

Imatges, un domini públic

Soy Cámara,
el programa del CCCB

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

Imatges, un domini

Índex

PRINCIPIS DE DISCUSSIÓ

P7

INTRODUCCIÓ

ÀNGELA MARTÍNEZ

P15



Pensar les imatges

ANDRÉS HISPANO

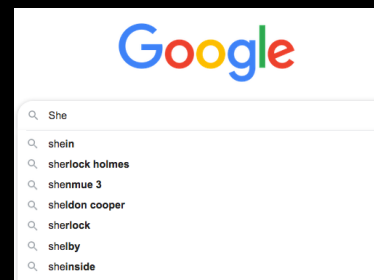
P20



Embastar el caos audiovisual amb un cert sentit

FÉLIX PÉREZ-HITA

P34



Les paradoxes d'internet

INGRID GUARDIOLA

P51



Les imatges de l'espai, l'espai de les imatges

JOAN FONTCUBERTA

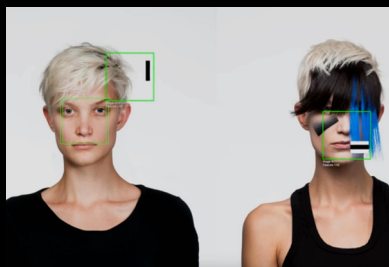
P65



Em faig un selfie, per tant existeixo. Especulacions identitàries a la llum del reflex digital

FERNANDO DE FELIPE
I IVÁN GÓMEZ

P84



Imatge i postveritat

JORGE LUIS MARZO

P102



De nou el vell i el nou de nou

DANIEL PITARCH

P116



Imatges del món natural

EMILIO FONSECA I
XIANA DO TEIXEIRO

P130



Dones que (ad)miren dones

EULÀLIA IGLESIAS

P144

NOTA SOBRE
ELS AUTORS P155

SOY CÁMARA: ELS
PROGRAMES P160









↓
☰

És urgent interrompre la fascinació

tot el
que saps
t'impedeix
aprendre

**El món sencer
està mirant**

**la nostra imaginació està
hipotecada**

**un moment no filmat
és ja un moment més
preuat**

**una imatge
no val ni set
paraules**

les paraules confonen les imatges les imatges confonen les idees estem de part de la confusió

tornar-hi a veure seria meravellós

**La perfecció
tècnica és
persuasiva**



**El que és realment bo
és l'enemic del que és perfecte
treballem en les esquerdes**



**El món
sencer
està
mirat**

**des
des
des
des**

Tot està per muntar

Hi ha ■■■ amagades rere l'avorriment

**L'excel·lència se'n pot
anar a prendre pel cul**
**No ens adrecem a
tothom, sinó a qualsevol**



L'ull,

**per cansat, corromput,
taxat, encetat, saturat i
distret que estigui,
continua insaciable**

**La telerealitat és
el moment veritable
del que és fals**

Qui està eternament entretingut no té temps ni de viure

**hi ha una
senyora a
Salamanca
que sap el que
vol veure, i
no és això
sacsejar els
fonaments de tot
allò que es dona
per fet
Mekas: mirar
on sembla que no
passa res**

**Švankmajer:
centra't en
les teves
obsessions,
són l'únic
que tens**

**no ofèn
qui mira,
ofèn qui
compren**

**internet
no és cap
acudit**

**veure no és
saber, però
saber veure és
un bon principi**

**no descartis
les primeres
impressions**



les imatges també estan sexuades

la feina, com la guerra, és fotogràfica

ni bonic ni lleig

com no fer servir les imatges que m'heu ficat al cap?

**Raúl ens va dir: et copio
perquè t'estimo**

**imatges que no conformin,
complaguin, disgustin ni
recordin res**

**imatges que es revelin com a
imatges autònomes, ambigües,
alienes, analògiques, anònimes,
antigues o animades**

les mentides són immersives
descobrir com funciona una il·lusració no en desactiva l'efecte

us ho demanem: deixeu camp lliure al futur

*Octubre de 2016. Primer lliurament dels «principis de discussió» de l'equip de *Soy Cámara*, el programa del CCCB integrat per Andrés Hispano, Félix Pérez-Hita i Ingrid Guardiola. Projecte obert i en procés. Pàgina web: <http://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



Introducció

ÀNGELA MARTÍNEZ

Responsable d'audiovisuals del CCCB

Des que el CCCB es va inaugurar el 1994, l'àrea audiovisual del Centre ha tingut una doble funció focalitzada tant en els programes de projeccions com en la producció pròpia. Les dues intencions, de fet, representen les línies programàtiques del Centre i tenen la voluntat de contribuir a fer del cinema i de l'audiovisual una via d'expressió per a la reflexió sobre la vida humana, els esdeveniments socials i polítics i, al mateix temps, un laboratori d'investigació del propi mitjà.

La història de *Soy Cámara* s'inicia l'any 2009 arran d'una proposta de TVE per participar, juntament amb altres centres culturals del territori nacional, al programa mensual dedicat al món de la cultura, *La Sala*, que s'havia d'emetre en un canal cultural de La 2 (Cultural.es). Aquest era un espai on ens van donar llibertat per dotar de contingut el nostre programa, amb la condició que respectéssim el format televisiu de 30 minuts. Vam decidir apostar pel gènere del vídeo assaig, ja que ens permetia seguir amb la reflexió al voltant dels temes

socials, polítics i culturals que ja practicava el Centre en les seves activitats i obrir, al mateix temps, una nova via de reflexió sobre el propi mitjà audiovisual.

Per crear aquest nou projecte ens vam inspirar en mífics antecedents com el programa *Boing Boing Buddha* de Barcelona Televisió (BTV) dirigit per Manuel Hueriga del 1997 al 2003. Per això vam convidar els seus creadors, Andrés Hispano i Félix Pérez-Hita, a desenvolupar aquest nou projecte i, juntament amb Joana Abrines, es va donar el tret de sortida a *Soy Cámara*, el programa del CCCB a TVE, amb l'emissió del primer programa a l'octubre del 2010. L'objectiu principal era convertir-se en un laboratori televisiu, amb voluntat divulgativa, creativa, assagística i crítica. En la seva versió televisiva, durant cinc anys, *Soy Cámara* va reflexionar sobre diferents àmbits temàtics: els nous paradigmes i les noves tecnologies, l'anàlisi de la pròpia imatge i els seus usos morals, socials i polítics, la literatura i els escriptors, la relació entre ciència, art i cultura o ciutat i espai públic, entre d'altres.



Era difícil mantenir a l'antena d'una cadena generalista un programa amb un format tan allunyat dels cànons televisius i ho vam aconseguir gràcies al nostre productor executiu de TVE, Javier González Fernández, que va defensar la continuïtat del programa en tot moment i situació. Però finalment va resultar que l'esperat «canal cultural» només va durar un any, del 2009 al 2010, de manera que molts programes de cultura van ser desplaçats a la franja del *late night*. I així va ser amb el nostre, que va passar a emetre's els dissabtes a les dues de la matinada.

Després de cinc anys i quaranta-vuit programes emesos, i amb Ingrid Guardiola incorporada a l'equip, vam veure que necessitàvem un espai que ens donés més llibertat de format, de llenguatge, de temporalitat i una major proximitat amb el nostre públic que difícilment podien ser compatibles amb les xifres de la quota de pantalla. És per això que vam decidir deixar l'emissió en antena per fer el salt a la xarxa i crear un canal propi a YouTube que es va inaugurar el maig del 2016.

El programa es transforma, a partir de llavors, i passa d'un format televisiu a un projecte audiovisual més participatiu i experimental, amb l'objectiu que el canal es converteixi en un espai d'assaig audiovisual que reflexioni sobre els temes més urgents de la societat contemporània. Al mateix temps, es converteix en un laboratori de nous formats en col·laboració amb els estudis audiovisuals de les universitats i amb realitzadors professionals i col·lectius externs al CCCB.

La col·laboració amb les universitats ha donat com a fruit tots els programes publicats a la llista de reproducció «Campus», realitzats pels estudiants gràcies a les Aules Obertes organitzades cada semestre. Unes trobades en què els comissaris de *Soy Cámara* comparteixen coneixements, idees i projectes amb els estudiants dels diferents estudis vinculats a la Comunicació Audiovisual, el Disseny, el Periodisme, les Belles Arts i les Humanitats.

El salt a la xarxa ens ha permès, a més de la llibertat de format i de llenguatge, poder tenir un contacte més

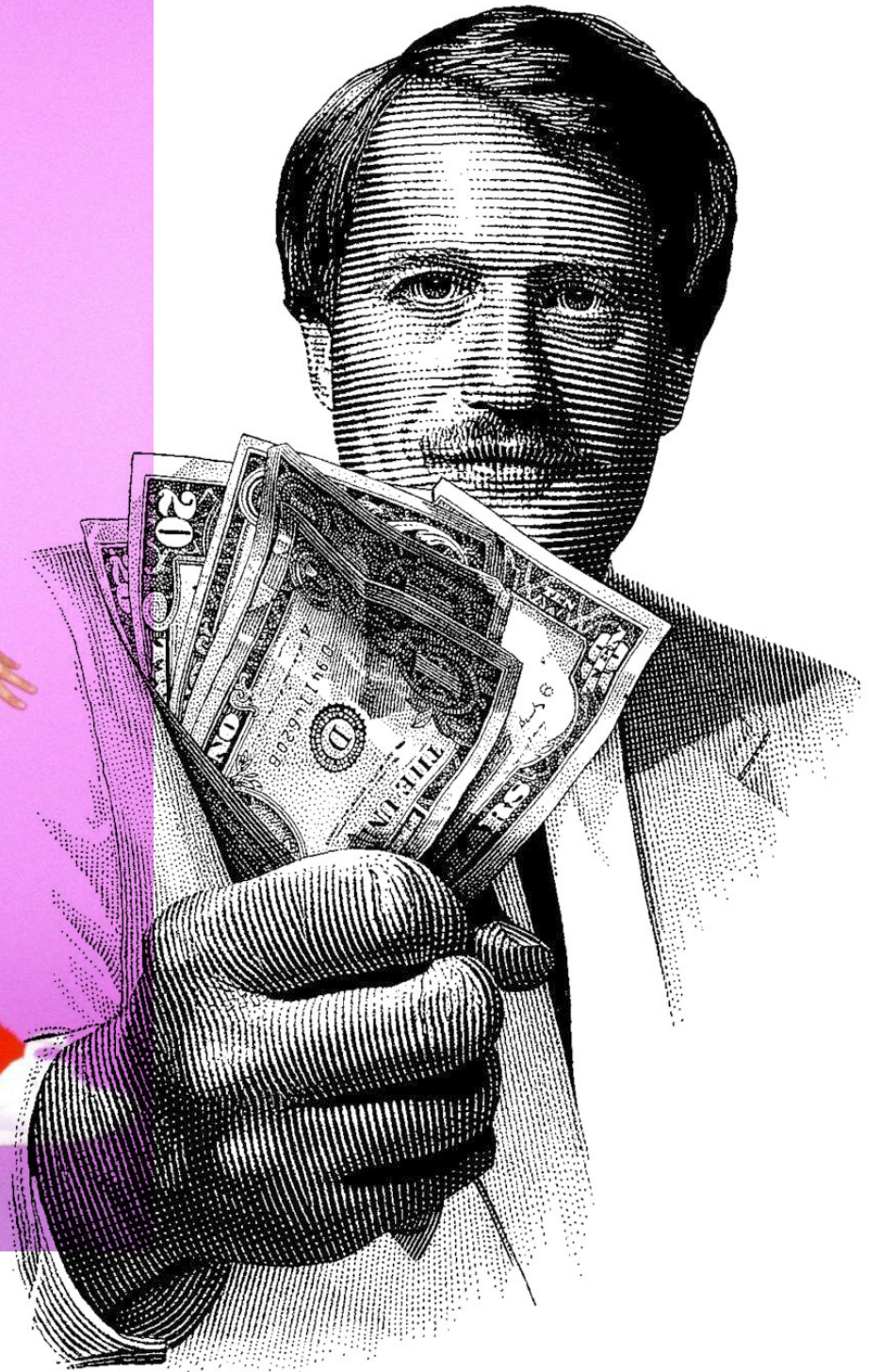


proper amb el nostre públic, conèixer dades del nombre de visionats, lloc geogràfic des d'on es visionen i fins i tot rebre comentaris i suggeriments. D'aquesta manera, hem pogut constatar que el canal no només és visitat arreu del territori espanyol, sinó també des d'un àmbit internacional i, sobretot, des de països llatinoamericans. A més, la xarxa ens ha permès acollir propostes de caràcter més radical per part de professionals externs que han col·laborat al *Soy Cámara*.

Al llarg d'aquests deu anys d'existència, *Soy Cámara* ha fet evident que el mitjà audiovisual és una eina molt vàlida de pensament, i més encara en una cultura visual com la nostra, que va des del nostre passat cristià, fins al nostre present tecnològic. Estem tan immersos en les imatges a través dels mitjans i les xarxes socials, que aquestes s'han convertit en un segon llenguatge. Per aquesta raó, *Soy Cámara* és més actual que mai, i la seva forma de pensar les imatges i amb les imatges és una eina molt necessària.

Aquesta publicació tanca una etapa i pretén recollir en aquests textos l'experiència i reflexions d'alguns dels creadors que han participat en el projecte, amb una mirada crítica i introspectiva que esperem que fomenti les ganes de seguir conreant el gènere del «vídeo assaig».





Pensar les imatges

ANDRÉS HISPANO

Soy Cámara és un programa d'assaig audiovisual creat des del CCCB, en el qual s'aborden una gran quantitat de temes, molts dels quals vinculats a les activitats del mateix CCCB, i que centra les reflexions en la cultura visual.

