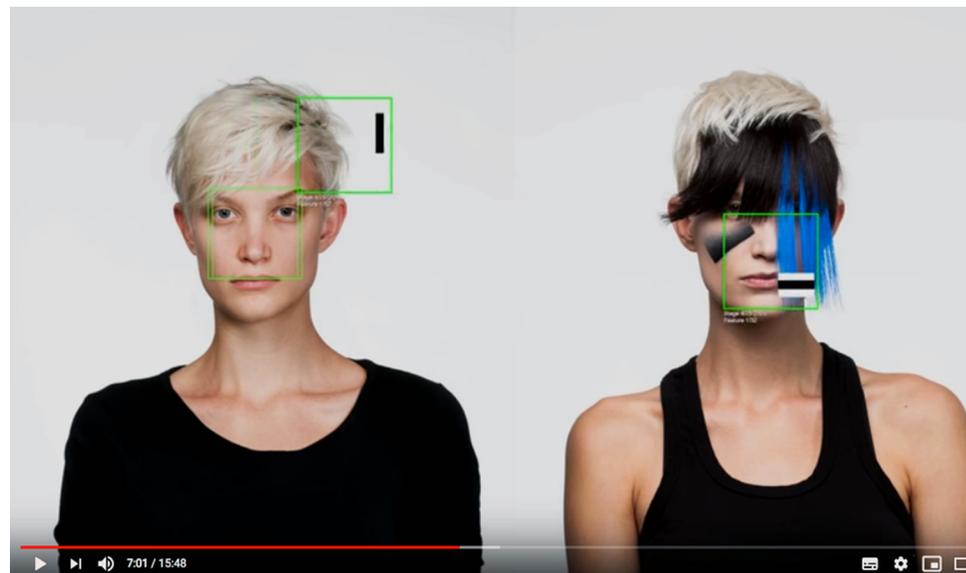
completamente obsoleto, improductivo, inútil. Solo las imágenes del mismo producían sentido, valor, plusvalía.¹¹

La primera modernidad, por tanto, creó una nueva valencia de la imagen: su supuesta capacidad para decir la verdad, aun a pesar de nosotros. Y la tardomodernidad (y pongo este término para hacer comprensible una cierta genealogía) le agregó un plus: decir nuestra verdad, también a pesar de nosotros mismos.¹² Ambas potencias son las raíces últimas del actual debate sobre la posverdad. Por un lado, la tecnología hace posible un nuevo régimen de objetividades, mientras transforma por el otro el sistema de subjetividades.¹³ Hoy, los algoritmos de la Inteligencia Artificial prometen una radical radiografía de la vida humana, convirtiéndolo todo en información cuantificable, productiva, enlazada, interdependiente, haciendo de la biología de los datos una liturgia de la predicción.¹⁴ Al mismo tiempo, el espacio comunicacional es hoy un altavoz iconográfico de nuestros avatares, formas sintéticas que expresan lo que queremos, lo que quereremos.¹⁵ Es el dominio en el que nuestras vidas se presentan a la espera de ser declaradas aptas (imagen



2). Este es el territorio en que acontece la mutación. Se pone así fin al viejo contrato por el que las cosas objetivas y las subjetivas debían vivir separadas, diferenciadas. Ahora deben compartir la misma carretera y regirse por códigos comunes.

La posverdad es, efectivamente, una de las condiciones del actual régimen iconográfico. En 1996, un estudiante preuniversitario de dieciocho años tenía un dominio lexicográfico de unas mil quinientas palabras. Hoy apenas llega a las quinientas. ¿Son más lerdos? No. Han conseguido las mismas competencias o más (utilizo el lenguaje productivista de la pedagogía actual), pero ya no con palabras sino con imágenes. Las imágenes se han convertido en el nuevo léxico, en el alfabeto básico de la comunicación. Ya no son ilustraciones ni certificaciones, ya no se dividen entre la ficción y la enciclopedia: son máquinas lingüísticas a las que adaptarse para poder hablar. Las imágenes mecanizadas consolidan un régimen discursivo de plena competencia pública, vinculante y ejecutiva. Al convertirse en interfaces que siempre llevan a otros sitios, que abren siempre nuevos sentidos y funciones en manos de unos y de otros, la función de las imágenes como



Soy Cámara, programa Rostro y código, 9 de septiembre de 2016

**Las imágenes se han
convertido en el nuevo
léxico: son máquinas
lingüísticas a las que
adaptarse para
poder hablar**



lenguaje se hace invisible por saturación. Al hacerse aparatos gestores del rendimiento minero de la identidad, el trabajo y el ocio, con códigos definidos y análogos de fácil manejo, la gran mayoría de las imágenes se presentan neutras, icónicas, simplificando asombrosamente las formas políticas y sociales del diálogo, pero acelerando su producción, y confirmando así el éxito del lenguaje humano a la hora de adaptarse a la velocidad. En la celeridad, lo verdadero y lo falso es de difícil cata, todo es posverdadero, todo se hace plausible.¹⁶

La apelación a la economía de la atención se hace aquí perentoria. El número de imágenes subidas en Instagram al día es hoy de unos ochenta millones. La empresa Kodak calculó en el año 2000 en ochenta y cinco billones la cifra de fotografías físicas (reveladas) realizadas a lo largo del siglo xx. Tan solo Facebook, compañía surgida en 2005, tiene almacenados doscientos cincuenta billones de imágenes. A fecha de 2018, una persona urbana recibía una media de cinco mil anuncios al día, de forma directa e indirecta, mientras que un cálculo reciente indica que recibimos unas diecisiete mil imágenes diariamente. Y hoy sabemos de la capacidad que tiene el ojo humano para captar rápidamente una imagen: solo necesita 13

milisegundos.¹⁷ ¿Cómo procesar y discriminar tal volumen de información? Un reciente estudio de la Universidad de Warwick estableció en 2017 que solo la mitad de las personas pueden percibir la diferencia entre una foto real y otra tratada con Photoshop. Otro estudio de la Universidad de Stanford establecía en 2016 que el 80 % de la gente no es capaz de percibir una noticia falsa. Ante semejante régimen informacional, la mayoría de las personas optan por tomar dos direcciones: se rodean de medios y fuentes afines a sus propios gustos y sensibilidades, y se dejan seducir más por sinceridades y confianzas que por veracidades. Y otra cosa: la aparente gratuidad de buena parte del sistema comunicacional no solo produce que los usuarios (que ya no públicos)¹⁸ paguen con sus datos de modo tan transparente como invisible (ambos términos definen la misma condición),¹⁹ también rebaja intensamente la conciencia crítica de los mismos usuarios sobre lo que ven y reciben. La gratuidad propone un cambio de paradigma acerca de la veracidad de lo enunciado, ya que traslada del emisor al receptor la responsabilidad de establecer si es cierto lo que ve y oye. No en vano una gran parte de los nuevos medios periodísticos que se dicen veraces e independientes por contraste con los grandes emporios de

**En la celeridad,
lo verdadero y lo
falso es de difícil
cata, todo es
posverdadero,
todo se hace
plausible**

noticias se promocionan apelando a la suscripción de pago: «El periodismo independiente necesita lectores comprometidos», reza el eslogan de uno de esos medios, para que «la libertad, verdad y compromiso recuperen su plena vigencia», remata otro.

No obstante, la independencia es un factor mucho más complejo de lo que parece en el mundo de la verdad. De entrada, la historia de la verdad siempre es individual, es la del deambular de iluminados en busca de la luz. Por el contrario, la historia de la falsedad y de la impostura (que no de la mentira) es colectiva, requiere de constantes alianzas y comunidades en busca de la oscuridad,²⁰ del humo que camufla (imagen 3).²¹ *Soy Cámara* siempre ha prestado una enorme atención a este factor central (y eludido) de la cultura y de su sentido constructivamente social: la desaparición y la invisibilidad como tácticas y estrategias que permiten una vida un poco más indetectable, un poco menos nominada;²² la alteridad a la normatividad, a aquello regulado como canónico que el feminismo poco a poco se encarga de trastocar;²³ el vagar y la deriva como formas poéticas y políticas de eludir las *doxas*, los lugares comunes y asumidos;²⁴ el *fake* como dispositivo de exposición de la impostura política.²⁵



Soy Cámara, programa *El humo del siglo xx*, 22 de septiembre de 2017



Los programas del *Soy Cámara* son una constante invitación a poner en duda el régimen de credibilidades y sospechas que el nuevo lenguaje productivo ha implantado en el cuerpo y la mente social. Cada capítulo forma parte de una *querelle* sustantiva frente a lo declarado real pero también frente a la indexación de los sustitutos declarados aptos, los deseos. Si la posverdad es, en el fondo, un asunto sobre la sustitución de lo real por los deseos, cabe también preguntarse cómo estos se arman y andan bajo un régimen operativo programado (soy una cámara) en pos de la productividad y la lógica poco piadosa de una máquina mitográfica llamada ojo.

**Los programas
del *Soy Cámara*
son una constante
invitación a poner
en duda el régimen
de credibilidades
y sospechas que
el nuevo lenguaje
productivo ha
implantado en el
cuerpo y la mente
social**





Referencias

¹ Como contraste a los videos de Playground, véase el programa *The Great War* del 10 de junio de 2016, disponible en <https://youtu.be/F8PA5kz5keU>.

² Véanse los programas *Cómete el mundo* del 25 de mayo de 2018: <https://youtu.be/L3AXNYeellw> y *La vida de los juguetes* del 19 de enero de 2018: <https://youtu.be/bizfiCB8glw>.

³ Sobre la guerra de las imágenes, véase el programa *La elección del terror: una guerra de imágenes* del 2 de marzo de 2018: <https://youtu.be/a-AQ7aqfkAc>.

⁴ Véase el programa *Asuntos domésticos* del 12 de abril de 2013: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-cccb-asuntos-domesticos/1762849/>.

⁵ Véase el programa *¿Por qué me rompes?* del 2 de febrero de 2018: <https://youtu.be/6qtySEtqiyQ>.

⁶ Véase el programa *It's a Phone* del 9 de diciembre de 2016: <https://youtu.be/9MOtJ8HTHM>.

⁷ Véase el programa *Influencers: intimidad en venta* del 13 de abril de 2018: https://youtu.be/r_Olx6a9VLk.

⁸ Véase el programa *Foto Fija – Film Stills* del 9 de febrero de 2018: <https://youtu.be/ubHuljPqgrE>.

⁹ Véase el programa *Rostro y código* del 9 de septiembre de 2016: <https://youtu.be/ZrSijbukONw>.

¹⁰ Véase el programa *El sueño de la visión produce cronoendoscopias* del 16 de septiembre de 2016: <https://youtu.be/C92z0O4LptU>.

¹¹ A propósito, Jara Rocha y Femke Snelling se están ocupando brillantemente de esta ideología de la productividad visual. <https://possiblebodies.constantvzw.org/inventory/>. Véase también el programa *Caníbales del tiempo: Antes / Después* del 23 de diciembre de 2016: <https://youtu.be/MDVKxlywdx0>.

¹² Véase el programa *En mi habitación* del 10 de mayo de 2013: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-del-cccb-habitacion/1813610/>.

¹³ Programa *Querida (vida) diaria* del 18 de noviembre de 2018: <https://youtu.be/YD0721UX8a8>.

¹⁴ Programa *Somos mundos, somos vidas, somos datos, somos votos* del 14 de junio de 2013: <https://vimeo.com/68370774>.

¹⁵ Programa *El recuerdo del rostro* del 16 de noviembre de 2018: <https://youtu.be/gR2LtmZelHs>.

¹⁶ Véase el programa *Televisión y medios* del 7 de mayo de 2011: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-del-cccb-television-medios/1094145/#>.

¹⁷ Véase el programa *Malditos* del 16 de febrero de 2018: <https://youtu.be/YKq-SNnR3Ws>.

¹⁸ Sobre públicos, véanse los programas *Nuevos públicos* del 27 de mayo de 2016: <https://youtu.be/Qr6diHidFNw> y *No tocar, por favor: el museo como incidente* del 19 de octubre de 2013: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-sala/soy-camara-programa-del-cccb-19-10-13/2081650/>.

¹⁹ Véase el programa *El secreto (desmontable)* del 20 de enero de 2017: <https://youtu.be/Xcl0UTniezc>.

²⁰ Véase el programa *El sueño de la razón* del 18 de octubre de 2018: <https://youtu.be/4ACUzVqEpbl>.

²¹ Véase el programa *El humo del siglo xx* del 22 de septiembre de 2017: <https://youtu.be/52prGcTiCvg>.

²² Véanse los programas *Tras la pantalla: 10 años de Influencers* del 27 de octubre de 2017: https://youtu.be/Do_s4nxCbbM; y *Cómo desaparecer* del 20 de julio de 2018: <https://youtu.be/PJeHI7FwAuM>.

²³ Hay numerosos programas dedicados a esta cuestión.

²⁴ Véanse los programas *Ciudad* del 5 de octubre de 2018: <https://youtu.be/ywwTv1RmJxc> y *Corre, brilla, luz, luz* del 20 de diciembre de 2018: <https://youtu.be/5Wchzi3oNUc>.

²⁵ Véase el programa *Videocracia: ficción y política* del 18 de enero de 2013: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-del-cccb-videocracia-ficcion-politica/1670168/#>.



THE INFLUENCERS





deepdonald6-100610945-primary.idge

m-fire



De nuevo lo viejo y lo nuevo de nuevo

DANIEL PITARCH

El historiador Wolfgang Schivelbusch escribió dos libros que son hoy clásicos de la historia cultural del siglo XIX. Uno lo dedicó a la invención y expansión de la red ferroviaria y el otro a la industrialización de la iluminación artificial. Estas dos innovaciones se percibían parejas por sus contemporáneos, ya que ambas compartían la lógica de constituir una red; ser una única e indivisible máquina que se extendía conectando sus tentáculos con cada estación o cada casa. Según Schivelbusch, «estar conectados a ellas como consumidores causaba una incomodidad en la gente. Sentían claramente una pérdida de libertad personal».¹ Planteado como un estudio del siglo XIX y escrito a principios de la década de los ochenta del XX, esta imagen que nos ofrece Schivelbusch suena plenamente actual. Si utilizáramos la metáfora de un pulpo, hoy este no sería monstruoso solo por sus dimensiones, sino también porque sentimos que a sus tentáculos parece que les hayan salido ojos y orejas, que no solo distribuye hacia cada conexión, sino que también succiona de cada una, absorbiendo datos.

Este caso es un ejemplo de cómo se pueden buscar en el pasado imágenes del presente. En la incomodidad frente a la red del gas y la

electricidad, resuena nuestra incomodidad ante las redes de las nuevas tecnologías (bautizadas, en un momento en que el ferrocarril ya era lento, como «autopistas de la información»; la metáfora de la velocidad sirvió para abrir la puerta, sin hacerlo notar, a los otros significados de autopista: la del control de qué y cómo circula y por dónde entra y sale). Encontrar en el pasado una imagen del presente quiere decir que extrañamos ambos contextos, de golpe lo nuevo se hace viejo y lo viejo, nuevo. Percibimos otra vez lo familiar e invisible, como las redes de suministros básicos, y lo hacemos bajo otra luz, y el brillo de lo nuevo, con su argumento cegador, se atenúa dejándonos vislumbrar un poco más sus contornos. También se podría decir que las propias temporalidades del pasado y el presente se tuercen en estos encuentros. ¿Quiénes son nuestros contemporáneos y cuánto hace que lo son?, nos podríamos preguntar. O también cuántos somos, en una especie de solidaridad entre épocas como las que proponen narrativas de ciencia ficción como *La jetée* (Chris Marker, 1962).

Con estas imágenes del presente en el pasado, no se está hablando de una manera de hacer historia. No se trata de si es un dato histórico con todo su peso y relevancia o un detalle singular y particular que un historiador

descartaría o caracterizaría de excéntrico o, incluso, de si lo que vemos en el pasado es un efecto óptico fruto de la perspectiva de nuestra posición. Lo interesante es el montaje de esta imagen en nuestro presente.² En 1859, Jane Welsh Carlyle bendecía al inventor de la fotografía y lo ponía «incluso por encima del inventor del cloroformo», por el placer que proporcionaba a las clases populares que podían acceder a poseer una imagen de sus seres queridos.³ Fotografía y cloroformo es una fórmula extraña para nosotros, pero, a su vez, reveladora. Reveladora del carácter conformista y de paliativo social que se asigna a las nuevas tecnologías, de los saltos posibles entre innovaciones tecnológicas de campos distintos, del carácter de la fotografía como medio y también porque nos hace pensar en nuestros días. Si la fotografía era mejor que el cloroformo, ¿cuánto más nos entumecen nuestros nuevos medios? ¿Qué curas paliativas nos ofrece nuestra vida virtual? ¿Y cuánto hace que duran estas relaciones, o estos discursos, entre nuevas tecnologías y conformismo social?

Estos montajes traen consigo la sensación de encontrarse frente a unas preocupaciones sostenidas a lo largo del tiempo. Es como si viéramos situaciones de no-aún-todavía o de conseguido-una-

Encontrar en el pasado una imagen del presente quiere decir que extrañamos ambos contextos, de golpe lo nuevo se hace viejo y lo viejo, nuevo





vez-más, como un deseo incumplido que se mantiene variando de grado y de fórmula de concreción o como una angustia persistente. Reflexionando acerca del uso de la fotografía en el contexto policial, el antiguo inspector Gustave Macé se congratulaba del «arte maravilloso de la fotografía instantánea».⁴ Los tiempos de exposición anteriores requerían que quien fuera fotografiado posara ante la cámara mientras el obturador estaba abierto; esto es, debía colaborar con la captura de su imagen, aceptar ser fotografiado. Macé celebra la instantánea por «evitar el consentimiento de los modelos» y así, gracias a ella, «muchos acusados son reproducidos sin saberlo». A lo largo del siglo siguiente y hasta hoy, con nuestras tecnologías de videovigilancia y monitoreo por doquier, este deseo policial va reapareciendo. No se trata de una repetición circular, sino más bien de una espiral, en la que se vuelve a pasar por el mismo sitio, pero variando el grado. Esta voluntad de atraparnos sin nuestro consentimiento gracias a la tecnología es uno de estos no-aún-todavía o conseguido-una-vez-más. ¿Cuánto hace que dura y hasta dónde va a llegar? ¿Cuánto más se nos puede empujar?

En este ejemplo es fundamental el cambio de contexto, el pasar del ámbito exclusivamente policial del pasado al expandido y cotidiano del presente. Lo mismo se puede apreciar cuando se leen las propuestas de Alphonse Bertillon para la creación de un sistema de fichas en los archivos carcelarios. «En la práctica penitenciaria», escribía Bertillon, «la ficha acompaña toda recepción como toda entrega. [...] El objetivo es siempre el mismo: conservar una huella suficiente de la personalidad [...]. Desde este punto de vista la ficha es el instrumento por excelencia de la constatación de reincidencia, que implica necesariamente la constatación de identidad.»⁵ Esta preocupación penitenciaria anima hoy buena parte de la investigación y la tecnología de internet. Las herramientas dedicadas al *tracking*, al cruce de datos y al monitoreo de toda actividad comparten esta voluntad de constatar y registrar reincidencia e identidad.

Otros casos de estos montajes nos traen lo que podríamos llamar cuentos de hadas de la tecnología; viejas historias o anécdotas que se repiten asociadas a las nuevas tecnologías como, por ejemplo, las de la visión.⁶ Así, en las narraciones acerca de cámaras oscuras, es común

**Esta voluntad de
atraparnos sin nuestro
consentimiento
gracias a la tecnología.
¿Cuánto hace que
dura y hasta dónde va
a llegar? ¿Cuánto más
se nos puede empujar?**



explicar que mientras se observa la imagen del exterior, se distingue un hurto y, gracias a ello, se impide que se consuma. El cineasta Humphrey Jennings recopila una de estas historias de un periódico de 1824 en su libro *Pandaemonium* (1985). A raíz de esta situación en una feria –donde la cámara oscura se exhibe como espectáculo–, el artículo propone la construcción de cámaras oscuras para la vigilancia de las calles, para que «todo tuviera lugar como si estuviera bajo los ojos de la policía». Ciertamente, ver hoy una imagen de una cámara oscura nos remite a la estética de las cámaras de videovigilancia, al ojo descorporeizado que registra el presente sin pausa. El cuento de hadas tecnológico sería la idea de que el mero hecho de ver mediante un dispositivo haría que se viera más y mejor y que el marco al que esto remite es al de la seguridad y el control.

Muchas tecnologías visuales antiguas basan su dispositivo en que el usuario mire a través de un agujero, se le pide que se aisle visualmente de su entorno inmediato para sumergirse en el de la imagen. Son dispositivos como las vistas ópticas, el calidoscopio o el estereoscopio. En la iconografía que retrata estas tecnologías siendo usadas, es común encontrarse

con la representación de un usuario a quien roban o engañan.⁷ Mientras él disfruta de su inmersión en la imagen, en el mundo que ha dejado voluntariamente de lado, acontece el engaño. La moral del cuento es clara: la absorción y fascinación tecnológica tiene sus contrapartidas, nos aleja de nuestra realidad inmediata, donde sucede lo que no esperamos. Quizá la actualización más divertida de esta iconografía sea la célebre foto de Mark Zuckerberg caminando por el pasillo de un auditorio, en el cual todo el mundo lleva puestas unas gafas de realidad virtual. Zuckerberg, claro está, no aprovecha para robar nada a nadie, pero la fama e interés de esta foto se inscriben en esta cadena iconográfica y su moraleja.

Otro cuento de hadas de la tecnología visual sería el de la captura azarosa e involuntaria. Uno de los contextos de hoy donde esto se da es en el imaginario generado por Google Street View. Son diversas las propuestas que buscan ahí imágenes extrañas (como hacen Jon Rafman o Marion Balac o, de manera recreada, en el videoclip *Fun!* de Vince Staples), pero también circulan historias apócrifas acerca de, por ejemplo, cómo un engaño sentimental se descubre al quedar accidentalmente registrado por sus cámaras. Esta función de contener en potencia la posibilidad de

haber capturado cualquier cosa, la cumplía, a principios del siglo xx, el cine, sobre el que circulaban el mismo tipo de historias (la película de Ladislav Starewitch *La venganza del cámara de cine* (1912) explica una historia similar; intencionada en su captura, en este caso, pero accidental en su revelación en una sesión de cine).⁸ Es evidente que la cantidad de imágenes generadas y lugares visitados por una u otra tecnología son absolutamente dispares, pero ambos son suficientes en su momento para generar, de nuevo, esta fantasía.

Habría varios casos que se podrían traer a colación en este juego de lo viejo y lo nuevo. Los peligros físicos de la tecnología son uno de ellos y también los primeros años del cine, cuando aún es un nuevo medio, nos podrían servir de ejemplo por cómo se discuten sus riesgos fisiológicos –con curiosas expresiones, como las «agujetas en los ojos» de las que habla un médico barcelonés–. También las promesas de liberación que trae la tecnología se repiten y se desplazan. Así, las esperanzas que alguien como Walter Benjamin quería ver en el cine o en la prensa acerca del fin de la división entre autor y público, en el sentido de que serían roles que todos podríamos asumir indistintamente, parecen tener su correlato, incompleto

© REUTERS, 2016



Mark Zuckerberg en el espacio de Intel, Mobile World Congress, Barcelona 2016

Henry René d'Allemagne, *Histoire des Jouets*, Librairie Hachette, Paris 1902

y perverso, en plataformas como YouTube. Pero, aunque se podrían desarrollar algunos de estos ejemplos, quisiera traer y entrar más a fondo en otro de carácter más metafórico. Hay un caso excéntrico y extraño que se puede destacar por entreverse en él parte de nuestra condición y sus fantasías: me refiero al estudio *Mecanismo de la fisonomía humana* (1862) de Guillaume Duchenne de Boulogne.⁹

En este estudio, Duchenne investiga las expresiones del semblante y lo hace proponiéndose crear un mapa detallado de los músculos del rostro y un atlas visual de sus expresiones. Para ello, cuenta con dos tecnologías avanzadas de su época: la fotografía y la electricidad. Aplicando ligeras descargas eléctricas consigue que los músculos se contraigan por unos instantes, lo suficiente para que la fotografía instantánea pueda capturar la expresión. Es interesante esta alianza tecnológica de dos elementos que nosotros vemos dispares, pero que son ambos tecnología punta en ese momento. Los dos funcionan como tecnologías de visión, ya que la electricidad se usa para estimular y ver lo que hay debajo de la piel. Para que un anatomista estudiara los músculos, debía romper primero el cuerpo; pero la electricidad le permite a Duchenne ver a distancia



Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiologie humaine*,
Librairie V. Jules Renouard, Paris 1862





lo que está oculto, penetrar en el cuerpo sin romperlo y así estudiar el cuerpo vivo y no el cuerpo muerto. La persona viva deviene objeto de experimentación en este dispositivo.

En el libro publicado hay fotografías de diversas personas que se identifican de manera genérica: una mujer joven, una mayor, una niña, un hombre joven y uno mayor. Este último es el más retratado. Las descargas eléctricas que requiere el método de Duchenne causan, claro está, malestar en los sujetos del experimento; malestar que se podía traducir en expresiones involuntarias que borraban la que se buscaba. El hombre mayor de sus fotografías tiene, sin embargo, una particularidad: está afectado por una especie de anestesia facial que le hace insensible al dolor de la descarga. Duchenne ha encontrado su sujeto ideal: pasivo, inerte e inexpresivo, pero vivo. Un cuerpo presto a conectarse adecuadamente a su dispositivo y a ser moldeado por él.

El método de la investigación consiste en estimular sistemáticamente todos y cada uno de los músculos de la cara. Como la idea es crear un atlas de expresiones, esto le lleva a descartar cierto tipo de estimulaciones, ya que se da cuenta de que un exceso de músculos contraídos lleva a la

mueca y no al gesto expresivo de las emociones. Lo interesante del caso es que trata el rostro como una especie de programa, casi en el sentido que le da Vilém Flusser a esta expresión,¹⁰ es decir, como una serie de posibilidades inherentes a su estructura, aunque no se actualicen nunca. Para Duchenne los músculos del rostro constituyen una especie de arte combinatoria, que se puede estimular en sumas que nunca se dan en la expresión humana –ni en la voluntaria, ni en la involuntaria–. En ocasiones se dedica a «pintar», como escribe él, una expresión distinta en cada mitad del rostro; dando imagen a una esquizofrénica representación de la expresión. La estimulación externa le permite romper con la lógica interna del cuerpo. Conectado a la tecnología, no se trata de lo que es capaz el cuerpo de por sí, sino de cómo se amolda a otro ritmo. El rostro se anima por medio de estímulos externos que descubren y fuerzan nuevas posibilidades, que están y no están presentes en el semblante anatómico.