En les últimes dècades, el consum d'imatges ha passat de ser un empatx passiu i conformista a ser un exercici crític i participatiu, devastador, ubic, egocèntric i ple de suspicàcies. Es podria dir, de fet, que les imatges han deixat de ser una mena de solució (simbòlica, socialitzadora) per convertir-se en un problema.

El qüestionament tradicional de l'*establishment* s'ha convertit en una crítica constant de la manera en què aquest es manifesta a les pantalles, una contestació que es fa mitjançant mems, videodesmuntatges i un exèrcit d'opïnadors en xarxa que combaten la toxicitat d'altri amb la seva pròpia contaminació. Gairebé sempre, per mitjà d'una webcam. Imatges que discuteixen imatges.

L'acceleració que les tecnologies han permès en la creació i l'intercanvi audiovisual ha fet del vast llegat visual històric un nou

diccionari d'urgència amb el qual ens podem dotar d'elements comunicatius. Les imatges fan de termes d'un llenguatge universal que, sense ser nou, pel seu abast i la democratització que comporta, és una disciplina que es reinventa diàriament d'acord amb usos i aplicacions nous. I en aquesta revolució, és clar, el valor de les imatges en qualsevol de les seves accepcions (quant costa, què significa, quina història té) està mancat d'importància en vista de la necessitat, l'oportunitat o la urgència d'un usuari espontani i loquaç.

Per tot plegat és fascinant investigar en temps real aquestes transformacions, de valor i d'ús, en el camp de les imatges, malgrat el risc de caure aviat en l'obsolescència o, encara pitjor, de fer-ho davant el desinterès dels usuaris més joves o actius.

Però els exercicis més elementals i didàctics que ha propiciat la xarxa (des dels muntatges del coreà nascut als Estats Units Kogonada a assajos com *Everything is a Remix*, de Kirby Ferguson) demostren un clar interès per descobrir, des de nous angles, les filiacions que connecten visualment i iconogràfica diverses obres i, fins i tot, entre diversos mitjans. Les imatges s'han convertit, així, en un terreny





d'investigació cultural en què la història de l'art i la política han trobat un trencaclosques ben fèrtil, interessant tant des del punt de vista acadèmic com per als usuaris en xarxa, que apliquen una lògica més ràpida i lleugera, i proposen relectures, connexions i referències sorprenents.

En la nostra cultura, les imatges han servit, des de fa segles, per congregar i convenir, representant tot allò que construís, fins i tot millor que les idees escrites, un bé comú, en forma de cànon, mapa o retrat per mitjà del qual es pogués compartir, consensuar i gaudir, sensualment, mística i intel·lectual.

Entorn de les imatges s'ha resat, discutit i distingit, tant pel que s'ha representat com per la manera de fer-ho; les imatges mateixes han sigut objecte de debat i de valoració pel que fa a l'estil. També s'ha debatut sobre el dret a representar determinats assumptes i la manera de fer-ho, com ara déus, hàbits, cossos o proscrits.

De tot això se n'han ocupat historiadors, semiòlegs i assagistes en una trajectòria històrica en què les imatges han conquerit cada vegada més

espai i poder a mesura que se n'ha democratitzat la producció i la distribució.

Una manera abreujada d'entendre la història de les imatges és preguntar-se, simplement, tal com fem davant de qualsevol delictes, a qui beneficia?, qui va produir o encarregar aquestes imatges?, amb quin propòsit, per ser vistes de quina manera i per qui? Així, passarem de xamans, patricis, nobles, poderosos, prínceps i rectors a banquers i burgesos per arribar a sumar-hi finalment, gràcies en part a la impremta, insurrectes i dissidents. I entre aquests darrers, uns artistes agosarats que es van creure que ho eren, precisament, perquè entenien aquesta producció d'una manera individualitzada, imatges que els representaven a ells per mitjà de l'estil i l'elecció de temes, tipus i traços. Uns artistes que, finalment, van decidir no representar res concret, recognoscible. És clar que aleshores ja teníem la fotografia, i allò per a què servien les imatges originàriament s'havia desplegat en mil propòsits, potenciats a l'infinit gràcies a la capacitat del públic per imposar progressivament la lectura que en feia.



Tot i que disposem de més informació que mai i que no havia sigut mai tan accessible, avui ens cal saber ben poc del sentit original de les imatges per servir-nos-en. O bé ho sembla. Les consumim, potser amb tot el dret, de manera bulímica i apressada, ressignificant-les, retallades i distorsionades per les nostres pantalles i sense cap mena d'informació sobre el seu primer context. La cultura memètica és la reina en aquest tràfec irreverent i creatiu, una pràctica espontània i irreflexiva amb la qual hem convingut que tenim dret a compartir imatges d'altres sense deure res a ningú.

Les pantalles van arribar quan la imatge impresa consolidava una cultura de masses àvida d'informació i d'un nou patrimoni comú. Les imatges impreses van fer possible una escola pública eficient, així com una cultura política i social nova, més transversal, incisiva i prolífica en debats, que equival a dir una escola i una cultura més democràtiques. Això va ser especialment evident als Estats Units, on la premsa il·lustrada, el còmic o el cinema mateix van actuar al servei d'una enginyeria social urgent que va ser capaç de convertir el *melting pot* fundacional del país en un actiu cohesionat.

Les pantalles van governar el segle xx com una nova àgora des de la qual es podia modular tot, fos banal o transcendent, o com van assenyalar els primers crítics que van tenir, ja passat l'equador del segle, banalitzant-ho tot. Malgrat això, encara vam trigar a entendre la importància d'estudiar qualsevol afer a partir de la representació visual que se'n fa, entenent aquestes imatges no solament com un símptoma o un reflex, sinó com un agent actiu capaç de generar les seves pròpies transformacions i influxos, previstos o no, obvis o silenciosos.

Encara avui, els que s'ocupen d'aquests temes (W. J. T. Mitchell a *What do Pictures Want?*, 2005) es debaten entre considerar la cultura visual com una construcció social del que és visual o com una construcció visual del que és social. Sempre he pensat que, en una mesura diferent segons el cas i el moment, totes dues construccions són vàlides: les imatges, com les pantalles, reflecteixen la realitat, però no podem ignorar la manera com al seu torn també la transformen.

Entre una manera de comprendre com operen les imatges i l'altra, podem constatar com, a l'hora de circular, les imatges gaudeixen d'una autonomia sorprenent, estan al servei d'usos i lectures impredecibles,



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

canviants i fins i tot reversibles. No es tracta tan sols d'un problema, evident, de desmemòria, atès que ignorem o oblidem el sentit original de molts elements que han format part de la iconografia pictòrica, per exemple, i això no impedeix a les noves generacions integrar aquests quadres en els seus gustos i referències. A qui li importa avui el sentit de la finestra que centra *L'Anunciació* de Fra Angelico o la gerreta que aguanta la infanta Margarida en *Les Menines* de Velázquez? Cada vegada més les imatges sobreviuen a la seva pròpia història, en usos i intercanvis que les ressignifiquen sense treva. Podem lamentar aquest ús amnèsic del llegat visual, però no pas ignorar-lo.

Resseguir el curs d'aquestes transformacions pot resultar una tasca impossible, atesa l'escala i el dinamisme que els són propis, però analitzar alguns fenòmens pot servir per comprendre millor com consumim avui les imatges i el paper que fan en l'evolució de determinats motius visuals.

Al capdavall, el més transcendent que ha tingut lloc en el món de la cultura visual i, en concret, en l'audiovisual, ha passat dins la ment de l'espectador. I en la ment de molts creadors que, no ho oblidem, són

El més transcendent que ha tingut lloc en el món de la cultura visual i, en concret, en l'audiovisual, ha passat dins la ment de l'espectador



**Cada vegada més les
imatges sobreviuen
a la seva pròpia història,
en usos i intercanvis
que les ressignifiquen
sense treva**



abans i sempre, també espectadors. I quina és aquesta transformació? Comprendre que les imatges, com el cinema, estableixen més relacions amb la seva pròpia història que amb la realitat. Un món referit cada vegada més a si mateix: el cinema és la realitat que conté el cinema.

Fins i tot podríem anar més enllà: s'ha esdevingut una autèntica cinematització de la realitat, de l'experiència quotidiana. Aquelles cèlebres i discutides frases de John Berger sobre la condició femenina de saber-se sempre observada i imaginada a si mateixa des del punt de vista de l'altre em sembla que avui són definidores d'una condició universal. La proliferació de càmeres i àlbums d'imatges compartits ho ha imposat: soc la meva imatge. Actualment, no hi ha res que ens construeixi tant la identitat com les imatges que posem en circulació de la nostra vida diària. Els qui amb prou feines ho fem, ens aboquem, de fet, a la invisibilitat.

Aquesta sensació de *mise en abyme*, de bucle referencial i recursiu, és evident en Quentin Tarantino, Martin Scorsese o Wes Anderson, però també ho és en el cas d'Aleksandr Sokurov, Abbas Kiarostami, Michael

Haneke o Bela Tarr. I què podem dir d'artistes com Cindy Sherman, Damien Hirst, Jeff Koons, Matthew Barney o Maurizio Cattelan? Que no actuen com un mirall distorsionat, crític i irreverent d'unes referències passades reconsiderades amb més o menys oportunitat?

Mirem les seves obres i pel·lícules com un exercici de reafirmació, una revisitació del nostre vincle amb l'art i la seva memòria. Aquesta sensació reconfortant de familiaritat (el cinema parla de si mateix, l'espectador consumeix «experiència cinematogràfica» i no tant relats o acostaments a la realitat per mitjà de la pantalla), unida als reptes del món digital acosten el cinema o el consum de l'art en galeries al de l'òpera o la novella; són suports artístics en actiu però que han perdut el poder real de transformació, la capacitat per establir algun *rapport* amb la realitat, la permeabilitat, la capacitat incisiva en l'inconscient col·lectiu, si més no de la manera com hem vist que tenia lloc al segle passat. El cas del cinema és significatiu; és difícil d'explicar, en l'època de les «celebrities de quinze minuts» el poder de les dives en el període del cinema mut o l'impacte que aquestes mateixes estrelles van tenir en la moda les dècades següents, fins a la dels seixanta.

**Una manera abreujada
d'entendre la història
de les imatges
és preguntar-se,
 simplement, tal com
fem davant de qualsevol
delicte, a qui beneficia?**



Per no parlar de l'impacte artístic, polític i social de cintes com *La batalla d'Alger (La Battaglia di Algeri, 1966)*, *Deep Throat (1972)* o *L'any passat a Marienbad (L'année dernière à Marienbad, 1961)*.

El cinema, com assenyalava Francesco Casetti el 1993 (*Teorie del cinema. 1945-1990*), potser ha perdut la influència que tenia per, en canvi, dissoldre's en tot:

«El cinema ja no és una cosa que només s'identifiqui amb les pel·lícules [...]. Experiències que ens va fer conèixer el cinema les retrobem en unes vacances exòtiques massificades, en videoclip, en els efectes escènics d'un congrés [...]. A més, el cinema aprèn, al seu torn, de la publicitat, les revistes, els videojocs o la televisió. Ja no té un lloc propi, és a tot arreu o, si més no, en qualsevol lloc vinculat a l'estètica i la comunicació.»

L'obra d'artistes de renom, com ara Nicolas Provost o Peter Tscherkassky, il·lustra aquesta pulsio carnívora per pair-ho tot des de la cinefàgia, més o menys articulada, però de cap manera des de la cinefília tradicional. I no gaire lluny d'ells, trobem manifestacions

semblants, anònimes i fascinants, que semblen la xarxa d'exercicis digestius en forma de remuntatges, manipulacions i coses d'aquesta mena sota una nova taxonomia: *literal videos*, *musicless videos*, *mash-ups*...

Aquestes peces són l'expressió artística, espontània en una certa mesura, d'una necessitat de manejar amb alguna mena d'autoritat el llegat enorme que la xarxa ens posa a l'abast. No hi ha temps per a l'estudi ni la consulta ordenats, és urgent assossegar abans l'ànsia amb exercicis de domini, divertits, irreverents i fins i tot absurds. Vet aquí l'extraordinari *I'm Google*, l'afany de Dina Kelberman, una artista estatunidenca de Baltimore, per *posar ordre* a les imatges d'internet. Aquestes estratègies de domini, o apropiació, són les que avui es multipliquen i les que considerem expressions d'apoderament. No estic segur que impliquin realment una emancipació, en el sentit que atorguin a aquests autors un poder real en la «fàbrica de les imatges», però la capacitat que tenen per desactivar i ressignificar queda més que provada.

Una altra expressió d'aquestes intervencions són els documentals i assajos en xarxa que investiguen pel·lícules i sèries, amb més



enginy que rigor, per desplegar lectures i il·luminacions noves: teories racials sobre la saga d'*Star Wars*, conspiracions a *The Shining* (1980, estrenada en castellà com a *El resplandor*) o invasions extraterrestres a *Punch-Drunk Love* (2002, *Embriagado de amor*). Tot redunda en el mateix: atorgar a l'espectador una autoritat interpretativa exempta del coneixement real i profund d'allò que comenta.

Alerta, això no vol dir que algunes d'aquestes peces no tinguin interès ni que revelin pistes interessants, només vull assenyalar que el fenomen que m'interessa més és precisament la llibertat per consumir i interpretar sense complexos. És un somni que produeix monstres, és indubtable, però puc entendre que quan es vol anar de pressa és difícil arribar a aprofundir en res. Avui, espavilar-se en l'abundància és un repte per a qualsevol que s'enfronti a la xarxa i que comporta haver de desenvolupar estratègies d'aprenentatge i treball noves. Jutjar aquest repte és difícil per als qui vam començar a navegar per la xarxa amb el cap prèviament moblat de llibres i vinils.