Duchenne ofrece su estudio como un avance en el campo de la anatomía, del estudio de las expresiones, y como un atlas de imágenes útil para los artistas. Una especie de paradoja en este estudio de lo expresivo del rostro es que se ha invertido y cortado el camino de la expresión. Si

**Las herramientas
dedicadas al *tracking*,
al cruce de datos y al
monitoreo de toda
actividad comparten
esta voluntad
penitenciaria de
constatar y registrar
reincidencia e identidad**

el rostro es expresivo de una emoción de la persona, aquí tendríamos la expresión sin la emoción. La expresión no nace en el conjunto del cuerpo, sino que se crea fuera y se queda en la superficie. No es expresión voluntaria ni involuntaria; sino una expresión causada por la estimulación eléctrica del cuerpo. En este sentido, el atlas de Duchenne es un tratado de imágenes alienadas.

Metafóricamente, este atlas de imágenes parece una figuración distópica o utópica del cuerpo conectado. Muestra a la persona como objeto de prueba y estimulada según otras lógicas, distintas a la de los movimientos voluntarios e involuntarios que animan el cuerpo. Para el frontispicio del libro, Duchenne escogió una foto donde aparecen él y su sujeto de experimentación preferido. El científico sostiene el aparato eléctrico en los pómulos del hombre y este sonríe a cámara. La contracción de los músculos sube los labios y produce arrugas en las comisuras de los ojos. En este caso, no obstante, según se explica en el interior del libro, la electricidad no manaba del aparato; la contracción de los músculos era voluntaria. El sujeto de experimentación ríe queriendo, lo sube a sus redes sociales y nosotros le damos al *like*.

Referencias

¹ SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Disenchanted Night*, University of California Press, Berkeley 1988 (edición original alemana de 1983).

² Algunas de las ideas e imágenes de este texto están relacionadas con las reflexiones de Walter Benjamin acerca de la historia. Están aquí de manera simplificada e incluso superficial, puesto que la reflexión de Benjamin sí tiene que ver con el conocimiento histórico en sí, al contrario que las que aquí se presentan. Sirva esta nota simplemente para señalar la deuda y apuntar, si es que hiciera falta, la importancia e interés de esos textos de Benjamin (por ejemplo, el legajo «N – Teoría del conocimiento. Teoría del progreso» de su *Obra de los pasajes en Obra completa, libro V, vol 1*, Abada Editores, Madrid 2013).

³ Esta cita la utiliza Allan Sekula en su ensayo «El cuerpo y el archivo» (en PICAZO, Gloria i RIBALTA, Jorge, *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona 2003), recogiénola del monumental estudio histórico de Helmut y Alison Gernsheim *The History of Photography*, Oxford University Press, Oxford, 1955.

⁴ MACÉ, Gustave, *Mon musée criminel*, G. Charpentier, París 1890.

⁵ BERTILLON, Alphonse, *Identification anthropométrique*, Imprimerie Administrative, Melun 1893.

⁶ Las ideas de este artículo, sobre todo los ejemplos que se darán en esta parte intermedia, están en relación con el concepto de *topos* que Erkki Huhtamo propone como uno de los objetos de estudio de la arqueología de los medios. Un *topos* sería, en pocas palabras, «una fórmula estereotípica evocada una y otra vez de diferentes maneras y para distintos objetivos» (véase «Dismantling the Fairy Engine. Media





Archaeology as Topos Study», en HUHTAMO, Erkki y PARIKKA, Jussi, *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley 2011).

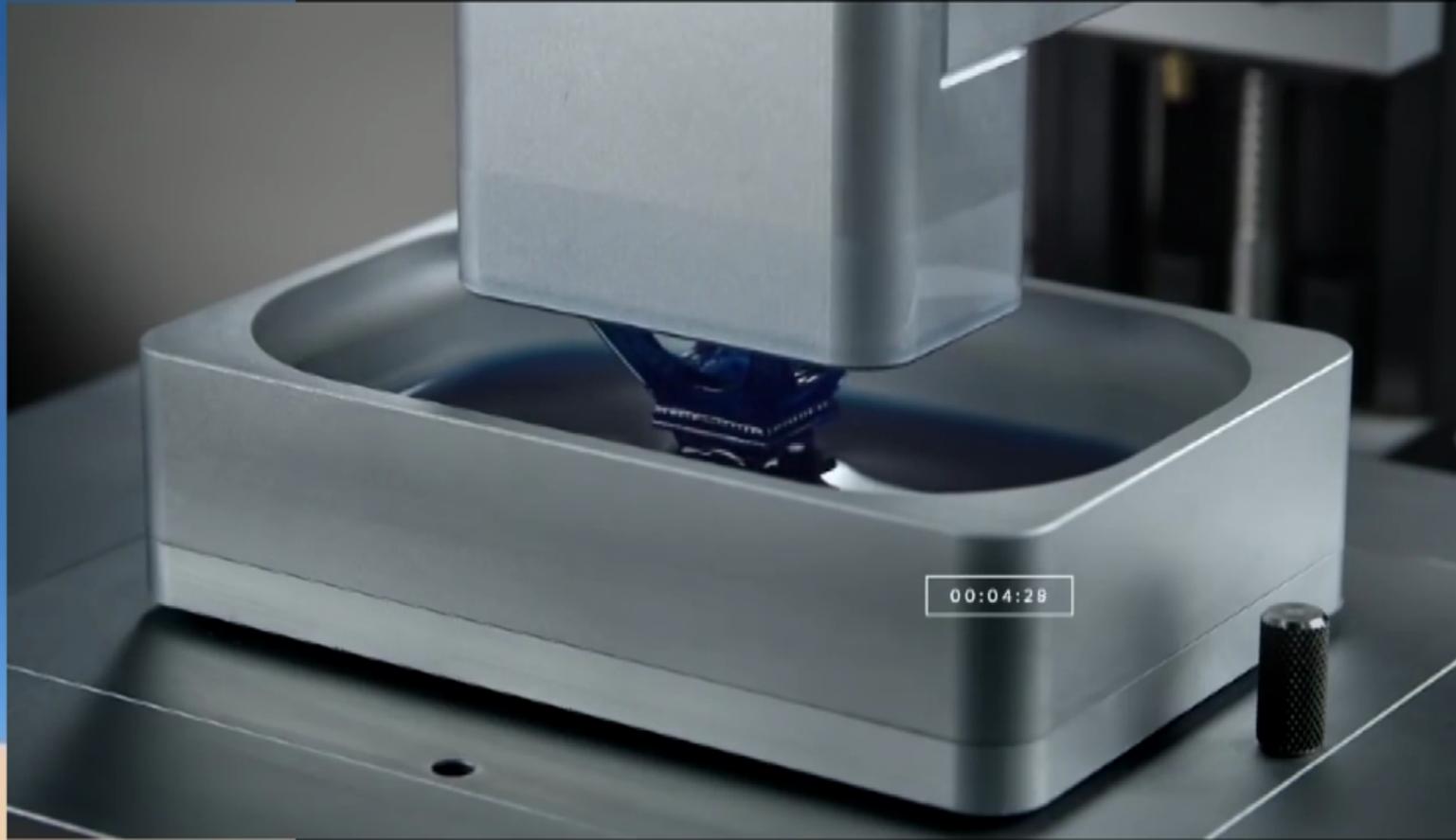
⁷ Huhtamo, que da el nombre de *peep media* a esta tradición de dispositivos, se refiere a estos ejemplos en particular como un *topos* que se podría denominar «¿Qué sucede a tus espaldas?», HUHTAMO, *op. cit.*

⁸ Se pueden encontrar ejemplos de estas historias en el libro de Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph: A Cartoon History of the Coming of the Movies*, La Cineteca del Friuli, Gemona 1995.

⁹ Además del estudio original de Duchenne, se puede consultar el libro de François Delaporte, *Anatomie des passions*, Hermann Éditeurs, París 2003, al cual se deben algunas de las apreciaciones que se hacen aquí.

¹⁰ Por ejemplo, en *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid 2001.





Why Should you fly
Freestyle at 800mW
Mr Steele 2018



Imágenes del mundo natural

EMILIO FONSECA Y XIANA DO TEIXEIRO

La crisis ecológica precisa imaginar nuevos términos. La propia idea de «naturaleza» entorpece el pensamiento inclusivo, porque al mismo tiempo que designa nos separa de lo nombrado. De modo similar, es necesario replantear las imágenes que estamos produciendo, compartiendo y consumiendo sobre ese todo natural, del que formamos parte.

El primer problema que plantean las imágenes que creamos de nuestro entorno es la autoexclusión. En ellas se ofrece una idea de naturaleza enmarcada con cuidado para nunca incluir la presencia o acción humanas. Una separación neta, dualista, que ha marcado el pensamiento occidental de los últimos siglos, permitiendo la consagración de la excepcionalidad humana y la dominación, el exterminio y el extractivismo en todo tipo de actividad.

Cuando produjimos nuestros capítulos de *Soy Cámara (Somos plaga y Soy muro)*¹ nos preguntamos por el alcance de este separatismo en que los humanos nos pensamos y su utilidad. Considerando algunos de los relatos más fraudulentos sobre otras especies, nos fijamos en cómo las narraciones audiovisuales difunden su ideología a partir de decisiones políticas (o biopolíticas) y con la coartada de un

Alicia: Ah, pero qué disparate. Las flores no hablan.

La rosa: Por supuesto que hablamos, querida.

Orquídea: Si alguien es digno de nuestra atención.

Margarita: Soltamos la lengua. (Risas)

LEWIS CARROLL, *ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS*

conocimiento científico al que dan la espalda. Es necesario desactivar la mística de las imágenes de una naturaleza-ficción para poder ver con otros ojos el entorno que necesariamente nos incluye.

La producción de imágenes audiovisuales ha evolucionado pareja al progresivo distanciamiento entre lo natural y una humanidad cada vez más urbana y entregada al desarrollismo industrial y tecnológico. Este distanciamiento ha dado cabida a representaciones delirantes de los otros.

Los animales no humanos han servido como actores forzados en todo tipo de ficciones de imagen real. En el cine de ficción aparecen recurrentemente como decorado maltratado y silencioso. Al obvio sometimiento de los animales actores se suma una representación completamente distorsionada: un mono que ríe cuando realmente está asustado, un perro que se acerca corriendo al actor humano que se ve claramente que solo busca comida. André Bazin denunciaba cómo las emociones que presentan los animales en las películas a menudo están conseguidas a través del montaje, llevando al extremo el efecto Kuleshov. Se asignan estados de ánimo buscando reacciones físicas que parezcan formas de expresión humanas. No interesa tratar de



comprender al otro-animal, interesa obtener de él una caricatura del comportamiento humano.

El único género audiovisual que ha dedicado espacio a la vida no humana en el planeta consistentemente es el documental de naturaleza. Un cajón de sastre problemático que permite desplegar un catálogo de dudas sobre la legitimidad de su práctica. Como comenta Derek Bousé, resulta improbable que las entidades no humanas puedan sentir vergüenza ante la retransmisión pública de su vida, por lo tanto, no se le suponen derechos a la privacidad o a la invasión de ningún tipo y no se aplican los protocolos de consenso a la grabación. Esto suele ser interpretado por los cineastas como una carta blanca a todo tipo de técnicas de grabación invasiva (incluyendo el uso de herramientas que alteran el comportamiento que va a retratarse), y al uso y emisión de cualquier tipo de material obtenido. A ello se le suma un esfuerzo de adaptación a los ritmos de otros géneros audiovisuales, hasta el punto de que el documental de naturaleza se parece a una película de acción más que a cualquier otra cosa.

Es necesario desactivar la mística de las imágenes de esa naturaleza- ficción para poder ver un entorno que necesariamente nos incluye

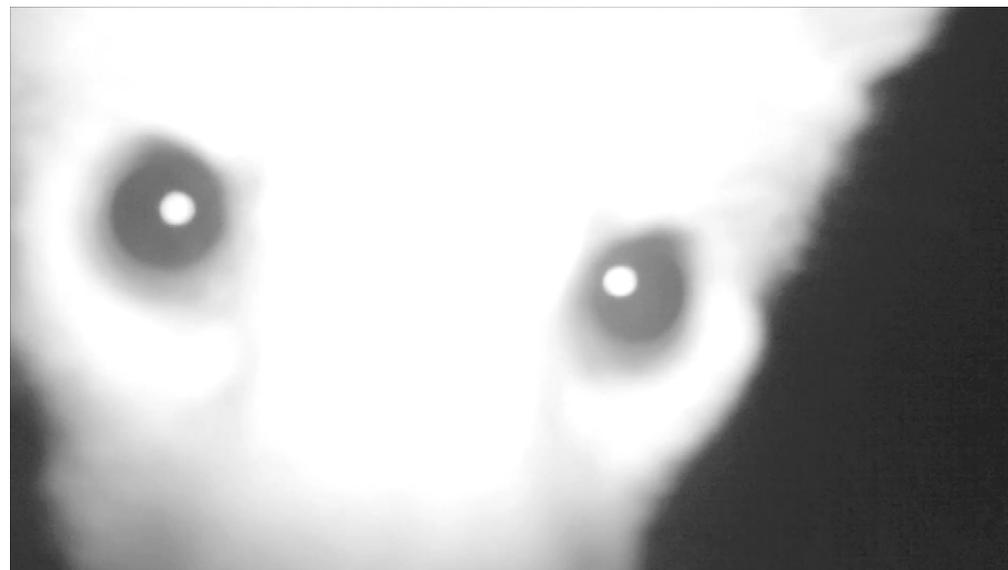




En el proceso, se relajan las normas habituales de presentar hechos reales, como respetar el tiempo y espacio de las escenas.

En estas piezas no suele haber continuidad entre imagen y sonido y en cambio se cuenta habitualmente con una voz en *off* con fuerte carga interpretativa que conduce el relato.

En estos documentales sin presentador o presentadora visible resulta especialmente reseñable el uso de las estrategias narrativas de ficción, que buscan el drama en la misma naturaleza. Estos usos son antiguos, pero se puede detectar (tomando como ejemplo la evolución de los documentales de la BBC, el estándar de este género) un claro incremento del uso del drama y la épica y un alejamiento de la explicación y la ciencia. Los principios del *storytelling* se utilizan con un recargamiento barroco, buscando siempre la tensión a través del desvalimiento, el riesgo mortal, la épica de la cámara lenta, el apocalipsis sinfónico, a través del montaje falsificador. Como señala Robert Warshow, el audiovisual raramente apela al realismo de la experiencia para ser comprendido y crea en cambio su propio marco de referencia.



Zorro investigando la cámara trampa. Imágenes de Pablo Sierra en *Salvaxe, Salvaxe* (en producción, Emilio Fonseca).



Entretenimiento-conmoción

En televisión y sobre todo en redes, se comparten contenidos sobre animales no humanos que ahondan en una violencia espectacular y desituada. El fenómeno no es nuevo. La mirada humana a los otros animales es exotizante y busca los límites de sus cuerpos, como se ha hecho con otredades humanas en otros momentos.

El argumento de Mathew Brady de que «la cámara es el ojo de la historia», para justificar la toma y publicación de imágenes de tormento y muerte (en contexto de guerra), tiene difícil aplicación en el mundo de lo no-humano: un ámbito desposeído de derechos o historia, donde los sujetos no existen como tales, sino como un continuo: especie, paisaje, sistema, naturaleza. Virginia Woolf protestaba contra el horror retratado en las fotografías de guerra porque, decía, la dimensión homicida de la guerra destruye lo que significa el individuo, el ser humano. La matanza convertida en imagen tiene el mismo efecto sobre seres de otras especies.

La decisión sobre cómo tratar las imágenes de violencia sobre humanos tienen que ver con los derechos de las personas allegadas a las víctimas y el «buen gusto», lo que en la práctica significa que los

moribundos y muertos domésticos han de ser reservados, mientras que si son extranjeros pueden ser consumidos. El debate sobre cómo mostrar la violencia sobre los cuerpos extranjeros es interesante y tiene que ver con la mirada. Como dice Susan Sontag, «al otro se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve». Esta mirada no tiene por qué ser literal, puede remitir a la capacidad sintiente que es intrínseca a lo vivo, la agencia, la condición de sujeto.

Las preguntas más interesantes sobre las imágenes de violencia contra los no humanos tienen que ver con nosotros: cómo las miramos, cuáles son sus motivaciones y efectos.

La captura

Como reconoce el biólogo y ornitólogo Nikolaas Tinbergen, la práctica de la fotografía de naturaleza parte de un lugar similar al de la caza. El resultado de la fotografía es mucho menos violento para el animal capturado; sin embargo, la evolución de la mirada humana, del visor de la escopeta al de la cámara, es escasa. En la obtención y publicación de las imágenes de animales no humanos siguen presentes la posesión,



la competitividad, la agresividad, la pertenencia a un grupo de pares, la herencia. Por lo general la imagen resulta más relevante socialmente que a nivel experiencial o científico, es decir, es una imagen-trofeo. El problema de la rancia masculinidad que perdura en la caza, justificada desde la hormona, pero ejecutada con la frialdad y la simpleza tecnológica, lo han heredado nuestras imágenes.

Esa foto-captura está habitada por el misterio de la vida incomprendida y por la tensión de la mirada furtiva. Ambas cualidades pueden dotar a la imagen de cierto magnetismo *voyeur*. Llevado al extremo, este ejercicio da resultados como la taxidermia o el abrigo de pieles, hitos de la supremacía de la especie humana a través del sometimiento violento y exhibicionista del cuerpo supliciado ante los otros humanos.

Secuestro y reemplazo

Desde Disney hasta el Tamagotchi, las imágenes y objetos que recrean el mundo natural para acercárnoslo lo enmascaran, resignificándolo (o más bien, vaciándolo de significado), lo extienden, negando su asedio y precariedad, y consiguen sustituirlo, haciéndolo invisible.

El hito de la planta de plástico ha sido actualizado en las últimas décadas con nuevos formatos de relaciones humanas con su entorno: la teleobservación y la interacción virtual. Las imágenes de gatitos de YouTube y los videojuegos de cuidar mascotas como Nintendogs (emparentado con el Tamagotchi o el Furby) han conseguido desplazar a su objeto.

Cuando Jorge Riechmann se pregunta hacia dónde nos llevará este deseo fáustico de sustituir naturaleza por tecnología, apunta a un cambio de paradigma que ya está operativo. La mirada al entorno real es modulada por la experiencia con su imagen virtual, tanto más cuando el entorno real es solo conocido a través de las imágenes.

El simulacro y reemplazo de lo natural por otra versión no real de lo natural resulta especialmente perverso con respecto a la infancia. Los mismos humanos adultos que cooperan despreocupadamente con la gran extinción de fauna que está en marcha llenan los dormitorios y los imaginarios de sus hijas e hijos con animalitos. En cuentos, en juguetes, en pijamas estampados de tiburones, ilustraciones de animales no humanos habitan el perfecto entorno seguro para una infancia feliz. El oso de



peluche, en el proceso de verse convertido en el amigo incondicional del niño ha sido castrado de toda autonomía, todo deseo, toda agencia.

La necesidad de la domesticación está presente ya en la poética bucólica y la pintura paisajística tradicional. Solo transformado por los humanos se convierte el caos natural en algo moralmente aceptable y estéticamente apreciable: la naturaleza como jardín. Esta dominación llega a ser deseada y celebrada por los sometidos, especialmente en las narraciones dirigidas a un público infantil. La Blancanieves de Disney es el primero de muchos relatos que devuelve una imagen del júbilo de los dominados. Como el peluche, los pequeños animalillos del bosque que ayudan a Blancanieves con sus quehaceres domésticos están alegres de poder servir a la humana, aunque son torpes; sus acciones deben ser corregidas por la humana para ser válidas.

El ejemplo clásico del sometimiento del salvaje al humano es el zoo. O, a nivel más casero, el pájaro enjaulado y la flor en el jarrón. Todos son intentos frustrados de capturar lo imposible: lo salvaje, un canto, un vuelo. Mientras los animales salvajes se extinguen, como señala John Berger, en el zoo constituyen un monumento vivo de su propia desaparición.

Aunque cárcel y escaparate, la materialidad viva de los animales del zoo desafía a la imagen creada de los mismos animales, la interrumpen y cuestionan. Berger recoge la decepción de los niños a los que llevan al zoo para que vean a «los originales» de las reproducciones que ellos conocen. Pero estos animales encerrados no se mueven, no rugen, no se ven tan bien como en las imágenes. La pregunta que sobreviene es «¿por qué los animales son menos de lo que yo pensaba?».

El zoo comparte rasgos con otras instituciones como el museo de historia natural o la cadena televisiva. Las tres se encargan de sustituir un concepto de naturaleza remota y asediada por otro de naturaleza omnipresente, al alcance de todos y hasta saturante. El Serengueti, cada tarde en tu salón.

En el museo de historia natural (que opera desde la idea de que la vida se entiende a partir de la muerte), en el zoo y en casa nos rodean criaturas apagadas, especies al borde de la extinción, fantasmas de la vida reordenados de un modo que nunca existió. Se reemplaza el ecosistema al límite por un baile de objetos en el limbo, que pudieron estar vivos de otro modo, en otro lugar, aquí sin significado para el *show*, como en un museo de cera.

El zoo, pero también el museo de historia natural y la cadena televisiva, se encargan de sustituir un concepto de naturaleza remota y asediada por otro de naturaleza omnipresente, al alcance de todos y hasta saturante. El Serengueti, cada tarde en tu salón

¿De quién nos hablan estas imágenes?

Una imagen es siempre la proyección de una mirada (David Hockney). Es útil recordarlo para entender la importancia de las imágenes que producimos y compartimos sobre la vida no humana en el planeta. La filmación de un turista cuando viaja a Australia y por primera vez se encuentra cara a cara con un canguro en su hábitat es una prueba de cómo fluye la relación con lo vivo en la cultura de la imagen (*Somos plaga*). El turista está familiarizado con el canguro. Lo ha visto cientos de veces. De niño lo habría dibujado y habría soñado con meterse en su marsupio, después seguramente en videojuegos lo ha matado o se ha enfrentado a él; en internet habrá visto clips mal grabados de canguros haciendo algo a lo que le llaman boxear y alguna noche se habrá emborrachado y habrá tratado de imitarlo. Como padre le habrá pasado el testigo de la imagen de canguro a su descendencia. Pero cuando se encuentra con un montón de canguros en persona, viajando en bicicleta por Australia, se siente totalmente fuera de lugar. «Un puto apocalipsis *zombie* de canguros», comenta. Avanza lentamente y observa cómo al acercarse a la legión *zombie*, en lugar de atacarlo, los marsupiales se van.



Canguros vistos por la cámara de acción de un ciclista. YouTube de Ben Vezina, 2015, incluido en el *Soy Cámara*, programa *Somos plaga*





Ante la presencia humana, huyen. En pocos segundos, el turista ha podido empatizar. A la observación sobre el ejército de *zombies* sigue un menos épico «sorry, guys».

Todo esto lo está grabando él mismo, locutando sus impresiones según avanza en bici. Su vídeo, colgado después en YouTube y muy visitado, es un comentario sobre una cultura visual androcéntrica y obsesionada con las pantallas. En la breve grabación hay momentos punzantes donde se pasa de la idea de la imagen a la percepción de la otra cosa, la cosa en sí. Y de vuelta a la imagen.

El vídeo de los canguros grabado por un turista contiene algo que suele eludirse, especialmente en el documental de naturaleza. En nuestra propia experiencia con animales en libertad, bien sea a través del teleobjetivo, bien a través de la cámara trampa, observamos un comportamiento que se repite: el momento en el que el animal devuelve la mirada. Reconoce al sujeto que graba, a la cámara. Lo mira, lo huele, reacciona ante su presencia y se crea una situación comunicativa, se sale de la trampa voyeurística.

La cuestión de la dominación no es solo narrativa, puede estar en el propio lenguaje de las imágenes, en el artefacto del cine o en su

transmisión. ¿Qué podemos entender sobre lo salvaje en el salón de casa? ¿Es posible apreciar las cualidades principales de lo vivo en un relato televisivo? ¿Podemos entender la crisis ecológica ante la imagen de una naturaleza virgen?