A *Soy Cámara* hem abordat aquesta situació des de totes dues perspectives: acostant-nos a molts temes des de la diversitat més

absoluta, component mosaics al voltant d'un tema amb seqüències provinents de formats de tota mena (com en el programa *Una nueva vida de segunda mano*)¹ o traçant la història d'un motiu visual, una iconografia que vinculi un afer contemporani amb els seus antecedents visuals en el cinema o en la pintura (vegeu *Triste y azul*).²

Tots dos camins, tots dos laberints, ens provoquen un plaer semblant: descobrir el poder com a editors d'una tasca sempre nova pel que fa a la possibilitat de suturar, connectar, present i passat, com també un mitjà i qualsevol altre. La capacitat creativa per traçar rutes noves en aquest coneixement, fins i tot sense prescindir del rigor històric, sembla infinita.



Referències

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

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

PLAY ▶

VHS

01:35

SEP. 03 1985

person



ancestor





sueños que el dinero ^{no} puede comprar



Embastar el caos audiovisual amb un cert sentit

FÉLIX PÉREZ-HITA

El progrés tècnic accelerat al qual sembla que estiguem condemnats ens obliga a fer una revisió constant de la situació que vivim.

Molts textos que tracten sobre l'actualitat tecnològica i les seves conseqüències en la societat actual semblen vells al cap de pocs anys d'haver-se publicat, com aquells manuals impresos tan gruixuts que es venien abans amb títols com *Windows 98*, *Photoshop 7.0.1*, etc. i que poc després trobàvem als mercats de vell. Fa dècades que els aparells que es venen a les masses estan programats per suïcidar-se, com si les màquines fossin l'encarnació d'un acudit profètic sobre el nostre destí com a espècie. A la teoria li costa una barbaritat prendre distància respecte dels nous fenòmens, no té temps per pensar amb tranquil·litat els perills i els beneficis que cada novetat pot comportar. No havíem tingut mai mitjans de predicció tan potents i potser mai tampoc no havíem sabut menys què ens oferirà el futur. D'això mateix ja es queixava Paul Valéry fa un segle.

Aquesta incertesa general, la dificultat demostrada d'encertar les prediccions ens porta a apreciar l'obra dels autors que sí que la van encertat pel que fa a determinats afers. A cavall entre els segles XIX

i XX quan, com avui, s'estaven produint tants progressos científicotècnics, alguns pensadors i artistes van saber preveure els nous problemes que s'acostaven. Karl Kraus escrivia: «No hi ha respir per a la cultura, i en aquests temps la humanitat jeu sense vida al costat d'unes obres la invenció de les quals li ha costat tanta intel·ligència que ja no li'n queda gens per fer-les anar. Hem sigut prou complexos per construir la màquina i som massa primitius per posar-la en funcionament. Estem implantant un sistema de comunicació a escala mundial fonamentat en línies de pensament raquítics.»¹ No tan sols el sistema de comunicació mundial, sinó que la gestió sencera del planeta també s'ha demostrat que està en mans d'una intel·ligència poc de fiar. Alguns apunts, o *pecios*, de Rafael Sánchez Ferlosio actualitzen la sentència de Kraus: «Com més andròmines van aplegant els homes per comunicar-se, menys sembla que tinguin res a dir-se els uns als altres. Encara que també pot ser que no hagin tingut gaire res a dir-se mai i només ara l'excés de mitjans els posa en evidència.»²

Aquests mitjans tècnics domèstics nous també han fet que la fotografia i el cinema siguin gairebé tan accessibles com un bolígraf



–com es deia en un altre temps–. Avui sobren càmeres i operadors de càmera, es produeix i es comparteix una quantitat descontrolada de fotos i vídeos. Mentre que el que faria falta és més gent que procurés ordenar i donar sentit a aquest material, del qual disposem gairebé gratis i sense moure'ns de casa. Es tractaria de contribuir a estudiar aquest influx continu d'imatges, d'embastar-les en un discurs, de dotar el material significatiu que sapiguem trobar a la xarxa d'un cert ordre i un cert sentit.

Les noves arts industrials –el cinema, la difusió per ràdio o televisió– van adoptar des del començament una divisió del treball complexa, com s'ha fet sempre en determinades arts col·lectives com l'arquitectura o la representació escènica (tot i que hi hagi cases fetes per una sola persona o monòlegs teatrals). Els mitjans de producció domèstica nous, com dèiem, han donat les eines perquè el vídeo, la música, el disseny, etc. es puguin produir personalment. Alhora, i aquest fet no és menys important, s'ha estès una certa desconfiança envers el que és professional, envers els clixés comercials i els acabats perfectes del cinema-publicitat. Al món de les arts plàstiques,



Harun Farocki







Jean Dubuffet ja havia carregat durament, els anys cinquanta, contra el que és professional, contra el que ell anomenava l'art cultural.

Maya Deren va escriure elogis ben argumentats del cinema *amateur*: «L'*amateur* hauria d'aprofitar el gran avantatge que envegen tots els professionals, la llibertat, tant artística com física».³ Marguerite Duras va ser una de les primeres que, en el món del cinema, va fer servir la paraula *professional* pejorativament. Parlava del cinema superficial, fútil, estèrilment luxós, dels «professionals»: «Per als professionals, el cinema que jo faig no existeix. [...]. Això prova que el meu cinema no pot passar la frontera dels professionals. I que el seu no pot passar la meua. Vaig començar veient el seu cinema i, després, vaig fer el meu, i ells cada vegada van comptar menys. Per professionals entenc els reproductors de cinema com els que fan reproduccions de quadres, per oposició als autors de cinema, als autors de quadres. El món d'aquest cinema està ple de gent assetjada, és el regne de la por: per manca de coses per filmar, per manca de milions, de milers de milions».⁴ La por i la violència que sempre hi ha presents quan hi ha molts diners en joc. Alhora, les noves formes domèstiques de fer,

com també les de bona part de la crítica contracultural, han sigut fagocitades pel poder, pel *marketing* i les agències de publicitat, pels que fan de pidolaires per als rics i poderosos.

Pel que fa a l'anàlisi del cinema, ja van representar un gran progrés cap a la democratització de la teoria el VHS i els videoclubs, que permetien que qualsevol pogués veure una pel·lícula o una escena mil vegades i comparar-les amb altres escenes o pel·lícules. Avui, molts d'aquells consumidors entusiastes també són productors. Les noves tecnologies han permès a les audiències anar recuperant una mica d'un poder monopolitzat pels de dalt. Els anomenats usuaris ara estan més ben preparats per entendre les imatges i les maneres com es poden manipular. En una entrevista per a *Soy Cámara*, Harun Farocki deia: «El fenomen dels *prosumers* (productors-consumidors) ha canviat molt una certa mena de cinema. La gent té més bon ull crític, cosa que no vol dir que també vulgui veure coses millors, però si més no n'hi ha molts que tenen més bon ull crític. En música o en literatura ja havia passat que la gent que escoltava música també la sabia llegir. Era l'ideal de la burgesia de final del segle XIX. Tothom sabia tocar i cantar,



i crec que això és molt bo per al desenvolupament d'un art, quan la gent pot produir i no tan sols consumir. Em sorprenen, malgrat tot, les coses tan dolentes que hi ha a YouTube. Gairebé tot són acudits d'estudiants. Potser han de passar cinquanta anys d'acudits abans no acabi tenint lloc de veritat aquesta cultura visual. Aquí no es nota, però quan vas a països remots, sí. En llocs on no tenen cap tradició cinematogràfica, ara s'estan fent coses molt bones. És com si ja no necessitessin tradició. Ara l'Iran té grans directors de cinema, no tres o quatre, només, sinó un bon grapat. I tot això té a veure, és clar, amb aquesta cultura que pot arribar a tot arreu».⁵

A internet, com en un modern museu imaginari d'imatges en moviment, hi conviuen moltes de les millors pel·lícules de la història del cinema, en igualtat de mida i condicions, amb un flux incalculable d'imatges de tota mena, d'una varietat de gèneres com no hi havia hagut mai abans. Els anomenats nadius digitals mantenen, sens dubte, una relació nova amb l'allau d'imatges. Ho va dir Tirèsies: «El nen viuria millor si no es veiés a si mateix». Però avui els nens creixen veient-se contínuament en pantalles i gravant perquè d'altres comentin les fotos i els vídeos que fan, els

seus posts. El món de les imatges ja és per a nosaltres una espècie de segona naturalesa, una cosa que crea realitat, molt més que un mer reflex del món, la situació s'assembla a un joc de miralls. No tan sols per als més joves i vulnerables. És com si centenars de milions d'adults infantilitzats estiguessin cridant cada dia a les xarxes: «Mama, mama, mira què faig!», el mateix que repeteixen els nens quan són a la platja o al parc fent una cosa que els és nova. Suposo que en aquesta etapa de la formació del jo del nen els reclams i exercicis d'aquesta mena tenen sentit. Dediquen les monades a la mare o al pare per assegurar-se l'aplaudiment del seu públic més agraït. Però ara la figura de la mare la representen els que estan subscrits al canal, i els seus *likes* serien els aplaudiments maternals... perquè la mare de debò no els fa cas, està mirant el mòbil, penjant al seu torn coses a les xarxes. D'una manera semblant, els que fan públic el vídeo de com surten de l'armari, com se sol dir, substitueixen l'antic confessor o la família per l'opinió pública connectada, de la qual rebran segurament més bon consell i afecte.

En els últims temps el narcisisme no ha deixat de créixer. Però un narcisisme reprimat, enverinat, exposat des de petit a les garrotades



d'un món en què, en el millor dels casos, ens hem d'adaptar al que hi ha, a una realitat que ens passa per damunt del cap. Theodor Adorno es referia a aquesta debilitat del jo com una «certa indigència psicològica de les masses», un jo feble (Freud) que necessita sentir-se part d'una cosa més gran, adscriure's a un col·lectiu identificable per suplir, així, la pèrdua d'autoestima imposada per la societat. Aquest narcisisme també ha sigut transformat, sens dubte, pel nou règim de càmeres i pantalles. En el programa titulat *Aspectes de la massa*,⁶ entre altres, hem abordat, aquests assumptes. Avui els espectacles sembla que visquin una vida més real que la realitat, i la nostra imatge a les pantalles sembla que existeixi més que nosaltres mateixos. Fins i tot els animals domèstics semblen afectats per la profusió d'imatges. L'ingent material d'autoexposició (extimitat) disponible a les xarxes l'utilitzen artistes d'arreu del món per donar-nos una imatge intuïtiva del que són alguns fenòmens socials desconeguts per la majoria, emesos d'amagat des de cases privades per a públics especialitzats, en un laberint de miralls on no es pot estar mai segur de l'origen (de l'originalitat) ni de les intencions dels *youtubers* de torn.

Les *Autoexposicions* de Flor Aliberti, alguns muntatges del col·lectiu alemany Neozoon o els treballs de Natalie Bookchin en són bons exemples, de masses d'individus tancats a les seves habitacions, deixant-se portar cap als mateixos llocs, gestos i preocupacions per un corrent invisible. «Les masses connectades són la mesura de totes les coses», podria dir un Protàgores modern.

Un nou realisme audiovisual

Com voleu que, en la vida diària, en la moral per la qual ens regim, en els gestos que fem, etc., no estiguem influïts pel bombardeig audiovisual que hem patit des de petits? Si se'ns ha imposat un imaginari visual, és just que, un cop paït, en fem el que puguem, que ens comuniquem mitjançant el que ens en queda. A la xarxa trobem molts homenatges al cinema que ens ha marcat, però també moltes venjances justificades. La tradició de l'apropiacionisme ja era vella en el cinema i el vídeo, sobretot en l'àmbit experimental. El que és nou en la situació actual és que es poden fer servir com a matèria prima, per construir nous discursos, vídeos gravats (i compartits) aquest matí



**Avui els espectacles
sembla que visquin
una vida més real
que la realitat, i la
nostra imatge a les
pantalles sembla
que existeixi més que
nosaltres mateixos**



mateix! Això fa possible analitzar fenòmens molts recents, mirar de donar-los un sentit o formular preguntes sobre ells.

«El que m'interessa –quan té lloc– no és l'obra, no és l'autor, és el que l'obra fa. Tota obra és l'obra de moltes altres coses a més d'un autor» (Paul Valéry).⁷ En la mena d'assaig que practiquem a *Soy Cámara*, l'autoria és el menys important. Juguem més a descobrir relacions que no pas a inventar-les. I el que es descobreix, més que no pas aquest o aquell vídeo espectacular, és la relació entre dues coses, una qüestió que té a veure amb la sintaxi, amb un joc que té unes regles que s'han anat establint sobre la marxa durant aquests anys. Sembla que molts espectadors han entès aquest joc. La dissolució de l'autoria en aquest flux incessant de muntatges i remuntatges és un d'aquests fenòmens propiciats per la xarxa, i creiem que la pèrdua de respecte creixent envers la figura de l'autor potser té determinats avantatges. No hi ha cap dubte que la manera de funcionar a les xarxes ha afectat la manera com ens comportem fora d'elles. Un d'aquests contagis consisteix en una certa desconfiança, per exemple, en l'àmbit de la programació

oberta o lliure, envers el mèrit personal i l'autobombo. El que ens ha d'importar menys d'una obra, si està ben feta o és il·luminadora, és que sigui nostra. Si és dolenta o embrutidora, llavors sí que ens hauria d'importar. Intentem submergir-nos a la xarxa per buscar perles, mentre pensem com unir-les per produir guspires que generin preguntes sobre assumptes que ens afecten a tots. Recordem sempre el clàssic problema del documentalista –o de l'investigador en general– que consisteix a no trobar el que buscava o creia que trobaria, sinó una altra cosa molt diferent. És llavors que hom pot deixar-se portar pel que diu o demana la cosa, el material.