**En nuestra propia
experiencia con
animales en libertad
observamos un
comportamiento que
se repite: el momento
en el que el animal
devuelve la mirada**

139

**Imágenes, un
dominio público**

**Imágenes del
mundo natural**

EMILIO FONSECA Y
XIANA DO TEIXEIRO

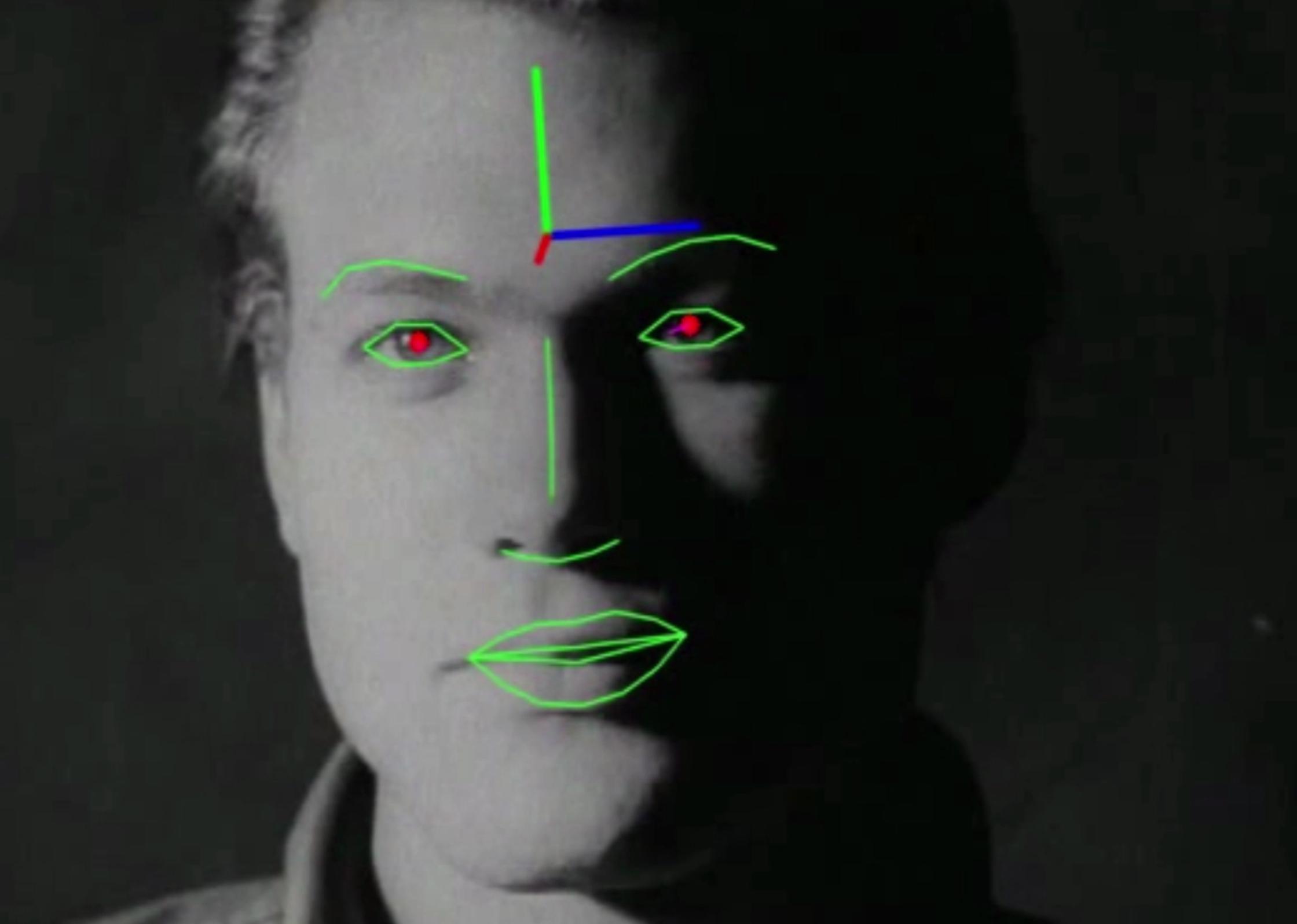


Referencias

¹ **Somos plaga:** <https://www.youtube.com/watch?v=VPWH3OYaacU&vl=es> y **Soy muro:** <https://www.youtube.com/watch?v=S1PcZy0Dv38>







Mujeres que (ad)miran a mujeres

EULÀLIA IGLESIAS

En la primera secuencia de *Una canta, la otra no* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977), contemplamos a una de las dos protagonistas, Pomme, observando imágenes de mujeres muy diversas expuestas en la tienda de un fotógrafo. En uno de los retratos, la chica reconoce a una antigua vecina, Suzanne, y decide que es un buen momento para reencontrarse. A partir de aquí, Agnès Varda sigue la trayectoria de dos jóvenes que, desde los años setenta, se involucran cada una por su cuenta en la militancia feminista. Aparte de inscribir una ficción en el contexto histórico de la toma de conciencia colectiva por la lucha de los derechos de las mujeres, Varda estructura la película de manera que la amistad entre Pomme y Suzanne, surgida a partir de una mujer que reconoce a otra en una imagen, se convierte en el eje de toda la narración, a pesar de que durante buena parte del metraje las protagonistas siguen itinerarios vitales separados, y ni siquiera viven en el mismo país.

En el texto fundacional de la teoría fílmica feminista, *Placer visual y cine narrativo* (1975), Laura Mulvey argumenta cómo el cine dominante reproduce el orden de dominación simbólica de la sociedad patriarcal, con el fin de configurar la disposición narrativa de las imágenes para

complacer la mirada masculina. A pesar de que en su ensayo no se especifica, de su denuncia de la construcción androcéntrica del cine de Hollywood también se puede inferir cómo la mayor parte de películas se articulan a partir de una gran ausencia. En las películas clásicas del cine norteamericano, y en especial en aquellas producidas durante la vigencia del código Hays, pero también en buena parte del cine de autor europeo, apenas se representan relaciones entre mujeres. Incluso dentro del género en femenino por excelencia, el *woman's film*, la protagonista difícilmente profesa algún tipo de afecto importante por otra persona de su mismo sexo, salvo en los denominados melodramas maternales. En estas y en otras excepciones, lo más habitual es que el vínculo entre las mujeres se plantee desde diferentes estadios de rivalidad: de la competencia profesional al síndrome de sospecha paranoico (el miedo de la mujer a ser sustituida por otra o, al contrario, de convertirse en el mero reflejo de una figura femenina anterior), pasando por la obligación maternal de desaparecer para dejar lugar a la hija, o la contraposición dual y ejemplar de roles femeninos, el positivo y el negativo.



Hacer presente esta ausencia o, como diría Annette Kuhn, hacer visible lo invisible, ha sido una de las tareas del pensamiento feminista. La falta de conexiones entre personajes femeninos se manifiesta a todos los niveles, desde los más íntimos hasta los políticos. En una parte considerable del cine dominante, apenas aparecen espacios y formas de homosocialización femenina, y, por tanto, históricamente se ha negado a las espectadoras la posibilidad de ver representadas en pantalla a mujeres que se relacionan con otras mujeres, e identificarse así con experiencias de subjetividad colectiva. En algunos casos, esta ausencia va en consonancia con el proceso de redomesticación que han sufrido las mujeres en épocas y géneros concretos, del melodrama clásico a la *sitcom* televisiva familiar, donde se ven relegadas al papel de madres y esposas. En *From Reverence to Rape, the Treatment of Women in the Movies* (1974), Molly Haskell recuerda cómo los personajes femeninos han estado excluidos o marginados de la mayoría de géneros tradicionales, desde el *western* al policíaco, que solamente dibujan una mística masculina de libertad y excitación compartida lejos del ámbito familiar, espacio asociado a lo femenino. En la trilogía del programa Soy

El feminismo también se define por cómo las mujeres han otorgado valor y significado a la experiencia de otras mujeres en el contexto de la cultura patriarcal



Cámara que Ingrid Guardiola dedica a *Las mujeres y el espacio público*¹ se hacen patentes las estrategias de control, dominación y violencia empleadas para mantenernos ausentes de las esferas no domésticas y cómo, consecuentemente, la ocupación, la agitación y la organización en la calle siguen siendo pilares básicos de la lucha feminista.

Como Agnès Varda en *Una canta, la otra no*, el denominado *women's cinema* (el cine llevado a cabo por directoras que construyen, de forma más o menos consciente, estéticas opuestas a las androcéntricas) restituye estos vínculos entre mujeres, vínculos interrumpidos, imposibilitados, invisibilizados, menospreciados o estigmatizados por las narrativas dominantes. La revisión de las conexiones interfemeninas no solamente opera en la diégesis fílmica. También desde el punto de vista de la espectadora que se relaciona desde el presente con las imágenes de mujeres que nos ha legado el Hollywood clásico. A partir de estrategias de apropiación y recreación, algunas cineastas han reescrito esta historia del cine que la industria nos negó. En *Encuentro entre dos reinas* (1991), Cecilia Barriga reinstaura el *raccord* de miradas entre Greta Garbo y Marlene

Dietrich que nunca se dio en ninguna película. Las dos actrices no solamente coinciden en la pantalla, sino que también se transforman en las receptoras respectivas de la atención de la otra. En *The Watermelon Woman* (1996), Cheryl Dunye pone de manifiesto desde una perspectiva interseccional la doble invisibilización de las mujeres afroamericanas lesbianas, al imaginar una película perdida y la posible historia de amor interracial y homosexual que contiene. La perspectiva *queer* en los estudios y las prácticas fílmicas feministas evidenciaron la importancia de reivindicar la mirada activa de la espectadora del cine *mainstream*, complicando así la idea plasmada en el ensayo de Mulvey, según la cual una mujer solamente se podía relacionar con los personajes femeninos del cine patriarcal desde el más absoluto de los rechazos (la militancia feminista radical), desde un placer de naturaleza masoquista (la mujer como espectadora pasiva) o desde una mirada «transvestida» (la identificación con la supuesta mirada masculina entendida desde una perspectiva patologizadora).

Mas no solamente el deseo activa en positivo la mirada femenina en relación con el cine *mainstream*. Como reivindica Tania Modleski,



el análisis en sí mismo de estas películas desde una perspectiva feminista implica también un placer. Asimismo, ¿es que las imágenes de las mujeres tienen que estar siempre bajo sospecha? ¿Acaso no podemos encontrar formas de relacionarnos entre nosotras, que no pasen exclusivamente por aquello que Eve Sedgwick definía como «lectura paranoica»? El feminismo y la teoría *queer* contribuyen a repensar sistemas epistemológicos y críticos fundacionales de las formas de pensamiento contemporáneas que, al fin y al cabo, también se han construido desde perspectivas tradicionalmente masculinas. Cada vez se hace más evidente que las metodologías cognitivas también son afectivas. Y el feminismo no se ha repensado para identificarse con una única teoría unívoca y totalizadora, sino para articularse desde una serie de estrategias críticas que dejan espacio a la duda, la complejidad, la ambigüedad y el giro hacia los afectos, sin que ello suponga renunciar a una necesaria vocación analítica y transformadora. Desde el análisis feminista se rastrean, en relación con el cine clásico, indicios de vínculos femeninos (en la pantalla, pero también los de las espectadoras con los personajes femeninos) para

configurar una genealogía más allá del *women's cinema*, de aquello que Adrienne Rich denominó *continuum* lésbico, la gama de experiencias de cualquier naturaleza que una mujer mantiene con otra en oposición a la heterosexualidad normativa. Para Mary Ann Doane, el clásico *woman's film* intenta funcionar como el reverso (*mirror image*) de aquel cine narrativo configurado por la mirada masculina de la que habla Mulvey, dado que sitúa a la mujer como centro y agente de la narrativa. El feminismo también se define por cómo las mujeres han otorgado valor y significado a la experiencia de otras mujeres en el contexto de la cultura patriarcal. Y en este sentido el *woman's film* se ha convertido en un territorio fértil para explorar las angustias, los anhelos, los límites y los puntos de fuga de unos personajes femeninos marcados por su propia condición de mujeres en un contexto de dominación masculina. En el capítulo de *Soy Cámara La carcajada de la Medusa*,² Marta Nieto y Marga Almirall elaboran una genealogía audiovisual de la risa femenina como expresión subversiva a través, sobre todo, del *women's cinema*, pero todo ello arranca con la primera risa de Greta Garbo en un *woman's film*, *Ninotchka* (1939).

¿Podemos encontrar formas de relacionarnos con las imágenes de las mujeres en el audiovisual *mainstream* que no pasen exclusivamente por la llamada «lectura paranoica»?

Retos en el audiovisual contemporáneo

En el *Soy Cámara* dedicado al feminismo *mainstream*, también de Ingrid Guardiola, Angela Davis, Chimamanda Ngozi Adichie, Arundhati Roy y Judith Butler denuncian el peligro de un feminismo que se reduzca a una imagen atractiva, que las dinámicas capitalistas no tardan en mercantilizar y desactivar. O que, podemos añadir, lo capitalicen los agentes culturales supuestamente alternativos, que sin embargo han ejercido sus propias rutinas de exclusión de las narrativas femeninas. En su edición de 2019, el festival de Cannes decidió rendir homenaje en su cartel oficial a Agnès Varda, que había muerto el pasado 29 de marzo convertida en el rostro más popular del cine de mujeres. El diseño parte de una fotografía del rodaje de *La Pointe Courte* (1955), la ópera prima de la francesa, donde la cineasta se encarama encima de la espalda del ayudante de dirección para enfocar la cámara en un ángulo en picado, mientras que la *script* Jeanne Vilardebó prepara la claqueta. En el cartel resultante presentado en el festival, Vilardebó ha desaparecido. Los responsables del certamen, que tan solo programó una vez en su sección a concurso un largometraje de la cineasta –*Cleo de 5 a 7*, de 1962 (otras de sus películas han estado presentes en



Agnès Varda, *Une chante, l'autre pas*, 1977



secciones alternativas)–, han pasado la fotografía por el filtro de la llamada política de los autores, la forma de entender el cine que gestaron los críticos de *Cahiers du Cinéma*, convertidos en cineastas de la *Nouvelle Vague*, tan cuestionada en algunos de sus fundamentos por la perspectiva feminista. En lugar de formar equipo de trabajo con otras mujeres, Varda queda singularizada en una posición vertical que enaltece la figura de la directora, al tiempo que invisibiliza a las otras profesionales participantes en el rodaje. Para reivindicar a una mujer, se borra a otra.