L'assaig com a gènere sembla remetre, ja des de Montaigne, a altres camps: a la crítica (anàlisi de produccions d'altri), la filosofia (a la qual no és aliè res del que és humà) o la ciència (que aventura hipòtesis sobre assumptes que considera poc estudiats). El vídeo-assaig participa d'una certa obertura, dispersió i subjectivisme que són atributs propis del que és artístic. Algunes de les nostres peces deuen aquest caràcter al fet de ser les primeres exploracions intel·lectuals de problemes molt nous i voldrien assemblar-se al





començament d'una conversa sempre inacabada. Com escrivia Adorno: «L'assaig pensa discontinuament, de la mateixa manera que la realitat és discontinua, i troba la unitat per mitjà dels estrips, no pas provant de tapar-los. L'assaig és el que fou des del començament: la forma crítica *par excellence*, i precisament com a crítica immanent de les formes espirituals, com a confrontació del que són amb el seu concepte, l'assaig és crítica de la ideologia. [...] Per a l'assaig tots els objectes estan a la mateixa distància del centre, del principi que els embruixa tots».⁸

El nostre treball beu de la tradició del *collage* –amb la qual està relacionada clarament la tècnica del muntatge–, més que de la que busca l'obra construïda i estructurada autònomament. Això que a alguns pot semblar un poti-poti d'imatges inconnexes, un *collage* irresponsable, nosaltres creiem que reflecteix bé una certa manera de llegir les imatges en el nostre temps. Adam Curtis en parla en termes d'un nou realisme, el realisme propi de la situació actual: «Una de les direccions cap on crec que van les audiències és cap a una fascinació per experimentar les coses per elles mateixes. Cada

vegada desconfien més d'uns programes que els semblen fluïxos perquè els sermonegen i els diuen com són les coses. Estan interessats a experimentar. És una cosa que té a veure amb la sensibilitat que ara internet està amplificant en la gent, que és aquest desig de saltar. La gent ja ho solia fer, això de saltar d'una cosa a una altra, és el que feia a les tardes o, sobretot, de nit. Si es consulten les cerques en línia que fa la gent, es comprova que són com poemes avantguardistes, salten realment d'un tema a un altre. [...] De vegades penso que molts col·legues nostres estan obsessionats amb internet com a mer avenç tecnològic i no s'adonen que es tracta d'una sensibilitat. I que més que anar catalogant i recatalogant coses a la xarxa, haurien de provar de crear obres d'art o reportatges molt més sofisticats basats en el pur plaer de saltar d'una cosa a l'altra. No estic demanant *collages* irresponsables, només dic que la sensibilitat de l'audiència és actualment molt sofisticada i no s'estan fent coses prou sofisticades que hi estiguin a l'altura. I aquestes obres podrien ser molt convencionals, es podrien passar per la televisió o per la ràdio, però podrien anar saltant, i aquí és per on ens trobem, em sembla».⁹

El que és nou en la situació actual és que es poden fer servir com a matèria prima, vídeos gravats (i compartits) aquest matí mateix!



Veníem del *zapping* televisiu; ara la gent *zapeja* entre textos, músiques, fotos, vídeos, jocs, mems, etc., tot plegat des del mateix dispositiu. Atès el canvi progressiu en la mena d'atenció i de sensibilitat del públic hem de tenir en compte que la gent, farta de sermons, com diu Curtis, està acostumada a ser més activa, a omplir amb reflexions seves els buits en l'argumentació d'un vídeo-assaig, a llegir-lo d'una manera més oberta. De vegades, les nostres citacions d'altres vídeos o testimonis volen tenir la funció que Walter Benjamin volia per a les seves: les citacions són com bandits que assalten el lector a mig camí i el desposseeixen de totes les seves conviccions. Voldríem sacsejar els fonaments de tot allò que es dona per fet. Hi ha talls bruscos entre vídeos que tenen la funció d'interrompre la fascinació que algunes imatges, o més ben dit l'audiovisual, en general, produeixen (Judith Butler). Revulsius que animin l'espectador a repensar algun assumpte i a desconfiar de les seves conviccions més enquistades, perquè tenir *conviccions sòlides* no és més que empedreir-se en les opinions pròpies i apostar-hi d'una manera que gairebé mai no es mereixen.

Tot espectador, potser avui més que mai, és un creador virtual, en la mesura en què es pregunta com s'ho hauria fet ell per millorar el que està veient, o bé sobre quines altres coses hauria posat el focus o els talls que s'han muntat. És bo que el públic es faci preguntes i desconfii de la publicitat, dels mitjans generalistes i de la política dels polítics professionals; en fi, de la veritat del que ens venen. El que tenen de dolent les notícies falses (*fake news*) i la desconfiança general en què vivim és que ens diverteixen i ens distreuen de les coses que ens afecten políticament de veritat. Sembla que ens estiguem dirigint cap al precipici com somnàmbuls davant del flux aclaparador d'imatges i informacions dubtoses que no ens deixa aturar-nos a pensar fredament. El cinema i els somnis van anar de bracet des del començament, encara que el marc de la pantalla ja comporta una separació respecte de la cosa, una distància que no s'assembla a l'experiència onírica. Avui en dia, sembla que es vol tendir cap a l'experiència immersiva del 3D, a les ulleres de realitat virtual. Com escriuen Jean-Louis Comolli i Vincent Sorrel: «Justament la noció d'“immersió” no pot deixar de remetre's a alguna mena de flotació fetal en un líquid. No hi deu



haver pas alguna cosa semblant a una regressió en aquest desig de no veure l'enquadrament?»¹⁰

Aquesta falta de distància reflexiva sembla que interessa als científics i als venedors, que avui van sovint de bracet. Com demostren els experiments de *La màquina de ser un altre*,¹¹ la visió grava les sensacions dels músculs. És fàcil enganyar el sistema nerviós, el cervell, mitjançant les noves tècniques immersives. Il·lusions d'última generació. Parlant dels seus treballs sobre realitat virtual, Farocki comentava que en els videojocs l'atracció de ser el subjecte agent és el que fa segurament que els jugadors puguin passar-se hores vagant per un paisatge en un pla seqüència llarguíssim, mentre que s'avorririen amb una escena de la seva sèrie preferida que no inclogués talls cada deu segons. Aquesta il·lusió de portar les regnes, no tan sols en els videojocs sinó també, per exemple, en ser l'emissor a les xarxes (de missatges, fotos, vídeos, comentaris, etc.), sense intermediaris entre el missatge i els receptors, sense –aparentment– haver de passar censures o supervisions, també ha resultat ser un incentiu potentíssim

per a centenars de milions d'usuaris de les plataformes digitals. L'estratègia en virtut de la qual fa veure que té un caràcter públic –en contraposició a un d'estatal, que sempre demana acreditacions i títols–,¹² de ser una cosa d'accés lliure i gratuït arreu del món, ha sigut un dels enganyys fonamentals que han sabut ordinar els cercadors, les xarxes socials i els botiguers en línia que han acabat sent els amos del món.

En una de les seves classes de sociologia del curs del 1960, Adorno deia: «El preu del progrés es fa, en una certa mesura, cada vegada més gran, sense que es puguin collir del tot bé els fruits que aquest progrés promet; tal com tots vostès deuen haver observat en el simple fet que, d'una banda, cada vegada s'estalvia més treball mitjançant la mecanització i l'automatització, mitjançant la racionalització dels processos de treball, però que, d'altra banda, no n'obtenim res, d'això, sinó que tots els homes, realment i sense diferències, tots els homes, com més lligats estan a l'estructura social, menys poden determinar-se a si mateixos, poden prendre menys consciència de si mateixos que probablement en qualsevol altra fase històrica [...]. De manera

que el món es torna més lleig a causa d'una racionalitat que tan sols consisteix en un augment de l'*output* industrial i de les forces productives i en què cap instància superior percep l'interès de la naturalesa en general, sinó que funciona només en termes de domini de la naturalesa. I això que vostès poden observar en qualsevol de les grans carreteres, on el paisatge s'espantia amb publicitats, això és per descomptat només una al·legoria palpable del que s'esdevé amb els assumptes humans». ¹³ D'al·legories palpables en el sentit d'Adorno, en són alguns vídeos que fa temps que corren per la xarxa: el de l'ocell lira, imitador inesgotable dels cants d'altres ocells, reproduint perfectament el so de la càmera fotogràfica amb motor dels turistes curiosos; o el vídeo del mico mirant atentament una tauleta assegut en un sofà amb una cria a coll, també atenta a la pantalla, com si fossin personetes... burgesos del segle XXI.

Referències

¹ TIMMS, Edward, *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist - Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, Yale University Press, New Haven 1986 (edició en castellà: *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*, Nova York 1965.

⁴ DURAS, Marguerite, «Cine No», article publicat a *Cahiers du cinéma*, núm. 312/313, juny del 1980.

⁵ Entrevista feta el febrer de 2011 per Ingrid Guardiola, Andrés Hispano y Félix Pérez-Hita per a *Soy Cámara: El programa del CCCB*. Publicada a *Cultura/s, La Vanguardia*, 27 d' abril de 2011.

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

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

⁸ ADORNO, Theodor W., *L'assaig com a forma*, Publicacions de la Universitat de València, València 2004.





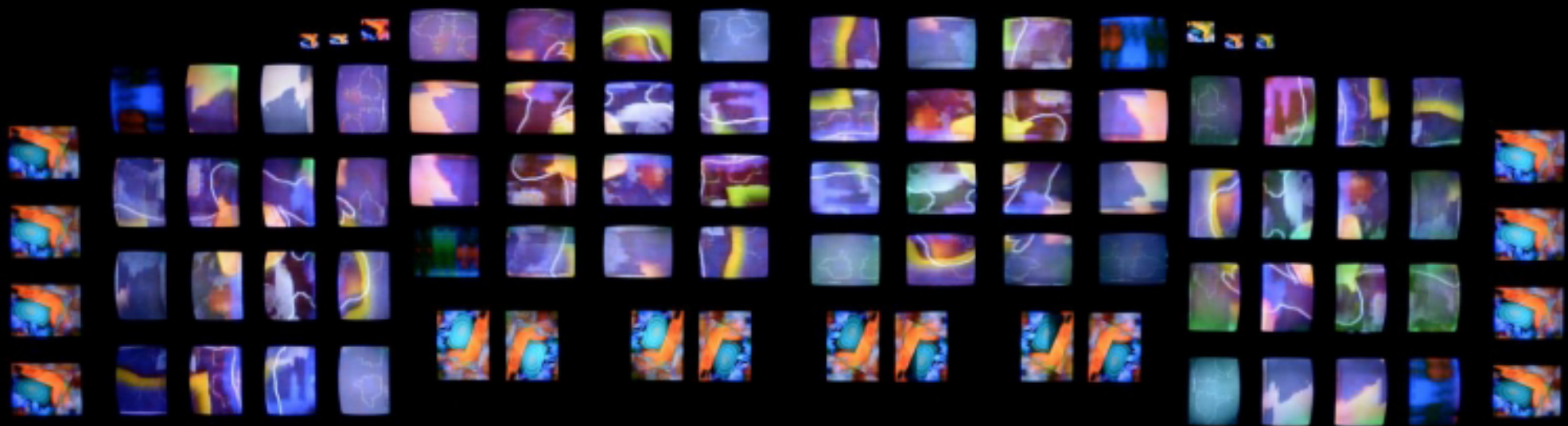
⁹ Entrevista a Adam Curtis: Shift Run Stop Podcast, 2009.