El festival de Cannes sigue siendo uno de los hitos indispensables en el circuito de promoción y circulación de las películas de todo el mundo, que se configura como una alternativa con vocación descentralizada en la industria global de Hollywood. El otro frente abierto en relación con el feminismo *mainstream* propio de nuestros tiempos es tomar conciencia de que la tendencia de las clases privilegiadas occidentales a presidir la lucha por los derechos de las mujeres invisibiliza las experiencias, opresiones y retos de aquellas que viven en los márgenes interiores o exteriores de Europa y Estados Unidos. En *Women's Cinema, World Cinema* (2015), Patricia White recuerda que el cine de mujeres, por propia definición, no se puede



Agnès Varda,
Le Pointe-Courte,
1955





configurar desde una perspectiva occidentalocéntrica, que convierte sobre todo la mirada norteamericana, pero también en gran medida la europea, en la universal.

En la ficción televisiva, que ha desplazado en los últimos años al cine como narrativa audiovisual de mayor referencia popular, no existe un equivalente a este mapa de festivales, una red que con todo aquello que tiene de cuestionable, todavía ofrece un circuito de visibilización para los títulos sin exhibición comercial. Las series se han convertido ahora mismo en un territorio apasionante para explorar las persistentes contradicciones del vínculo entre mujeres creadoras, mujeres espectadoras y ficción de gran consumo. Como comentaba Lizzie Borden en su paso por Barcelona en el año 2017, el mayor acceso de las mujeres a la industria televisiva en comparación con la cinematográfica guarda relación con la menor consideración que esta disciplina ha tenido tradicionalmente en el mundo de la cultura. Creadoras como Tina Fey, Lena Dunham, Issa Rae, Pamela Adlon, Ilana Glazer y Abbi Jacobson, Maria Bamford, Phoebe Waller-Bridge o Tig Notaro han incorporado en la ficción televisiva toda una serie de temas propios de la agenda feminista, que hasta ahora apenas

habían tenido presencia en las series: la autorrepresentación de los cuerpos no normativos, la desmitificación de la experiencia de la maternidad, las relaciones sexuales planteadas desde una perspectiva ni fantasiosa ni traumática, las mujeres como protagonismo colectivo, el cuestionamiento del amor romántico, el humor como arma de deconstrucción de las masculinidades idealizadas y de las tóxicas, y la reivindicación de una diversidad identitaria que se opone a la idea del hombre blanco, occidental y heterosexual como paradigma universal. El éxito de situar en el *prime time* de las pantallas dominantes toda una serie de representaciones y narrativas femeninas, hasta ahora minoritarias, no está exento de contradicciones. La principal, que esta diversidad identitaria se expresa desde un marco cultural único y hegemónico, el anglosajón. En las series televisivas contemporáneas globales vemos a mujeres muy diferentes y con experiencias múltiples, pero todas son inglesas o norteamericanas.

En última instancia, la reparación de los vínculos femeninos y el enriquecimiento a todos los niveles de las miradas entre mujeres pasa también por la admiración. A lo largo de la historia, la legitimación de los discursos y de las representaciones culturales va ligada a procesos de

El cine de mujeres no se puede configurar desde una perspectiva occidentalocéntrica, que convierte sobre todo la mirada norteamericana, pero también en gran medida la europea, en la universal



identificación y reconocimiento propiamente masculinos. Por ello, nunca está de más recordar los nombres de aquellas autoras cuyas creaciones nos han ayudado a pensar, significar y articular nuestros propios textos.

Referencias

¹ Disponible en https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=caua2E4CobY, <https://www.youtube.com/watch?v=2jd3BqKv5XU> y <https://www.youtube.com/watch?v=FXrwMCxUH1Q&vl=ca>.

² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fP8dGPxc0DI>.

Nota sobre los autores

Fernando de Felipe

Es profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, guionista de cine y televisión y dibujante de cómics. Ha trabajado en revistas como *Toutain Editor* y *Totem el comix* y ha publicado *Nacido salvaje* (1988), *ADN* (1989) y *Marketing & Utopía Made in USA* (1990). Es autor de la serie de cómic *Black Decker* desde el año 1994. Ha dirigido el cortometraje *Oedipus* (1997) y la colección de ensayos cinematográficos *WideScreen* para Glénat España. Ha sido guionista de las películas *Raíces de sangre* (2002), *Darkness* (2002) y *Palabras encadenadas* (2003).

Emilio Fonseca y Xiana do Teixeiro

Emilio Fonseca y Xiana do Teixeiro investigan y producen imágenes desde 2008 como Walkie Talkie Films. En tándem y por separado han reflexionado sobre la relación entre lo humano y lo no humano, la idea de «naturaleza» y los conflictos ecosociales en películas como *Queimar o Monte* (2013), *Dúas Pitas* (2013), *Encuentros con Entidades* (2013-2014), *Sotobosque* (2016), *Somos plaga* (2017), *Soy muro* (2018) y *Salvaxe, Salvaxe* (en producción) y el cómic documental de *Emilio, Verde Invisible* (2016). Xiana trabaja también en el ámbito del relato íntimo, la identidad y el género en proyectos artístico-cinematográficos: *Tódalas Mulleres que Coñezo* (2018), *Proyecto Diario* (2013-actualidad). Emilio es ilustrador y autor de novela gráfica (*Fóra de mapa*, 2017).





Joan Fontcuberta

Es profesor de comunicación audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra y en la Harvard University de Cambridge (Massachusetts). Colabora en varios proyectos del CCCB y con publicaciones especializadas en imagen. Como curador ha trabajado para la Biblioteca Nacional de Madrid, el Centro Internacional de Fotografía (ICP) de Nueva York o el Centre Arts Santa Mònica de Barcelona. Su obra se ha expuesto en más de una treintena de museos y salas de arte de Europa, América y Japón. Su obra pertenece a varias colecciones públicas y privadas de todo el mundo, como el CentrePompidou de París o el MoMA de Nueva York. Recibió el premio David Octavious Hill por la Fotografisches Akademie GDL de Alemania en 1988, el Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Ministerio de Cultura de Francia en 1994, el Premio Nacional de Fotografía en 1998, y el Premio Hasselblad de Fotografía en 2013.

Iván Gómez

Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Especialista en narrativa audiovisual, historia del cine y estudios televisivos. Profesor de la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna de la Universitat Ramon Llull.



Ingrid Guardiola

Es profesora, programadora audiovisual, directora y ensayista. Desde todas estas facetas ha contribuido a la reflexión y al debate público acerca de los formatos televisivos y el rol de las imágenes y de los dispositivos tecnológicos en el mundo contemporáneo. Ha coordinado *Soy Cámara* y comisariado parte de sus contenidos de 2015 a 2019. Forma parte del equipo de programación de la Muestra de Televisión de Calidad de Barcelona (MINIPUT), que coordinó desde 2002 hasta 2018. Es doctora en humanidades por la Universitat Pompeu Fabra (UPF) y ha sido docente en varias universidades catalanas, actualmente en la Universitat de Girona. Debutó como directora de largometrajes con el docuensayo *Casa de ningú* (2017). Ha publicado el ensayo *El ojo y la navaja: un ensayo sobre el mundo como interfaz* (2019), donde analiza cómo las imágenes y los datos condicionan nuestra vida privada y determinan la dinámica de la esfera pública y de las comunidades. Forma parte del comité ejecutivo del Consejo de Cultura de Barcelona, del comité de programación del Teatre Lliure y del comité de programación del Cinema Truffaut de Girona. Colabora con el programa *Planta Baixa* (TV3) y con el diario *Ara*.

Andrés Hispano

Escribe regularmente en el suplemento de cultura de *La Vanguardia*. Realizador, junto a Félix Pérez-Hita, de *Soy Cámara*, ha comisariado las exposiciones «La ciudad de los cineastas» (junto a Jordi Balló, 2001), «El rey de la casa» (junto a Marc Roig, 2007), «That's not Entertainment!» (junto a Antoni Pinent, 2007) y «Pantalla global» (junto a Gilles Lipovetsky y Jean Seroy, 2011). Dirigió las noches temáticas de BTV (1997-2000), el programa *Boing Boing Buddha* (creado junto a Manuel Huerca, 2000-2003) y *Baixa Fidelitat* (junto a Félix Pérez-Hita, 2005). Escribió *David Lynch, claroscuro americano* (1997) y comisarió, junto a Antoni Pinent, el pack DVD *Del éxtasis al arretrato* (2009). Es profesor invitado de cine y cultura audiovisual en distintas universidades, como la UPF, Elisava, LCI y la URL.



Eulàlia Iglesias

Periodista especializada en cine y audiovisuales y profesora universitaria en el departamento de Estudios de Comunicación en la Universitat Rovira i Virgili. También imparte clases en La Casa del Cine y en Estudio de Cine. Miembro del consejo de redacción de Caimán Cuadernos de Cine, colabora con el suplemento *Play* del diario *Ara*, *Time Out Barcelona*, *Rockdelux*, *Número Cero* y *Sensacine*, entre otros. También colabora con el Festival de Autor y con el MINIPUT (Muestra de TV de Calidad). Es miembro del consejo directivo de la Asociación de Críticos de Cine de Cataluña.

Jorge Luis Marzo

Es historiador del arte, doctor en Estudios Culturales, comisario de exposiciones, realizador audiovisual, profesor de BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona y miembro del Grupo de Investigación GREDITS. Ha desarrollado numerosos proyectos nacionales e internacionales de investigación, en formato expositivo, audiovisual o editorial, a menudo en relación a las políticas de la imagen. Los más recientes son: *Iconografía post-millennial* (Morsa, 2019); *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Cátedra, 2018); *Espectros* (Virreina, 2017); *Fake. No es verdad, no es mentira* (IVAM, 2016); *Interface Politics* (BAU, 2016, 2018); *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Cátedra, 2015, con Patricia Mayayo); *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron* (BAU, 2014, con Joana Masó y Tere Badia); *No tocar, por favor* (ARTIUM, 2013); *MACBA: la derecha, la izquierda y los ricos* (SUB, 2013); *Videocracia. Ficción y política* (Soy Cámara-RTVE, 2013, con Fito Rodríguez).

Web www.soymenos.net



Fèlix Pérez-Hita

Actualmente codirige algunos capítulos de *Soy Cámara* con Andrés Hispano, con quien también dirigió *Baixa Fidelitat* (2005) y trabajó como guionista y editor para *Boing Boing Buddha* (2001-2004). Con Arturo Bastón dirige *Hilomental* (sesiones videológicas). Es miembro fundador de la asociación Horitzó.tv, y fue codirector de *Gabinet de crisi: un programa de TV que no veurà a la TV* (2001-2009), con Bastón y Kikol Grau (idea original de Hispano / K. Grau). De 1997 a 1999 dirigió una quincena de documentales para BTV. Ha impartido clases de historia y teoría de la imagen en la Escuela Superior de Diseño Elisava y ha escrito artículos sobre crítica de la imagen para *Manía*, *Archipiélago*, *Cultura/s* (*La Vanguardia*) y *El Estado Mental*, entre otras publicaciones.

Daniel Pitarch

Es investigador independiente de la cultura audiovisual, miembro del colectivo artístico y estudio Estampa y docente en la Escola Massana y en la Universitat de Girona. Sus últimas publicaciones son la edición de los escritos acerca del cine de Walter Benjamin (*W. Benjamin: Escritos sobre cine*, 2017) y *El mal alumno. Pedagogía crítica para inteligencias artificiales* (2018), de autoría colectiva como Estampa. Ha publicado distintos artículos académicos y de divulgación sobre el cine de los primeros tiempos, la animación experimental, la teoría del cine de entreguerras y los espectáculos y tecnologías audiovisuales del siglo XIX. Como realizador, tiene piezas de animación experimental, apropiación y vídeo-ensayo. En Estampa, una de las líneas de creación en curso es la investigación de las herramientas e ideologías de la inteligencia artificial.

Soy Cámara

Soy Cámara es un laboratorio de nuevos formatos audiovisuales producido por el CCCB en colaboración con distintas universidades y realizadores. Es un espacio experimental y participativo en el ecosistema de la red que reflexiona sobre los temas más urgentes de la sociedad contemporánea, poniendo énfasis en cómo se producen las imágenes, tanto en los ámbitos tradicionales como en Internet.

PROGRAMAS (2010-Febrero de 2020)

1. Tecnología

[Pensar el futuro \(2010\)](#)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

A partir de la evolución de las nuevas tecnologías y el pensamiento contemporáneo, se plantea la posibilidad de un futuro de retos compartidos

[I+C+I \(2010\)](#)

JUAN INSÚA

La convergencia mediática, la cultura de la participación y la creación de redes distribuidas son el tema clave del nuevo horizonte cultural

[El secreto \(2012\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

El secreto en la cultura

[Somos mundos \(2013\)](#)

JOAN CARRERAS

Una revisión sobre el poder de internet, inspirada en las conferencias de Greert Lovink y Evgeny Morozov en el CCCB

[¿Qué nos hace humanos? \(2013\)](#)

JOSÉ ANTONIO SORIA, ELI GOULA

Neurociencia y especificidad humana

[Una nueva vida de segunda mano \(2014\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Internet y la creación de experiencias virtuales. Con Harun Farocki

[Más que humans \(2015\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Las inquietudes e ilusiones que despierta la inteligencia artificial, con motivo de la exposición del CCCB «+ Humanos»

[Ars Robòtica \(2016\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Entrevista a Roc Parés

[Panóptico \(2016\)](#)

RICARD CARDONA, JOSÉ LUIS CHIVA, CÉSAR

ROBLES, JOSUÉ TAMAYO (CAMPUS ELISAVA)
Sobre las herramientas geolocalización

[Cuerpos y almas prostéticas \(2016\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre las memorias, los cuerpos y las almas de la inteligencia artificial

[Rostro y código \(2016\)](#)

DANIEL PITARCH, MARCEL PIE / La

codificación del rostro

[La màquina artista \(2017\)](#)

JON URIARTE / Reflexiones sobre las

máquinas inteligentes

[Memoria sin cuerpo \(2017\)](#)

MARINA TRIGUEROS, KATIA ARNESTO
(CAMPUS UPF)

Nuestra memoria pierde la corporeidad

[Admin 123 \(2018\)](#)

ALEJANDRO DE FRANCISCO CASTILLO

Videovigilancia

[Vomitorios \(2018\)](#)

ROC ALBALAT

Diseño urbano y tecnológico

[Com desaparèixer? \(2018\)](#)

INGRID GUARDIOLA

Desaparición e hipervisibilidad

[Un món quàntic \(2019\)](#)

INGRID GUARDIOLA

¿Qué dudas plantea, que posibilidades abre la física cuántica?

[¿Qué es lo que ves, YOLO9000? \(2019\)](#)

DANIEL PITARCH

Trabajo conceptual sobre un *software* de reconocimiento de imágenes

El món com a pantalla: platonisme digital (2019)

INGRID GUARDIOLA

Los mundos virtuales como espacios donde se proyectan los deseos

**2. Pensar las imágenes
Cine y fotografía****Apropiaciones (2011)**

JUAN BUFILL, CANADÁ

Arte y cine de apropiación

Yo también Soy Cámara (2012)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Variedad, evolución y características de las cámaras

Más fotoperiodismo hoy (2012)

TONI CURCÓ, SÍLVIA OMEDES

Sobre el fotoperiodismo

El cinema a casa: de la il·lusió al document (2012)

JOSÉ ANTONIO SORIA, JORDI CALAFELL

Sobre el cine doméstico

Material sensible (2012)

TONI CURCÓ, SÍLVIA OMEDES

Significado, uso y poder de la fotografía documental

Asuntos domésticos (2013)

INGRID GUARDIOLA, MIGUEL ÁNGEL BLANCA

Sobre la evolución del home-cinema. Con Andrés Duque, Pere Ginard, Albert Alcoz y Glòria Vilches

Pasolini hoy: todavía en los márgenes (2014)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Sobre Pasolini, con motivo de la exposición homónima del CCCB. Con Alain Bergala, Jordi Balló, Gianni Borgna, Isabel Escudero, Ingrid Guardiola, Javier Pérez Andújar y Julià de Jòdar

Decàleg, Švankmajer(2014)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre Švankmajer, los hermanos Quay y Vladislav Starevich en paralelo a la exposición «Metamorfosis»

Mirror mirror to the wall, which is the greatest country in the world? (2016)

DAN OUYANG, ROSARIO ORTÚZAR, ANDRÉS MENDOZA, JUAN CARLOS NARANJO (CAMPUS ELISAVA)

La ideología de Walt Disney

Detectives de cine (2016)

HÉCTOR ANGULO, ADRIÀ CADENA,

NATANAEL DIESTE, SERGI SANTAMARIA, JOAN SARANOVA (CAMPUS UAB)

Evolución de la figura del detective en el cine

La vida irrelevante (2016)

GERMÁN ANDRÉS LÓPEZ, VANESA G. TOCA (Campus UPF) Sobre los videodiaros

El sueño de la visión produce cronoendoscopias (2016)FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO. CON FERNANDO DE FELIPE E IVÁN GÓMEZ
Imágenes y ciencia, imaginarios compartidos**La pantalla espejo (2016)**SARA ANDREJEVIĆ, RAÚL EGÚÉS, CECILIA ESPAÑOL, CARLOS PEÑALVER, MAITE REDONDO, SARA TORRENT (CAMPUS UPF)
Sobre la obra de José Luis Guerín con el propio autor de protagonista

**Humor gestual (2016)**

CLARA BORRELL, ARNAU CAPEL, MIQUEL VENTURA (CAMPUS UAB)
Evolución del humor gestual en el cine

It's a Phone (2016)

LORENA JIMÉNEZ, DAVID LARTUNA, MANEL MASACHS, BEA MOTA (CAMPUS UAB)
Evolución del papel de los teléfonos en el cine

Retorna, futur! (2016)

ANDREA PARRA, EVA VALERO (CAMPUS UB)
Sobre el tiempo reversible

Caníbales del tiempo cap.1: antes y después (2016)

ANDRÉS HISPANO
Análisis de las imágenes usadas para explicar situaciones de antes-y-después

Objectes perduts: Cinefilia (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Reflexiones sobre qué es el cine hoy en día

Caníbales del tiempo cap.2: Out of Time (2017)

ANDRÉS HISPANO
El cine ofrece la oportunidad de manipular el tiempo

Caníbales del tiempo cap.3 Flashback! Please be kind, rewind (2018)

ANDRÉS HISPANO
Historia del *flashback* en el cine

Film Stills (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Fotografía y cine

Dos imágenes: Che muerto (2018)

ANDRÉS HISPANO
Fotografía e idolatría a partir de la figura del Che

Dos imágenes - Si toleras esto... (2018)

ANDRÉS HISPANO
Fotografía, mimesis y manipulación mediática

Escena d'un bar (2018)

PAU ROS (CAMPUS UAB)
Compilado cinematográfico sobre el bar como tema

Todas las pantallas oscuras (2019)

ALBERT ALCOZ, ALEXANDRA LAUDO
El poder poético de la pantalla en negro

Internet**Mal de Archivo (2011)**

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA
Retos, logros y abismos del Gran Archivo

Virals Kitsch i Internet (2016)

ITZURI SÁNCHEZ, JOSEP LLOPIS, VALENTINA VIVONA (CAMPUS UPF)
Sobre los virales y el *kitsch*

01001111 01001110 (2016)

MATEO R. LOUIT, ÁLVARO CABERO (CAMPUS UPF)
Sobre el *glitch* y las imágenes de baja definición

Cos i casa (2016)

FÉLIX PÉREZ-HITA
Sobre parafilias en Internet

Poemes googleitzats (2017)

JAIME ALBERTO DEZA (CAMPUS UPF)
Poemas ilustrados a través de Google imágenes

10 anys d'Influencers (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Repaso a la historia del festival Influencers. Con Bani Brusadin y Jorge Luis Marzo



[Influencers, intimidad en venta \(2018\)](#)

CAROLINA ZULUAGA

Imágenes e internet sobre el fenómeno de los *influencers*

Televisión

[El museo de los accidentes \(2011\)](#)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Reflexiones sobre la televisión

[Videocràcia. Ficció i política \(2013\)](#)

JORGE LUIS MARZO, ARTURO FITO RODRÍGUEZ

Repaso a los spots televisivos de las campañas electorales

[Autòpsia TV \(2016\)](#)

INGRID GUARDIOLA

Sobre la televisión pública. Con Mònica Planas, Félix Pérez-Hita, Andrés Hispano, Eulàlia Iglesias y Lau Delgado

[David Simon's American Pie \(2017\)](#)

ANDRÉS HISPANO

Entrevista a David Simon

[Verde carne \(2017\)](#)

YOLANDA LEYVA (CAMPUS ELISAVA)

Sexualización en el tenis femenino

[Adam Curtis sin espejo \(2018\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Producción de imágenes sobre Adam Curtis en internet

[So Fucked Up \(2017\)](#)

FERRAN BASSAGANYES, OCTAVI MIRÓ,

ADRIÁN RODRÍGUEZ, ROCÍO SÁNCHEZ, EVA

SEBASTIÁN (CAMPUS UPF)

Violencia y pobreza en los videoclips

Otros temas vinculados con la imagen

[La imatge salvatge \(2015\)](#)

JORDI COSTA, GRACIELA GARCÍA, LUIS SAEZ

Dedicado al arte *outsider*, el arte inocente de los que trabajan al margen de los estudios y academias

[Nous públics \(2015\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre la evolución del concepto de público. Con Laura Borràs, José Luis de Vicente, Gemma Galdón, Ingrid Guardiola, Bruno Sokolowicz y Ben Welsch

[Humo en los ojos \(2016\)](#)

JOSÉ ANTONIO SORIA, GLORIA VILCHES

Jordi Díaz Fernández habla sobre sus videos, breves piezas oscuras, misteriosas y sugerentes, y sus referentes visuales y creativos

[David Domingo: trucos baratos \(2016\)](#)

GLÒRIA VILCHES

Sobre el trabajo del cineasta David Domingo

[L'art de la visió \(2016\)](#)

AITOR GAMETXO, CAROLINA LÓPEZ

Crónica sobre el Aula Xcèntric y el cine experimental

[Curtcircuits \(2016\)](#)

ANNA CUESTA PUJOL, MARIA GRAU PIQUÉ,

IRENE MARGES CAMPOS, CARLA MARTÍNEZ

VALERO, MONTSE PUJOL SOLÀ (CAMPUS UPF)

Sobre la sinestesia de algunas imágenes

[Herramientas para pensar: Papúa, Nueva Guinea \(2017\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Montajes de dos secuencias contrapuestas



¿Por qué me rompes? (2018)

JORGE LUIS MARZO
Sobre la iconofilia

Observados (2019)

ALEJANDRO CABALLERO, MARC REQUENA
(CAMPUS UB)
Evolución de la privacidad y figura
del *voyeur*

El ojo volador (2019)

FÉLIX PÉREZ-HITA
La proliferación de imágenes captadas con
drones y sus implicaciones

¿Cómo aumentar tu subidón? (2019)

VÍCTOR DIAGO
La evolución de la imagen de los
consumidores de marihuana y el cambio
de paradigma actual

3. Género y feminismos

Pioneres del cinema: al marge de la indústria (2014)

INGRID GUARDIOLA, MARTA SUREDA
Repaso a las mujeres pioneras del mundo
del cine. Con Marta Selva, Anna Solà, Glòria
Vilches, Sesi Bergeret y Elena Oroz

La mujer autómat (2016)

INGRID GUARDIOLA
Evolución del arquetipo de la mujer robot

Manifiestos filmics feministes (2016)

MARTA NIETO
Recuperación de los principales
manifiestos filmicos feministas

Querida (vida) diària (2016)

MARGA ALMIRALL
Manifiesto fílmico feminista en el siglo XXI

Dones i espai públic: Control (cap.1) (2016)

INGRID GUARDIOLA
Sobre el control y violencia que sufren
las mujeres en el espacio público. Con
Brigitte Vasallo, Paula Ezquerra, Mercè
Amor, Col·lectiu Punt 6, Zaida Muxí, Marta
Segarra, Mary Nash y María Castejón

Dones i espai públic: Violència (cap.2) (2017)

INGRID GUARDIOLA
Sobre la violencia sexista, racista y
gentrificadora sobre las mujeres. Con
Brigitte Vasallo, Paula Ezquerra, Mercè
Amor, Col·lectiu Punt 6, Zaida Muxí, Marta
Segarra, Mary Nash y María Castejón

Dones i espai públic: Accions polítiques (cap.3) (2017)

INGRID GUARDIOLA
Luchas, referentes y herramientas para
paliar el control y la violencia que se ejerce
sobre las mujeres. Con Brigitte Vasallo,
Paula Ezquerra, Mercè Amor, Col·lectiu
Punt 6, Zaida Muxí, Marta Segarra, Mary
Nash y María Castejón

Apuntes sobre género (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA
Testimonios sobre el pensamiento
feminista y cuestiones de género

F(r)iccions entre la vida i el treball (2017)

RAQUEL MARQUES, MARÍA ROMERO,
ZORAIDA ROSELLÓ, MARÍA ZAFRA
Coproducción con la Mostra Internacional
de Films de Dones con motivo de la tercera
edición de los Manifiestos Fílmicos Feministas

Rebel rebel (2017)

ANDRÉS HISPANO Recorrido a través de la revolución *queer* en relación con la exposición “*David Bowie Is...*”

Maternitats subversives (2017)

JOANA ABRINES

Cómo los feminismos afrontan la maternidad. Con Orna Donath, María Llopis y Brigitte Vasallo

A través del espejo (2017)

GALA HERNÁNDEZ, CATERINA CUADROS, FLORENCIA ALIBERTI (CAMPUS)
Autorretratos femeninos en el cine

Modos de ver (2017)

MARINA PÉREZ TRIGUEROS (CAMPUS UPF)
Homenaje a la obra capital de John Berger

Feminisme mainstream (2018)

INGRID GUARDIOLA
Feminismos

Pensar amb Judith Butler (2018)

INGRID GUARDIOLA
Estudios de género

¿Dónde están las mujeres? (2018)

CRISTINA SÁEZ
Mujeres y ciencia

El record del rostre (2018)

ANDREA FERNÁNDEZ
Investigación sobre el rostro

La carcajada de la Medusa (2018)

MARTA NIETO
Mujeres y humor

¿A mover el culo? (2019)

ELEAZAR BÁEZ (Campus UPF)
El debate sobre el *twerking*, ¿empoderamiento femenino o sexualización?