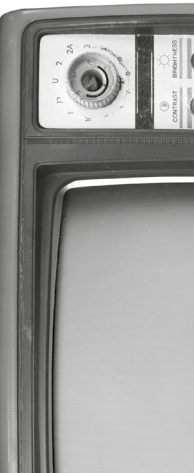
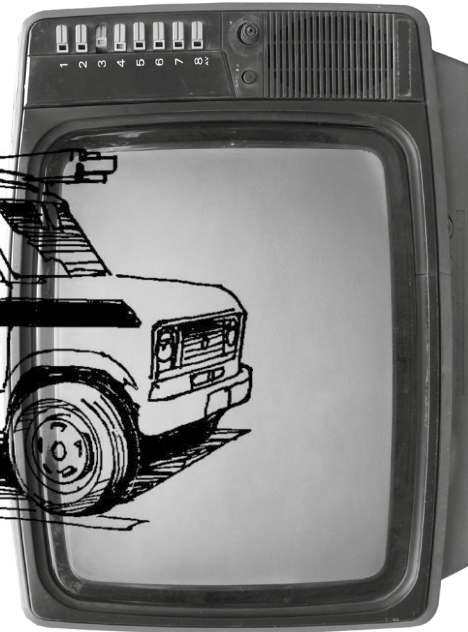
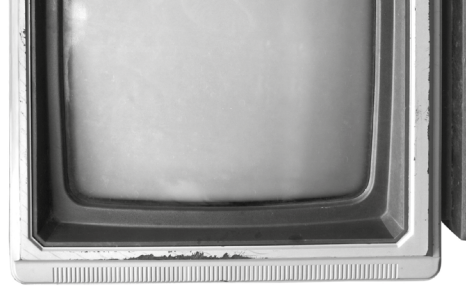
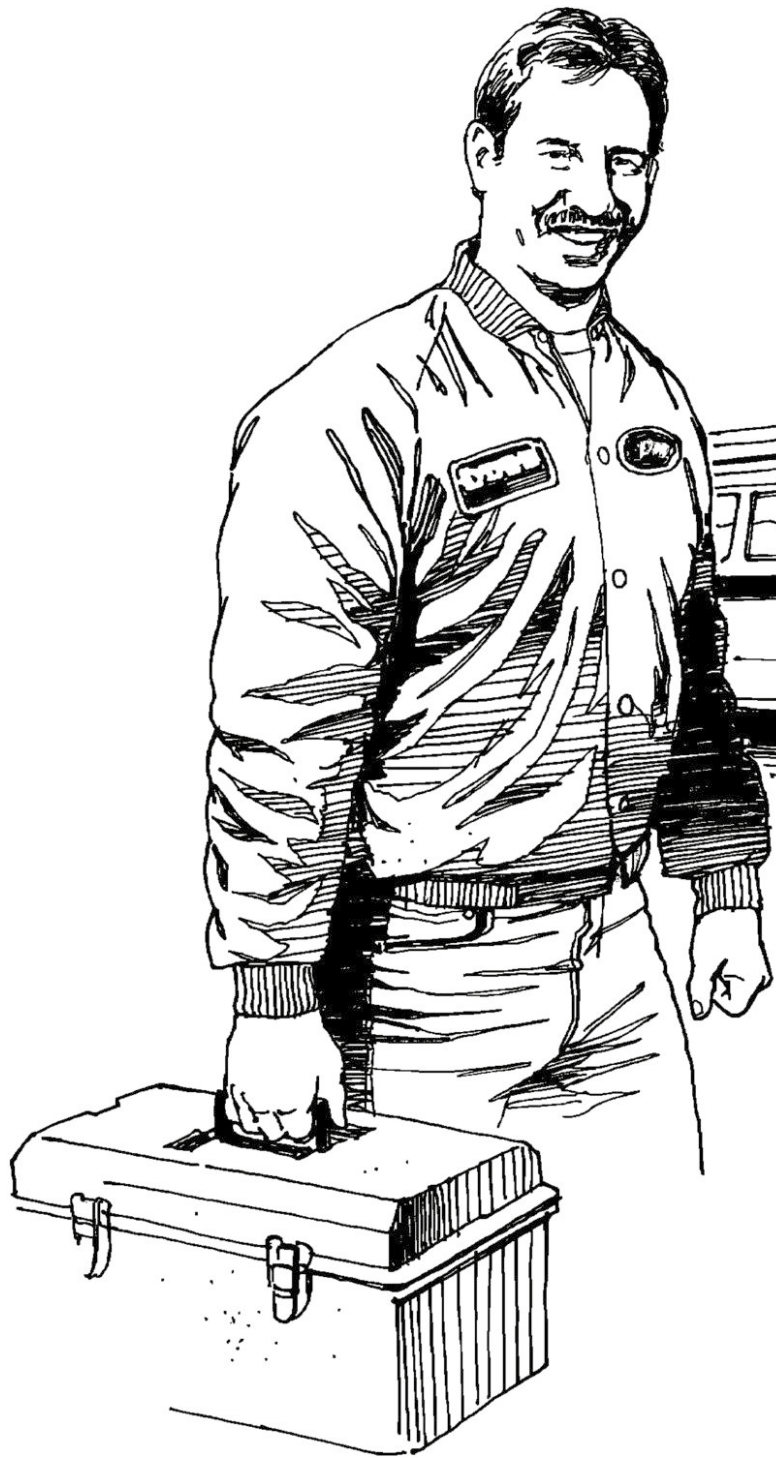
¹⁰ COMOLLI, Jean-Louis; SORREL, Vincent, *Cinéma, mode d'emploi: De l'argentique au numérique*, Éditions Verdier, Lagrasse 2015 (edició en castellà: *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Manantial, Buenos Aires 2016).

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

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

¹³ ADORNO, Theodor W., *Philosophie und Soziologie*, Suhrkamp Verlag, Berlín 2012 (edició en castellà: *Filosofía y sociología*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires 2015).





Les paradoxes d'internet

INGRID GUARDIOLA

El 2015 el projecte audiovisual *Soy Cámara. El programa del CCCB*¹ va passar de la televisió a internet pensant que, d'aquesta manera, el que es guanyava era llibertat: d'emissió (fora d'una graella concreta), de continguts (més enllà de la subordinació a les normes de la cadena) i de relació (ja que es podia accedir directament als espectadors). Però s'ha complert aquella promesa? Internet ha obert noves qüestions al fèrtil terreny de l'apropiacionisme i de la remescla audiovisual. D'una banda, hi ha hagut una proliferació de pràctiques apropiacionistes (*mash ups, recuts, gifs, memes...*), però, alhora, un cert proteccionisme en relació amb el *copyright* a través de la creació de noves lleis i sistemes de rastreig d'imatges que penalitzen l'obra derivada. També s'ha evidenciat un tarannà reaccionari en el comportament social a l'àgora virtual a través de la censura i, sobretot, d'una cosa pitjor: l'autocensura. Aquesta iconoclàstia és una paradoxa en una època d'excés d'imatges. A tot això hi hem d'afegir l'aparició d'unes noves pràctiques, aquelles que impliquen la reapropiació de les nostres dades a mans dels gegants de la informació, ja sigui per a l'entrenament de xarxes neuronals

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

(intelligència artificial) o bé per a l'establiment de patrons de consum, de vot o per millorar els algorismes que situen els anuncis a les plataformes digitals. D'aquesta manera som remesclats, sovint sense adonar-nos-en, mentre se'ns impedeix la remescla d'obres alienes. Si el segle xx va ser el segle en què el *copyright* va poder conviure amb l'apropiacionisme com a artefacte polític i artístic, serà el segle XXI el segle en què les imatges perdran el seu caràcter públic per acabar restringides a un ús privat i a l'obra original? Quina cultura visual es deriva d'aquesta situació? Quin paper pot tenir l'assaig audiovisual en aquest context on es limita la llicència semàntica de les imatges del passat i on l'algorisme s'ha instaurat com a autoritat última sobre les imatges?

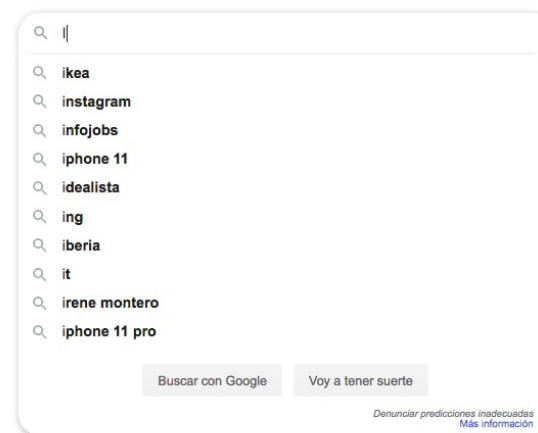
L'apropiacionisme i la remescla: noves gregueries

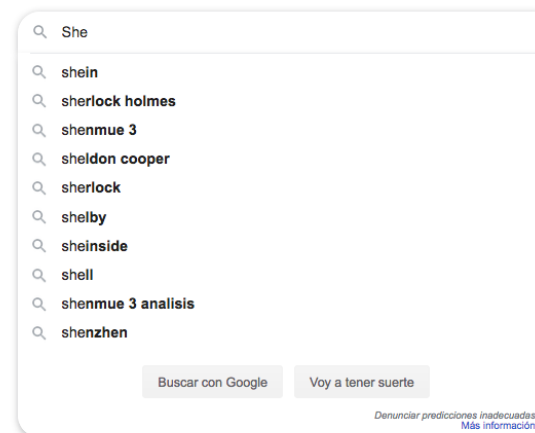
El 1918, fa un segle, Marcel Duchamp va pintar uns bigotis a la Mona Lisa de Leonardo da Vinci i va titular la seva obra intervinguda *LHOOQ* que, fonèticament, vindria a dir «*elle a chaud au cul*», que es podria traduir com a «ella està calenta». Amb aquesta obra *transvestida*,



**Internet ha obert
noves qüestions
al fèrtil terreny de
l'apropiacionisme
i de la remescla
audiovisual**

Duchamp va instaurar l'apropiacionisme i la remescla irònica i subversiva com a pràctica artística. Un any abans, el 1917, Ramón Gómez de la Serna publicava *Greguerías*, un gènere literari proper a l'aforisme que, a través de l'humor i la naturalesa metafòrica del llenguatge, permet una reflexió filosòfica, malgrat que el propi autor digués que el que ell feia no eren reflexions. *Soy Cámara* té alguna cosa de gregueria audiovisual. En el pròleg que va escriure el 1960, el propi Gómez de la Serna va dir: «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 Apropiació, mescla i transformació, tot el que queda, el que viu i el que resisteix a la descreença i posar en sospita tot allò que es remescla. En el *Soy Cámara* el muntatge és capaç de conferir el caràcter metafòric que tenen les gregueries. El muntatge, com la metàfora, és una eina que permet fer emergir el pensament; avantposa la raó poètica i política



a la raó matemàtica i cartesiana; també ens allunya dels significats automatitzats, tan vius en una època d'excés d'informació i de vides cristallitzades en pantalles intradiegètiques. De fet, Gómez de la Serna diu que l'únic que quedarà de tot plegat és «la gràcia de les metàfores salvades». Quan parlem de muntatge al *Soy Cámara*, parlem, en realitat, de desmuntatge, d'arrancar i desteixir, «hay que hacerlo todo como dejándose caer, como trenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose». D'aquesta manera es practica un assaig que no intenta forjar veritats o mentides, sinó funcionar com un interrogatori permanent tot estimbant la mirada en el devessall d'imatges que ens ha deixat la història i que el gran arxiu d'internet ha deglutit. Un cop dins, s'espigolen les imatges, es descomponen i es regurgiten en una nova síntesi, posant en dialèctica les categories socials heretades de la imatge, el seu estatus, funcions o origen. *Soy Cámara*, com la gregueria, és d'un *barroquisme sincer*, «molt abans que tot fos una mica barroca» i, com ella, intenta matar tòpics i defugir els llocs comuns. Pensa la imatge combinant delicadesa i salvatge i es consagra a internet com un nou i transitable «gabinet de curiositats».

**Soy Cámara, com
la gregueria, és
d'un barroquisme
sincer, molt
abans que tot fos
una mica barroca i,
com ella, intenta
matar tòpics i
defugir els llocs
comuns**



Internet com a xarxa de coneixements

John Perry Barlow a internet l'anomenava «*the net*», Michael Benedikt «ciberespai» (1992), Michel Serres un «atles» (1994) i l'inventor del World Wide Web, Tim Berners-Lee, un «sistema hipertextual» (1989). Tots ells pensaven, utòpicament, que internet podria funcionar com un espai alternatiu a les cadenes de la indústria i on cada persona podria trobar la seva pròpia comunitat més enllà dels determinismes de classe, gènere, raça o país. Internet s'anunciava com un lloc per a la comunicació social, però, alhora, com un espai de producció de coneixement obert, transnacional i transdisciplinari. De fet, la pròpia noció d'hipervincle convertia internet en un espai procliu a la *flânerie* (deriva) i convidava que cada usuari es muntés el seu propi recorregut en una epistemologia en procés on cadascú comandava els seus propis interessos i referents, posant en suspens l'herència cultural i el pes del cànon, aconseguint, en certa manera, descolonitzar una mica el pensament.

Joan Fontcuberta parla³ del projecte *I'm Google* de l'artista Dina Kelberman, un lloc web amb una quantitat ingent d'imatges trobades a internet i compilades segons la lògica de l'analogia o la semblança;

segons Fontcuberta, el projecte subverteix l'ordre enciclopèdic i ens llança cap a la utopia de l'infinit. Internet podria ser aquell «lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» que Jorge Luis Borges descriu a *El Aleph*.⁴ De fet, en un sol minut a internet es miren quatre milions i mig de vídeos (més de cinc mil milions cada dia) i set-centes mil hores de Netflix (l'única estadística de consum mediàtic que, en un any, s'ha doblat). En la història d'internet hi ha hagut molts projectes que han intentat fer d'aquest espai excessiu, matemàtic i cartesià que és internet, un espai utòpic de coneixement, apel·lant a la capacitat de la memòria digital d'optimitzar la ruïna analògica i de poder estructurar i dinamitzar la informació en pro del coneixement, afavorint la capacitat relacional de l'arxiu, fent de l'arqueologia un procés dialèctic. Parlem de projectes com *Memex* (1945) de Vannevar Bush, *Xanadú* (1960) de Ted Nelson, *Morelli* (1985) de William Vaughan, *L'arxiu de conceptes visuals* de Harun Farocki i Wolfgang Ernst, *Iconclass* (1950-1982) d'Henri van de Waal, el *Bildindex der Kunst und Architektur* (1977-2008) o els *datasets* (2014-2015) que Lev Manovich⁵ va fer per a Google, la New York Public Library i el MoMA.



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

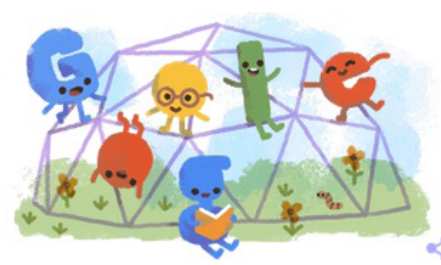




Buscar con Google

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](#)



Malgrat la riquesa, valentia i excepcionalitat de tots aquests projectes, el programador i activista Aaron Swartz va alertar⁶ sobre el fet que hi ha dues internet: d'una banda, aquella que es funda sobre la llibertat i, de l'altra, la que té com a objectiu perseguir i espiar els seus usuaris, i que dependrà de nosaltres quina acabi sent la que predomini.

Autoritat algorísmica

Però la internet del clic diari, la que ens resol els dubtes, les relacions personals, el nostre ego i l'actualitat, està lluny de ser aquella internet neutra on ningú no havia de demanar ni permís⁷ ni perdó. La internet actual és un espai regit pels algorismes, és a dir, per les funcions matemàtiques on el disseny informàtic traça les nostres possibilitats de navegació (on podem anar), les nostres condicions de representació (què podem ensenyar) i de recepció (què podem veure). Malgrat tot, la paradoxa rau en què l'usuari d'internet no se sent captiu de les seves estructures regides pels vomitoris⁸ o circuits que estableixen els algorismes i les empreses que els gestionen. A través d'ells es posicionen els continguts, es detecten infraccions, se censuren els continguts,⁹

L'autoritat de l'algorisme, llavors, funciona com un silenciador de les veus dels altres, d'allò diferent a un mateix





es recollecten dades, es construeixen perfils, es fan prediccions... En definitiva, es tracta de controlar la fluctuació dels usuaris i de la seva informació sense exercir autoritat o, potser, es tracta d'una forma d'autoritat diferent a la que ens proposava Max Weber. En lloc d'una autoritat carismàtica, tradicional o legal-racional, ens trobem davant de l'autoritat funcional de l'algorisme, que és el fet de reduir la multiplicitat del ciberespai i, per tant, de l'àgora virtual, a un conjunt de funcions. L'algorisme és el que fa que Facebook prioritzi el contingut nadiu i penalitzi els enllaços aliens a l'aplicació o que se censurin els continguts sobre Hitler, però no sobre Franco; és el que detecta els cossos nus que cal censurar o la sang que no es pot veure a Instagram; el que després de veure un vídeo a YouTube recomana continguts alineats com en un cos fractàlic; el que fa que s'adaptin els continguts que es penjen a YouTube en funció de la lògica de posicionament de la plataforma en una autèntica guerra digital per aconseguir atrapar l'atenció esporàdica de l'usuari.

El 2011, el ciberactivista Eli Pariser va anomenar el procés de filtratge d'informació a través de les prediccions de l'algorisme «filtre bombolla».

Aquest filtre, que usen empreses com Google, YouTube, Yahoo, Facebook o Twitter, es basa en elements com els historials de cerques, la localització... de tal manera que l'usuari és encapsulat en el seu propi cercle, creant una bombolla aïllant. L'autoritat de l'algorisme, llavors, funciona com un silenciador de les veus dels altres, d'allò diferent a un mateix. En lloc de basar-se en el mandat o el desprestigi, ho fa seguint una cadena d'ordres inferida matemàticament, desplaçant el pensament divers de l'esfera pública. El resultat és una radicalització de les nostres opinions i dels nostres gustos i d'allò que ja és massiu.

Si tenim en compte la teoria de l'Espirall del silenci descrita per Elisabeth Noelle-Neumann el 1977, l'opinió pública esdevé un mecanisme de control social, ja que els individus tendeixen a voler formar part de l'opinió majoritària per por a l'aïllament. La contradicció rau en el fet que per formar-te en l'opinió majoritària necessites una condició d'aïllament previ o, com comentava Guy Debord el 1967 a *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 Aquest moviment generalitzat de voler participar del consens de la massa ens condueix, d'una banda, a l'autocensura i, en segon lloc, a ingressar a la massa des de la gestió d'una opinió fecundada en els tòpics o els llocs comuns de la conversa pública que es basen en els antagonismes o en les «polaritats electives», motor de la polèmica que és, al seu torn, el nutrient fonamental de l'àgora. Això justificaria l'existència de fenòmens com els *trending topics* o les *shitstorms* («tempestes de merda»), altrament dits «linxaments digitals». Per exemple, la tecnosociòloga Zeynep Tüfekçi ens recorda que Facebook és un dels principals espais on la gent i el govern de Myanmar comparteixen informacions i que va ser una eina clau en la propagació de l'odi cap a la comunitat Rohingya i en la conseqüent neteja ètnica que va fer que més de mig milió de persones emigressin del país i més de mil fossin assassinades. Les disculpes de Facebook deixen entreveure que no hi ha cap sinistra broma del destí en tot això i proven la seva sofisticada arquitectura de la persuasió que té tantes possibilitats com usuaris.

En aquest sentit, internet és un ecosistema ple de paradoxes: imperen les plataformes de relacions socials digitals i el que es promou és la cultura de l'odi; l'algorisme dissenya una àgora pública a partir de l'aïllament dels usuaris, però també dona visibilitat a allò que ja en té, al que és massiu, tensant els usuaris entre el més proper (el jo) i el més llunyà (la massa); internet es manifesta com un espai de creixement exponencial d'informació, però elimina la diversitat de punts de vista i esdevé un cicle de retroalimentació; es presenta com un espai d'informació, però desinforma a través de la censura i dels filtres bombolla; l'autoritat de l'algorisme és difusa (imatge contradictòria en si mateixa); s'inverteixen més esforços en la intel·ligència artificial que en la intel·ligència humana que la programa i, mentre els individus automatitzen l'autocensura, les màquines aprenen a censurar els individus.

La violència de la llei i els condemnats de la pantalla

Als polítics, però, no els preocupa que internet sigui un espai de gestió de la ira pública o d'incidència en el comportament electoral. Cada

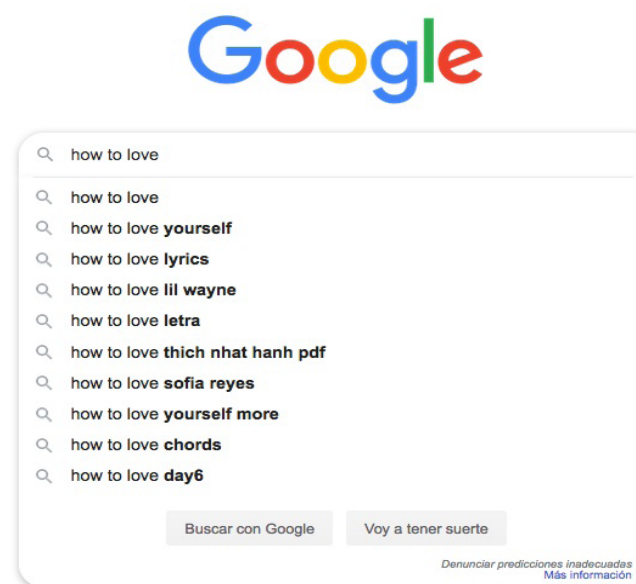


vegada són més les empreses de mineria de dades que treballen per als partits polítics recopilant dades a través del que anomenen «l'escolta social» (*social listening*), que no deixa de ser un procés de monitoratge que permet identificar comentaris, converses, opinions, preferències i dades d'usuaris; també poden usar les dades com a intel·ligència, és a dir, des de l'anàlisi i les relacions entre dades, i com a influència i comunicació a través de campanyes de mobilització de persones. De fet, això s'ha convertit en una estratègia molt comuna en les campanyes polítiques.

En canvi, a qui es penalitza és als usuaris, aquest cop a través de les grans empreses que concentren els grans fluxos de la mobilitat digital. El març del 2019 es va aprovar la Directiva europea sobre el *copyright* que conté dos articles (15 i 17) que dificulten el fet de compartir *online* premsa o materials audiovisuals que infringeixin els drets d'autor. D'aquesta manera, s'allunya la internet de la remescla, del compartir, de la cultura RW (*read-write*) de Lawrence Lessig, del mem i de l'humor viral, la internet imaginada per Tim Berners-Lee, Ted Nelson, els ciberutopistes dels noranta, Aaron Swartz i per tots aquells que van pensar-la com un gran arxiu dinàmic per al coneixement distribuït. Swartz, que va

desenvolupar la llicència Creative Commons, l'RSS, el Markdown o Reddit, es va suïcidar l'11 de gener de 2013 després de ser acusat per la Magistratura Federal dels Estats Units de robatori d'informació. Swartz havia descarregat i alliberat publicacions acadèmiques des del MIT (Massachusetts Institute of Technology), seguint el principi que el coneixement, al segle XXI, ha de ser obert. I on queda l'assaig,¹¹ que entén la remescla i el remuntatge com el seu sistema operatiu, des de Michel de Montaigne fins a Jean-Luc Godard, des de Bertolt Brecht fins a Harun Farocki, des de Roland Barthes fins a Murray Bookchin, des de Gorilla Tapes fins a Adam Curtis, des de Marcel Duchamp fins a Maria Cañas? Què es podrà assajar que no sigui de producció pròpia o d'actualitat, gestos que van contra la pròpia naturalesa de l'assaig? La tasca de producció afegeix, a més a més, una càrrega a la imatge que de vegades la fa productiva per al mercat, però massa feixuga per al pensament. La imatge deixa de ser gregueria, anacronisme, metàfora i objecte trobat, i passa a oferir una caduca certificació del real, indiscernible d'allò actual. En el seu excés d'actualitat, la memòria de la màquina cada vegada s'assemblarà més a un bucle de retroalimentació tautològic.

Sis anys després de la mort de Swartz ens trobem amb una internet que utilitza com a model de negoci la mineria de dades dels usuaris amb estratègies de *micro-targeting*, on els patrons de consum i de vida són personalitzats a nivell individual. Assistim a allò que Éric Sadin anomena la internet industrial basada en «la indústria de la vida»,¹² una espècie de «soft totalitarisme digital» on es capitalitza, des del monitoratge, cada breu manifestació de vida en la «neurosi de l'en temps real». Cada paraula, cada imatge, cada estat d'ànim que compartim, cada enllaç que visitem, cada vídeo que mirem, són rendibilitzats, convertint-nos en un fragmentat i aïllat cos de treballadors sense sou de les grans empreses de la indústria informàtica.¹³ El que queda, llavors, és la internet del control i la vigilància que temia Swartz. Una internet on les imatges són protegides en nom del *copyright* i on nosaltres som els remescats en nom de l'economia, els autèntics «condemnat de la pantalla».¹⁴





Referències

¹ Programa de docu-assaig del CCCB que des del desembre del 2010 es va emetre mensualment a La2 de TVE.

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

³ Al capítol del *Soy Cámara. Una nueva vida de segunda mano*, disponible a https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=mzQtrocPQ6E.

⁴ BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid 2003 (edició original de 1949, el mateix any que George Orwell va escriure 1984).

⁵ El 1999 ja parlava de les bases de dades com a formes simbòliques.

⁶ Capítol *Nuevos públicos* del *Soy Cámara*, disponible a <https://www.youtube.com/watch?v=Qr6diHidFNw>.

⁷ Tim Berners-Lee al *Soy Cámara. Nuevos públicos*.

⁸ Tal com s'explica al capítol del *Soy Cámara. Vomitorios*, disponible a <https://www.youtube.com/watch?v=moyCxawaP-8>. Dins del projecte del *Soy Cámara*, per saber més sobre la relació entre control i espai públic es pot veure la trilogia *Les dones i l'espai públic* a 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>, i *Soy muro*, <https://www.youtube.com/watch?v=S1PcZy0Dv38>.

⁹ Per saber més sobre els límits de la censura, vegeu els capítols: *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>) i *¿Qué fue de la libertad de expresión?* (https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=czuM-39ZEgw).


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

¹¹ I on queda el *Soy Cámara*?

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

¹³ Sobre el treball, vegeu els *Soy Cámara: ¿Por qué trabajamos?* (<https://www.youtube.com/watch?v=c0nRGa6HwZY>) i *¿Para quién trabajamos?* (<https://www.youtube.com/watch?v=lneVdTRx75w>). Per una reflexió crítica sobre la tecnologia digital connectada, vegeu els capítols *Cómo desaparecer* (https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=PJeHI7FwAuM) i *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 parla dels «condemnat de la pantalla» al seu llibre homònim editat per Caja Negra el 2014. Es refereix a les «imatges pobres», de baixa qualitat, remescledes i distribuïdes a internet, com les imatges-spam.



**HUMAN BEINGS
WILL
ALWAYS
BETRAY YOU**



Les imatges de l'espai, l'espai de les imatges

JOAN FONTCUBERTA

«Soy cámara» [soc càmera] és una expressió que ens remet a l'emergència de l'*Homo photographicus*, del qual Dziga Vèrtov, en la història del cinema, va ser un antecessor i que la massificació postfotogràfica ha acabat imposant. Però hi ha expressions perifèriques que val la pena esmentar, encara que només sigui perquè l'anècdota és interessant. El programa Apollo va popularitzar els aparells Hasselblad fins a límits insospitats. En una ocasió en què Victor Hasselblad, el fundador de la companyia, va viatjar als Estats Units, a l'hora de passar el control de passaports el funcionari que inspeccionava el document exclamà: «Ostres, vostè té el mateix nom que les càmeres famoses». I, impertèrrit, ell va replicar: «*I'm the camera!*».

Seguim a continuació amb temes de fotografia espacial.

Arran del cinquantè aniversari de l'arribada de l'Apollo 11 a la Lluna, una de les imatges més celebrades ha estat la de la petjada de Buzz Aldrin sobre el sòl del Mar de la Tranquilitat (signatura AS11-40-5878 al catàleg de la NASA). Es tracta certament d'una imatge icònica que poua en l'imaginari col·lectiu i que ha commocionat les generacions posteriors pel seu valor simbòlic: és la demostració inequívoca d'una proesa –«un gran salt per a la humanitat»– però també d'una conquesta que enceta una nova percepció dels límits –«sempre una mica més lluny»–. Aquella petjada concentra l'emoció i el risc d'una aventura presenciada en directe, una quota de protagonisme de la qual tots els telespectadors se sentiren en dret de reclamar, ja que pertanyien a la generació que s'havia autoimposat el repte i havia vençut. La imatge expressa, en definitiva, l'èxtasi en què el desig, la fantasia i el mite es van fer abastables per la realitat.