De un cuerpo a esta parte (2019)

MARTA NIETO, MARGA ALMIRALL
Reportaje *fake* sobre una guerrilla audiovisual feminista

El món és de qui el treballa (2020)

INGRID GUARDIOLA
La diversidad en el movimiento feminista y los debates sobre la prostitución y las curas

**4. Capitalismo,
sociedad y barbarie****La bolsa o la vida (2012)**

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Incertidumbre política y económica

En mi habitación (2013)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
La evolución de los conceptos «espacio público» y «espacio privado»

Sueños que el dinero puede comprar (2014)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Sobre los límites del mercado

Ser o no ser famoso (2015)

ARTURO BASTÓN, ONA PLANAS
Los creadores y los procesos creativos en relación con el ruido mediático y social

El después del después (2016)

INGRID GUARDIOLA
Sobre el tiempo de la catástrofe y el no-futuro. Con Marina Garcés, Judy Wajcman y Rosi Braidotti

Per què treballem? (2016)

FÉLIX PÉREZ-HITA
Sobre el trabajo. Con Guy Standing, Yann Moulrier-Butang, Judy Wajcman y Cristina Carrasco



Violència (2016)

FÈLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Sobre la violencia en los medios. Con Carles Guerra, Joan Fontcuberta, Judith Butler y Michela Marzano

Desnonaments: ahir i avui (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Plano-contraplano entre los desahucios durante el franquismo y hoy

Per a qui treballem? (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Complemento o epílogo del programa *Per què treballem?*

Textile blues (2017)

ANDREA FERNÁNDEZ (CAMPUS UPF)
Los extremos de la industria de la moda se funden en una danza macabra

Somos plaga (2017)

XIANA GÓMEZ-DÍAZ, EMILIO FONSECA
«Plaga» como concepto político

Les humanitats davant la quarta revolució industrial (2017)

INGRID GUARDIOLA
Reflexiones del Aula Abierta del Institut d'Humanitats de Barcelona 2016-2017

La Revolució Russa revisitada (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Sobre el centenario de la Revolución Rusa. Con Enzo Traverso, Rosa Ferré y Maria Soliña Barreiro

Notes sobre Europa (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
La tragedia de los refugiados y la crisis de Europa

Carisma i poder: la «nova» classe política (2017)

MONTSE PUJOL, MARC MONTULL (CAMPUS UPF)
Una reflexión sobre el auge de los populismos en Europa

Ciutats salvatges (2017)

ANDRÉS HISPANO
Reflexiones sobre las ciudades del futuro con motivo de la exposició del CCCB «Después del fin del mundo»

El éxito de los estúpidos (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Para sobrevivir como especie es mejor ser estúpido que inteligente. Con motivo de la exposición del CCCB «Después del fin del mundo»

Malditos (2018)

ANA PFAFF
Capitalismo y consumo

La elección del terror (2018)

ANDRÉS HISPANO
El terrorismo y la política global

Reir para ver: los límites del humor (2018)

ANDRÉS HISPANO, FÈLIX PÉREZ-HITA
Humor y censura

¿Qué fue de la revolución? (2018)

INGRID GUARDIOLA
Vida y destino de las revoluciones, Mayo del 68, Black Panthers, 15-M

La decadencia de la revoluciones (2018)

FÈLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Vida y destino de les revoluciones, Mayo del 68, Revolución Rusa, 15-M



[Cómete el mundo \(2018\)](#)

MONTSE PUJOL

Capitalismo, crisis alimentaria y ecológica

[Soy muro \(2018\)](#)

WALKIE TALKIE FILMS

El concepto de «frontera»

[Què va ser de la llibertat d'expressió? \(2018\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Censura, manipulación y violencia política

[La clave del éxito \(2018\)](#)

CARME SERVALLS (UPF)

Sobre el trabajo

[Mayo del 68 y la gráfica popular \(2018\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Lo que fue del Mayo del 68 a través de sus carteles

[Contra el coche I: ¿Te gusta respirar? \(2018\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

El impacto del coche en nuestra sociedad

[Contra el coche II: Darle la vuelta al relato \(2019\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

El impacto del coche en nuestra sociedad

[Corre, brilla, luz, luz \(2018\)](#)

MIGUEL ÁNGEL BLANCA

Fábula sobre el desasosiego y el impacto negativo de la civilización sobre la naturaleza

[Aspectos de la masa \(2019\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Recorrido histórico por el concepto de «masa»

[El crack de l'excés \(2019\)](#)

IBON CELMA, ALEXANDRE NICASI (CAMPUS UB)

La sociedad del exceso

[Las mejores intenciones \(2019\)](#)

ANDRÉS HISPANO

Prácticas neocolonialistas en el turismo y la acción humanitaria

[¿Cuándo dejamos de sonreír? \(2019\)](#)

CANDELA OJEDA, DANIELLE FERRARI,

LEONARDO MANNERUCCI, AUGUSTO ROBERT (CAMPUS ELISAVA)

Ensayo sobre la sonrisa y el concepto de felicidad

[La perversión del signo \(2020\)](#)

MIREIA SCHRÖDER, AMAT VALLMAJOR

(CAMPUS UPF)

Sobre la representación del ideal de libertad

5. Arte y cultura

[Ética \(2011\)](#)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Debate público sobre la ética

[La música del CCCB \(2011\)](#)

CRISTINA GIRIBETS, JOSÉ ANTONIO SORIA

El CCCB como generador de creaciones, encuentros e intercambios musicales

[El mundo de Gao Xingjian \(2011\)](#)

JUAN INSÚA

Edición especial dedicada a Gao Xingjian, premio Nobel de Literatura en 2000

[NOW#1, encuentros en presente continuo \(2012\)](#)

JUAN INSÚA

Cómo pensar en el futuro (1). Edición especial sobre las sesiones NOW



NOW#2, encuentros en presente continuo (2012)

JUAN INSUA

Cómo pensar en el futuro (2). Edición especial sobre las sesiones NOW

No tocar, por favor (2012)

JORGE LUIS MARZO

Explora la relación entre los públicos y los museos

El artista en su taller (2013)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Los creadores y sus lugares de trabajo

Coleccionismo (2013)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Memoria y archivo: coleccionar el mundo

Segundo intento (2016)

INGRID GUARDIOLA

Sobre la censura en el arte. Con Leland Palmer

Sexe i arquitectura (2016)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre la exposición del CCCB «1.000 m2 de deseo». Con Rosa Ferré y Adelaïde de Caters

Dues pensadores: Butler-Braidotti (2016)

ANDREA VALDÉS

Ensayo sobre el pensamiento de Judith Butler y Rosi Braidotti

Ramon Llull (2016)

ANDRÉS HISPANO

Sobre la figura de Ramon Llull. Con Amador Vega y Siegfried Zielinski

Merde d'artiste (2017)

ANDRÉS HISPANO

Un siglo de arte escatológico

Blind wiki: Venècia per a cecs (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Sobre el proyecto de Antoni Abad *Blind.wiki*, presentado en la Bienal de Venecia. Con Antoni Abad y Roc Parés

¿Para qué sirve la cultura? (2018)

ANTONIO MONEGAL

Sobre el papel de la cultura en la sociedad

La vida de los juguetes (2018)

MARTA SUREDA

Evolución de los juguetes, usos y vida útil

The creature with no name (2018)

JUAN INSUA

Sobre el mito de Frankenstein

Querido público (2018)

GEMMA SANS

Evolución del concepto de público y de obras en el teatro

La imatge de l'escriptor (2018)

MORROSKO VILA-SAN-JUAN

Sobre la representación fotográfica de los escritores

El sueño de la razón (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Ocultismo, creación artística y sociedad

Triste y azul (2019)

ANDRÉS HISPANO / Historia de la relación entre feminidad y fragilidad

Locus Incognito (2020)

NATXO MEDINA

Repaso a la construcción cultural del motivo del *Locus Amoenus*

6. Ciudad, espacio urbano y proximidad

Desde mi balcón, espacio público: rutinas, pluralidad y democracias (2019)

VIRGINIE MANUEL, MARIONA OMEDES
La vida que pasa en la ciudad observada desde el mismo balcón a lo largo de tres años

Raval (2012)

ÓSCAR PÉREZ
Geografía urbana del barrio del Raval

Memoria externa (2012)

RORY LAMBERT
Sobre el programa AlzheimerArt CCCB

Europa ciudad (2012)

JUDIT CARRERA, DAVID BRAVO
¿Existe una idea europea de ciudad?

En paralelo (2013)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA
Exploración del atractivo de la «ciudad-conflicto» de los barrios populares y los bajos fondos, a partir de la exposición del CCCB «El Paralelo 1894-1939»

Sota setge (2014)

JOSÉ ANTONIO SORIA, ELI GOULA
En el marco de la conmemoración del trescientos aniversario del sitio de Barcelona en el año 1714, una reflexión sobre los aspectos más contemporáneos de las ciudades asediadas

Qui ens mira? (2016)

ÓSCAR PÉREZ
Sobre la comunidad de niños filipinos del barrio del Raval de Barcelona

Universitas (2016)

ÉRIKA SÁNCHEZ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
El estado de la universidad pública en España

Sota la torre Colón (2016)

ROGER LAPUENTE
Docuficción ambientada en el barrio del Raval de Barcelona

On és l'art? (2016)

HELENA MORENO (CAMPUS UB)
Relación entre el MACBA y la comunidad del barrio del Raval de Barcelona

Barcelona, un cadàver exquisit (2016)

INGRID GUARDIOLA a partir de un taller colaborativo para el bcn film festival y desarrollado conjuntamente con FÉLIX PÉREZ-HITA Y ANDRÉS HISPANO
Sobre el turismo en Barcelona

Universitats (2016)

ADRIÀ ESPÍ. Con la participación de los estudiantes que han colaborado en la sección Campus de *Soy Cámara*, programa especial sobre esta colaboración

The Water-Gazers (2017)

ALBERTO BOUGLEUX
Retrato del espigón de la Barceloneta en invierno

La ciutat ideal (2017)

MORROSKO VILA-SAN-JUAN
Reflexiones alrededor de la ciudad sostenible

L'estat turístic (2017)

ADRIÀ ESPÍ
Turismo y ciudad, una colaboración con el FADfest'17

Ciutat oberta (2017)

UXÍA LARROSA (CAMPUS UPF)
Pensar la ciudad a partir de una fotografía

Luz y calle (2017)

DANIEL PITARCH, MARCEL PIE
Los usos de la luz en los espacios públicos

El silencio no existe (2017)

JOSÉ ANTONIO ORTIZ PELEGRINA, AROA HERRERO HOYO, JOSEP MARIA LÁZARO GALLARDO, EDUARDO PÈLACH ALONSO, AURA RUIZ PALOM, ANNA VALENTÍ ROCA (CAMPUS UPF)

Contraposición de los conceptos «ruido» y «mutismo»

El humo del siglo XXI (2017)

ANDRÉS HISPANO

El humo como hilo conductor de la historia del siglo xx

El faroner de Sálvora (2017)

GLORIA VILCHES

Memorias y vivencias de un faronero

La ciutat invisible (2018)

JOSÉ ANTONIO SORIA

Las calles de Barcelona a partir de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino

Regina enrejada (2018)

JULIÁN PEDRAZA

Sobre la figura de Regina Once, nuevos mitos, nueva política

Ciutat (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre el concepto de «ciudad», espacio público y tecnología

Jugar al carrer (2019)

LAURA GINÉS, PEPÓN MENESES

Defensa del juego en la calle

En defensa de la biblioteca pública (2020)

SÒNIA ARAN, MARIA FARRÀS

Presente y futuro de las bibliotecas públicas.

Agradecimientos

Agradecemos a TVE y, sobre todo, a nuestro productor en Prado del Rey, Javier González Fernández, los cinco años de antena que tuvimos. Todo nuestro agradecimiento a todos y todas las profesionales (realizadores, guionistas, documentalistas) que han colaborado en los diferentes programas, a los profesores y estudiantes de todas las facultades de comunicación audiovisual y a todas las escuelas de estudios audiovisuales, de diseño y de bellas artes que han participado haciendo posible los capítulos de la *playlist* de «Campus»: UPF, UAB, URL, UB, Elisava, ESCAC, IED, URV, la Massana, BAU, UIC y ECIB.

Un fuerte agradecimiento a todas las instituciones culturales que han colaborado y coproducido programas con nosotros. No podemos dejar de mencionar el valioso trabajo de todos y todas las estudiantes en prácticas y becarios que han participado en *Soy Cámara* durante estos años. Y finalmente agradecer la complicidad y el buen trabajo del equipo audiovisual y de todo el equipo del CCCB que han hecho posible este proyecto.

Créditos

Dirección: Ingrid Guardiola, Andrés Hispano, Àngela Martínez y Félix Pérez-Hita con la colaboración de Víctor Diago /

Coordinación: Marina Palà / **Diseño:** R2 Media Factory /

Edición de textos: Anna Tetas / **Corrección:** Marta Hernández /

Traducción al castellano: Genara Sert

Casi todas las imágenes han sido extraídas de los programas *Soy Cámara*. En caso de que alguna imagen no haya sido suficientemente acreditada, agradeceremos a sus propietarios que se pongan en contacto con el CCCB.

Edición

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2020

Montalegre, 5-08001 Barcelona

www.cccb.org



[CC BY-NC-ND](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

El Centro de Cultura Contemporània de Barcelona es
un consorcio público creado por:



**Diputació
de Barcelona**



**Ajuntament
de Barcelona**