Vista en perspectiva, aquella petjada parla del triomf de la voluntat i de la bravura, però també, no ho oblidem, de la propaganda i de la política caïnita de la Guerra Freda. A part del testimoni fotogràfic, l'empremta deixada a la Lluna esdevé un document-monument: és l'evidència



d'un fet –la primera visita d'astronautes sobre el satèl·lit– i, al mateix temps, és una «intervenció» en el paisatge que durarà per sempre (si més endavant no es produeixen actes vandàlics per part dels futurs visitants). A la Lluna no hi ha ni atmosfera, ni vent, ni agents que ocasionin l'erosió de la superfície. Per tant qualsevol marca, tal com passa amb els monuments que coneixem, es projectarà en el temps amb el valor commemoratiu i celebratori que tinguem a bé atorgar-li. Cal diferenciar, però, entre el document-monument i el document-símbol, que serien dues formes diferents que pot adoptar una mateixa cosa. D'una banda hi ha la petjada que resta a la Lluna i, de l'altra, la fotografia que la NASA en va fer circular. La petja de la bota, l'empremta, constitueix ja una imatge. És una imatge per si mateixa, en el sentit que ens ofereix un signe específic generat sobre la textura uniforme de la pols que recobreix l'escorça de la Lluna. Un signe, un grafisme, implica unes formes creades artificialment de les quals, si sabem llegir-les, en podem extreure un significat particular (en aquest cas, l'evidència i el rastre del pas d'algú). La foto de la NASA és doncs la imatge d'una imatge, una imatge doble, l'articulació retòrica d'una imatge prèvia. I és així que adquireix l'estatus



de document-símbol. Si el document-monument és l'or de les reserves del banc nacional d'un país, el document-símbol en serien els diners encunyats per la Casa de la Moneda.

Els documents-símbols serveixen per negociar en el mercat negre dels signes (de la política, de la història, de la ciència, de la religió, del periodisme...). Vegem-ne dos casos.

El 20 de juliol de 1969 dos astronautes van trepitjar la Lluna: Neil Armstrong i Buzz Aldrin. Va ser Armstrong el designat per descendir de l'escaleta del mòdul lunar en primer lloc i pronunciar la cèlebre frase per a la posteritat. Però durant molt de temps, en el període preparatiu de la missió, estava previst que l'honor recaigués en el coronel Aldrin, pilot del mòdul. Però en un moment donat, els caps pensants del programa espacial nord-americà van considerar que la ciutadania –el públic– mostraria més empatia amb Armstrong, que era civil, que no pas amb Aldrin, que era militar i, en conseqüència, van invertir els torns de descens de la nau. Aquesta decisió enutjà Aldrin i produí una desavinença entre els dos companys de viatge. En definitiva, va ser el





peu esquerre d'Armstrong el que es va estrenar trepitjant la Lluna. En observar la popular foto divulgada per la NASA tendim a interpretar que es tracta de l'enregistrament d'aquella primera petjada, i inclús sovint els peus de foto així ho indiquen. Però no és així. Va ser Aldrin qui va tirar la foto, servint-se, com és sabut, de la memorable Hasselblad, especialment dissenyada per a la missió. Després d'una hora d'activitat extravehicular analitzant les característiques de la superfície lunar, Aldrin va fotografiar les seves pròpies petjades. Mai s'ha aclarit si els administradors de la NASA van triar aquesta fotografia com una mena de compensació o realment perquè era la instantània més fotogènica. Segur que Aldrin ho devia considerar com un acte de justícia poètica: li havien arrabassat la glòria de ser el primer home sobre la Lluna però no podrien evitar que la imatge que la humanitat en retindria fos la signatura que ell hi va deixar.

Una altra vessant de la història situa la petjada d'Aldrin en el cor de les teories conspiranoiques i, per aquest motiu, la imatge en concret protagonitza un munt de debats i controvèrsies. Potser als conspiranoics els resultava massa decebedor acceptar que la Lluna no

estigués feta de formatge i la seva estratègia ha consistit a denunciar anomalies en els documents fotogràfics que introduïssin dubtes i justifiquessin l'especulació sobre un gran muntatge: el fantasma d'una posta en escena monumental que ha fet les delícies del cinema de ciència-ficció –recordem com a paradigma *Opération Lune* (2002) de William Karel. Quina sort tenim que aparegui aquesta gent messiànica que no es deixa entabanar i evangelitza pel món la Gran Veritat! L'argument dels incrèduls és que els artífexs de la gran falsificació de la conquesta de la Lluna són humans i, com a tals, cometen oblit i errors que poden ser detectats. Aquests errors són diversos, com la «inexplicable» absència d'estels en els presumptes paisatges lunars, la bandera que oneja sense que hi hagi vent, les ombres arbitràries dels astronautes, o la percepció de roderes de vehicles desconeguts sobre la superfície. De fet, algunes de les fotografies del programa Apollo van ser efectivament retocades, però tot i que aquesta pràctica és poc preceptiva en la fotografia documental i científica, en aquells casos es limitava a un retoc cosmètic–corrector o embellidor–, que no desacreditava el valor probatori de les imatges.



El Smithsonian National Air and Space Museum de Washington mostra en l'exposició de la seva col·lecció permanent el vestit d'astronauta que portava Armstrong en la seva històrica missió, anomenat *A-7L Space Suit*. Els defensors de la conspiració no van trigar a advertir que la sola de les botes era gairebé plana, amb només un lleuger relleu circular,

que hauria produït unes marques completament diferents al patró de gruixudes línies horitzontals de les petjades d'Aldrin. Vet-ho aquí! Els havien enxampat! Els experts van replicar que, per damunt de les botes, els astronautes calçaven unes fundes protectores que cobreixen les botes, específiques per a la intempèrie lunar. Algunes fotos amb la figura dels cosmonautes sencers semblaven demostrar-ho, però no n'arribaven a proporcionar un detall convincent. I els desconfiats es preguntaven llavors que, si la resposta era tan senzilla, perquè no s'inclouen aquestes fundes a les vitrines amb la resta de la vestimenta a l'exposició del museu. La [pàgina web](#) de la institució ofereix un apartat dedicat exhaustivament al vestit d'astronauta on es poden consultar els diferents components, però la peça que cobreix les botes hi segueix mancant, cosa que no fa sinó accentuar la persistència del dubte. La petjada d'Aldrin,

doncs, no només ens arriba ben impregnada de continguts diversos sinó que també anticipa, i participa, en el fenomen actual de la postveritat, les *fake news* i els fets alternatius. Lluny de ser memòria fossilitzada, demostra així un vincle viu amb la contemporaneïtat.

Imaginem ara per un moment la següent situació: els rodets de pel·lícula exposada a la Lluna durant la missió de l'Apollo 11 es malmeten i ens quedem sense documentació gràfica original. Però els cervells de la NASA ordeixen un pla: reproduiran en un plató cinematogràfic amagat en el desert d'Arizona el paisatge on va tenir lloc l'allunatge i reconstruiran fil per randa totes les escenes viscudes aquell inoblidable dia de juliol. Sense estrès, un fotògraf professional seguint les instruccions del director d'art posarà en escena dos actors disfressats d'Armstrong i Aldrin, que evolucionaran al voltant d'una rèplica exacta de l'Eagle. Les fotografies resultants d'aquesta teatralització, les quals informen d'un fet que realment va succeir, però que no van ser preses en el moment de produir-se el fet en qüestió, són un frau? No, senzillament no contindrien la doble veracitat perceptiva i històrica, que és el que dona la condició



d'indici. En aquest cas hi hauria invenció perceptiva però veracitat històrica. I és la veracitat històrica la que preval.

Dos artistes de Zuric, Cortis & Sonderegger, han realitzat un projecte titulat *Double Takes* en el qual fan acurats *remakes* de moltes de les instantànies emblemàtiques del fotoperiodisme: la mort del milicià republicà de Robert Capa, l'esclat de la bomba a Hiroshima, el manifestant plantant cara als tancs a la plaça de Tian'anmen, l'atemptat a les Torres Bessones l'11-S, etc. Però el que ens aclapara a les seves imatges és que en comptes de restituir-nos la fotografia famosa tal com la coneixem, Cortis & Sonderegger ens ofereixen el *making of*, com si la càmera hagués fet un zoom enrere per copsar tot l'espai de treball dels artistes, incorporant així l'extra-quadre que habitualment queda vedat a l'espectador. Llavors tot el bricolatge es fa explícit en un gest fabulós de desconstrucció que posa la illusió en evidència. A la simulació de la petjada d'Aldrin a la Lluna apareix un sac de ciment, una pala, algunes eines, un motlle de la sola de la peça que cobreix la bota dels astronautes i altres estris suposadament utilitzats en la confecció del simulacre. Tots aquests elements no

només no s'oculten sinó que es mostren descaradament i deixen en ridícul els conspiranoics que escruten cada mil·límetre quadrat de les imatges, a la recerca d'alguna presència anòmala oblidada per descuit pels «manipuladors».

L'obra de Cortis & Sonderegger és eloqüent respecte a la condició il·lusòria de tota representació, però també fa que prestem atenció a la particularitat de la doble codificació de la fotografia: d'una banda, el contingut semàntic, la identificació d'un referent; de l'altra, la força probatòria, el contracte social, el protocol d'interpretació que ens reclama el medi, adherint a la informació uns determinats valors de veracitat. Suposem que prescindim de la part de bricolatge a la imatge de Cortis & Sonderegger i la reenquadrem amb la major aproximació possible a la instantània original: obtindrem dues composicions quasi tan semblants com dues gotes d'aigua. Totes dues ens mostren la marca deixada per una bota sobre una superfície polsosa. Però la feta per Aldrin, reclama, a més, la condició de document: el temps i el lloc de la imatge són simultanis amb el lloc i el temps de l'esdeveniment. La imatge reenquadrada de Cortis &



Foto de Richard Kruse, 2009



© Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger, 2018

Sonderegger es limita a explicar l'esdeveniment i és autònoma del lloc i el temps de l'esdeveniment (invenció perceptiva). A més a més, intervé un context significatiu, unes metadades que poden ser de domini comú o no: de la primera sabem que l'autor és Buzz Aldrin i que va ser feta sobre la Lluna; de la segona, que els autors són Cortis & Sonderegger i que va ser feta al seu estudi de Zuric parodiant la primera. Si no tenim accés a les metadades, les dues fotografies són intercanviables. I el que en queda és (només?) la seva capacitat descriptiva.

Que la fotografia abandoni l'exigència indicial i s'esplai en una funció informativa i expositiva palliaria la pressió històrica que ha patit al llarg de la seva evolució. Ajudar a entendre un fet és una missió epistemològica i no metafísica, i per descomptat amb menys càrrega de responsabilitat que el mandat solemne de certificar allò real. Fins i tot la producció fotogràfica incipient, en el segle XIX, va donar mostres d'aquests intents de defugir l'assignació demiúrgica de la càmera. Hi ha un exemple deliciós que ha tingut una gran rellevància pel que fa a l'evolució de les representacions de la Lluna.

James Nasmyth (1808-1890) va ser un enginyer i inventor escocès, apassionat també per la filosofia, l'art i l'astronomia. Retirat als quaranta-vuit anys amb una considerable fortuna, entre 1856 i 1874 va consagrar-se a l'observació de la Lluna mitjançant un telescopi reflector de 20 polzades que ell mateix s'havia construït. En aquell moment la ciència intentava dilucidar algunes preguntes bàsiques: hi ha atmosfera a la Lluna? Hi seria possible la vida humana? Engrescat en el debat, Nasmyth va publicar *The Moon Considered as a Planet, a World, and a Satellite* (1874), en coautoria amb l'astrònom James Carpenter. En el llibre exposaven la hipòtesi de com s'havia format l'orografia de la Lluna. En refredar-se i solidificar, l'esfera lunar es va expandir provocant les esquerdes, depressions i serralades que s'observen. I sense la certesa d'una capa d'aire protectora de l'impacte de meteorits, pressuposaven que els nombrosos cràters tan característics eren els vestigis d'una intensa activitat volcànica ja extinta.

Per acreditar la seva teoria, Nasmyth va incloure un munt d'illustracions fotogràfiques. La primera fotografia de la Lluna que es conserva havia estat feta el 23 de març de 1840 per John William



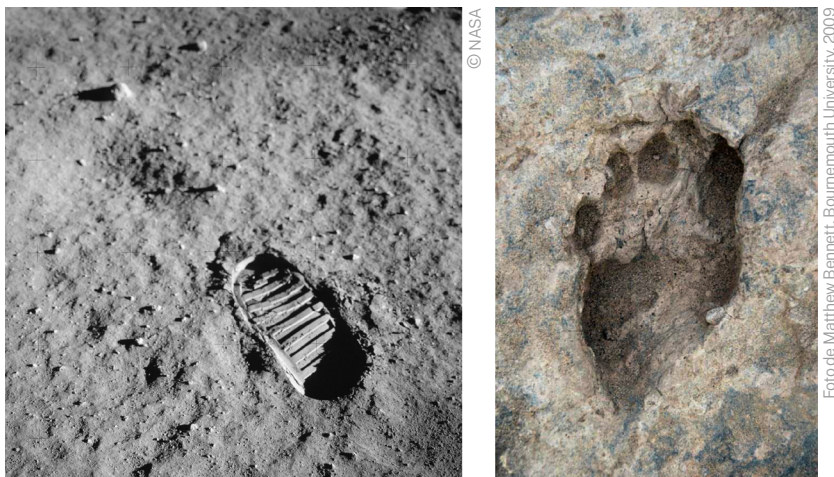


Draper, professor de química de la Universitat de Nova York, metge i científic. Després de diverses temptatives, va aconseguir un daguerreotip mitjanament acceptable però quasi abstracte, amb una exposició de 20 minuts i utilitzant un telescopi reflector de 5 polzades. A les dècades següents la qualitat va millorar ostensiblement, però persistien els enquadraments que incloïen l'astre en tota la seva amplitud. Les imatges de detall, en canvi, presentaven moltes dificultats. El problema era que la tècnica de l'època encara no havia dotat els telescopis d'un sistema precís de seguiment motoritzat de rotació que garantís la nitidesa del negatiu exposat amb un alt grau d'aproximació i de detall. D'altra banda, les emulsions fotogràfiques tampoc tenien una sensibilitat suficient per permetre exposicions prou breus. Però Nasmyth era un home de recursos que no es va deixar desanimar per aquestes dificultats i va concebre un procediment prou enginyós. Primer transferia les seves observacions oculars a través del telescopi a minuciosos dibuixos que contenien una informació molt detallada dels diferents enclavaments lunars. Després, aquesta informació servia de guia per confeccionar petites maquetes de guix, que restituïen en un format tridimensional el

relleu de la Lluna. Finalment Nasmyth il·luminava les maquetes imitant els rajos solars en l'espai i les fotografiava en perspectiva zenital, com si verdaderament estigués fotografiant els paisatges lunars tal com eren percebuts a través del telescopi. El resultat és tan versemblant que una mirada corrent no advertirà mai la impostura, és a dir, que no es tracta de fotografies directes.

Nasmyth no volia enganyar ningú, només volia ser didàctic. En el text d'introducció no ocultava el seu procediment i explicitava la utilització de maquetes.¹ Què importa aleshores si la imatge és document o ficció, quan del que es tractava era d'il·lustrar una teoria, l'origen volcànic dels cràters lunars? Ens podem preguntar perquè Nasmyth no es va limitar a reproduir els dibuixos preliminars, que ja contenien les dades visuals necessàries: l'efecte pedagògic hagués tingut una força semblant. O perquè no va treure més partit a les seves simulacions, fotografiant-les des de múltiples perspectives, cosa òbviament impossible sobre el terreny real i que, per tant, hagués desvelat sense palliatius el caràcter ficcional d'aquells eventuais punts de vista. És evident que hi havia unes





expectatives en tot aquell esforç, que segurament era guanyar un plus de credibilitat, apellant a l'autoritat de què la fotografia gaudia entre les audiències vuitcentistes. Però també és cert que no ens trobem davant d'un *fake* prematur (tot i que, compte!, al cognom Nasmyth només falta una lletra per convertir-se en un revelador NASA MYTH).

A Nasmyth ni li passava pel cap que les imatges podien ser considerades enganyoses perquè tota la seva obsessió era compartir escrupolosament la seva experiència escrutant la lluna a través del telescopi. El que pretenia era transmetre una veritat que estava per sobre de la fotografia i de les seves suposades regles de joc. D'aquí ve la insistència a remarcar que els dibuixos no eren simples esbossos sinó treballs fets, revisats i refets a consciència fins obtenir la més fidel reproducció. L'objectivitat, si existeix, no la dona la tecnologia, sinó la voluntat de l'operador. La problematització ètica de la veracitat és un filtre amb el qual tendim a jutjar la producció fotogràfica del passat i, per tant, un motlle artificial que intentem imposar, però que era poc tingut en compte en el seu moment. És un tema que ens preocupa a nosaltres però

cometem l'error de pretendre que sempre ha estat així. Nasmyth estava fascinat per la Lluna i la fotografia per a ell només era l'eina per vehicular la seva fascinació.

Reexaminant la força simbòlica de la petja humana sobre el sòl del Mar de la Tranquil·litat, Joan Costa² ens indica que, de fet, aquesta sobrevalorada imatge ens remet a una altra de molt semblant, i molt anterior, i que, si bé no ha gaudit a penes d'una equiparable repercussió mediàtica, sens dubte ha estat molt més important per al progrés de la humanitat. Es tracta de la més antiga petja humana de la qual es té constància. Va ser trobada el 2009 a Lleret, al nord-oest de Kenya, per un equip de paleoantropòlegs de la Universitat de Bournemouth i de la Koobi Fora Field School de la Universitat de Rutgers. En un estrat sedimentari del que abans havia estat la fangosa vora d'un llac, els investigadors van inventariar nombroses petjades d'animals i d'humans, que haurien quedat petrificades en el decurs de la pacient acció de la geologia: el jaciment preservava la instantània a millennis vista d'una escena de caça d'antílops i nyus portada a terme per una partida d'*Homo erectus*,





una espècie d'homínids que hauria viscut fa un milió i mig d'anys i que es considera antecessora dels neardentals i dels humans actuals.

La petjada sobre el Mar de la Tranquil·litat ens parla de la conquesta de l'espai; però el seu precedent sobre els fanguers d'Illeret ens parla de la conquesta de la intel·ligència. Avui es té la certesa que va ser quan els primats es van alçar i es van convertir en bípedes que les extremitats superiors van evolucionar de ser rudimentàries garres a refinar-se com a mans versàtils, no limitades a una acció prensora o d'agressió sinó diversificant l'àmbit de les seves funcions. L'alliberament de les mans i la necessària coordinació dels seus moviments amb els ulls i el cervell va propiciar el desenvolupament de la intel·ligència, que aviat es manifestaria en la producció d'utensilis i armes i que va marcar la irrupció d'allò que anomenem «cultura».

Però les habilitats manuals per confeccionar objectes també va deixar pas a l'aparició de signes gestuals que suposaven el més primigeni sistema de comunicació humana, l'embrió del primer llenguatge. La gesticulació, és a dir, la percepció de determinats senyals visuals, i per

tant, la imatge d'uns moviments corporals, es troba en el naixement del llenguatge. Però filant més prim, molt probablement es troba també en l'origen del pensament. En efecte, el primer llenguatge va ser visual, concretament gestual, però en preguntar-nos què hi ha darrera d'aquell impuls instintiu d'interacció, cal recórrer a la neurobiologia. Aleshores es constata que la formació del sistema nerviós, amb el seu nucli central, el cervell, molt lentament va generar la ment, que és una funció del cervell. Però, què constitueix la ment? Podem respondre que les imatges. Les imatges han nodrit la nostra ment, l'han construït a través de milions d'anys. El sistema nerviós absorbeix les percepcions sensorials, en forma de senyals químics i elèctrics que van al cervell, on són tractats i recombinats en imatges. Òbviament, no són imatges retinianes ni representacions literals, sinó conjunts de senyals neuronals que el cervell entén: són esquemes. I són aquests esquemes mentals els que guien la forma de prendre decisions i la major part del nostre comportament.

Es pot afirmar, per tant, que el que ens va fer humans –el pensament, la consciència– deriva d'una gestió de les imatges.

La paradoxa és que un milió i mig d'anys d'evolució han servit per transferir el domini del pensament al llenguatge verbal. Hem acabat concedint la supremacia de la reflexió a les paraules, vivim en una cultura logocèntrica, i la prova palpable la tenim en el fet que internet, com a duplicat i metàfora del món, és un domini eminentment visual en el qual, malgrat tot, s'experimenta la paradoxa que gairebé tot es fa teclejant lletres. Mantenim una interfície textual amb la realitat i, fins i tot, operem amb el món de les imatges a través de les paraules. Per això el programa *Soy Cámara CCCB* resulta tan enriquidor i necessari: en contraposició a la idea que l'assaig és fonamentalment un gènere literari, planteja la necessitat de pensar amb imatges, de pensar les imatges, i de pensar les imatges amb imatges. I ho fa trencant el format tradicional del documental, que és lineal i enunciatiu, per abordar enfocaments de cultura visual contemporània allunyant-se tant de la supèrbia doctrinal com de l'asèpsia subjectiva. Més que mostrar el que es pensa, *Soy Cámara CCCB* tracta de pensar el que es mostra. No ens ha d'estranyar doncs que l'episodi magistral *Les imatges de l'espai, l'espai de les imatges* presentés l'espai com el

laboratori de proves per impulsar un nou ordre visual, i de retruc, un nou ordre mental.

L'esmentat episodi finalitzava glossant una darrera efemèride icònica. El 10 d'abril de 2019 el món va a tornar a quedar trasbalsat amb una altra imatge germinal sense precedents: la primera representació gràfica d'un forat negre. Es tractava d'un forat negre supermassiu (la seva massa estimada equivaldria a sis mil milions de vegades la del Sol), que es troba al centre de la galàxia M87 de la constel·lació Virgo, a 55 anys llum de nosaltres. Un forat negre és una concentració de matèria de tantíssima densitat que ocasiona una gravetat tan brutal que res, ni tan sols la llum, pot escapar-se'n. En la mesura, doncs, que la velocitat d'alliberament és superior a la velocitat de la llum, un forat negre resulta no perceptible. De fet, a la imatge divulgada es pot observar l'entorn del forat negre però no el propi forat. És sobre aquest entorn que es projecta l'ombra central del forat, rodejada d'un anell lluminós de fotons i gas calent fluïnt al voltant. Tot forat negre, doncs, està encerclat pel que s'anomena «horitzó d'esdeveniments», que és



**Més que mostrar el
que es pensa, Soy
Cámara tracta de
pensar el que es
mostra**



una frontera esfèrica en l'espai-temps on tot queda atrapat, sotmès a la força gravitatòria.

Veure-li la cara a un forat negre s'assembla a una mena de joc de mans metafísic, perquè vol dir arribar a fer visible una cosa que per definició és invisible. Fins ara només existien proves indirectes de la seva existència però mai no s'havia aconseguit visualitzar-los. El resultat és rellevant perquè corrobora extraordinàriament el que preveïen els models teòrics construïts a partir de la relativitat general: Einstein tenia raó i les seves teories tornen ara a superar el requisit de verificacions experimentals. Perquè el que fa aquesta imatge és confirmar que la teoria de la relativitat general d'Einstein –fins ara l'explicació més plausible de la gravetat– funciona fins i tot en entorns on la gravetat és tan intensa com al voltant d'un forat negre. En l'actualitat, per tant, aquesta teoria s'ha comprovat àmpliament i amb precisió astronòmica. A més, les conclusions derivades de la imatge aporten informació valuosa sobre regions on es concentra molta matèria en un espai molt petit, cosa que només s'ha produït en el Big Bang i en els forats negres. En les

circumstàncies en què les propietats quàntiques i gravitatòries de les partícules es manifesten amb intensitats semblants, les observacions contribueixen a establir el que constitueix la pedra filosofal de la física: la teoria que unifiqui la física quàntica, que explica el món microscòpic, amb la relativitat general, que descriu el macrocosmos. Per Stephen Hawking, que es va especialitzar en aquestes lleis bàsiques que governen l'univers, la teoria de la relativitat d'Einstein implicava que l'espai i el temps han de tenir el principi en el Big Bang i el final dintre de forats negres. La fotografia del forat negre aleshores resulta també cabdal perquè ens posa sobre la pista del Big Bang, és a dir, sobre la mare de tots els orígens; la conquesta de la Lluna i l'aparició de *Homo erectus* podran semblar-nos en comparació fases insignificants.

El primer retrat d'un forat negre va ser el premi a un treball intens que van portar a terme de forma conjunta astrònoms, observatoris i institucions científiques de tot el món, però el crèdit final de l'èxit recau en la jove investigadora Katie Bouman. Bouman es va doctorar en Enginyeria Elèctrica i Ciències Computacionals al MIT el 2017 i des d'aleshores ha fet recerca postdoctoral centrada en el projecte del



Telescopi Horitzó d'Esdeveniments (*Event Horizon Telescope*), on ha estat aplicant sistemes computacionals innovadors per implementar la tecnologia de processament de dades i de sistemes de visualització. El Telescopi Horitzó d'Esdeveniments consisteix en la coordinació de dotze radiotelescopis de gran potència repartits per tot el planeta. Mitjançant una tècnica anomenada «interferometria de llarga base» (VLBI), en la qual en lloc de lents òptiques s'utilitzen operacions matemàtiques, es combinen els senyals dels diferents radiotelescopis que participen en el projecte per crear una espècie de telescopi global virtual. Les dades obtingudes per cada observatori van ser enviades a dues supercomputadores que les van processar mitjançant algorismes específics per reconstruir la millor imatge possible del forat negre.

Aquesta tecnologia ens confronta amb un veritable canvi de paradigma. Fa uns anys vaig visitar l'Observatori del Teide de l'Institut Astrofísic de Canaries i vaig demanar de mirar per un telescopi. Em van dir que no veuria res, tan sols una pantalla fosca. El que feia el telescopi era traslladar dades a la pantalla d'un ordinador. Vaig pensar que sens dubte aquest sistema havia de ser més eficaç científicament

parlant, però significava també sacrificar la contemplació poètica d'una nit estrellada. Les matemàtiques substitueixen la percepció retiniana i tenen la capacitat de generar un tipus d'imatge nou: la *quasi-fotografia*, la figuració fotorealista aconseguida sense la intercessió de la càmera. El primer pas havia estat obtenir imatges de síntesi utilitzant programes de modelatge 3D, amb malles de relleu que eren recobertes de textures. Després van arribar escàners tridimensionals que captaven la informació volumètrica i de textura fins i tot en moviment. Per superar-ne els resultats quant a versatilitat i qualitat, en l'actualitat aquestes tecnologies s'implementen aplicant la intel·ligència artificial. Per exemple, valent-se de xarxes neuronals, que són algorismes que imiten el funcionament neurològic del cervell humà. El 2014 l'investigador canadenc Ian Goodfellow va concebre la tecnologia GAN o *Generative Adversarial Network*. El sistema funciona enfrontant dues xarxes neuronals, les quals s'«entrenen» amb un mateix banc de dades. Una d'elles és la xarxa generativa, que s'encarrega d'anar provant permutacions matricials per produir configuracions que es vagin assemblant al màxim possible als models d'imatge continguts

**La computació està
engolint les càmeres
i la representació ja
no és un producte de
la imaginació sinó del
càlcul**

**La computació està
engolint les càmeres**

a la base de dades d'entrenament (que solen definir una determinada categoria). L'altra xarxa, coneguda com a discriminadora, compara els resultats creats per la xarxa generativa amb les dades originals, a fi de decidir quins resultats són «reals» i quins són «falsos». En funció del balanç d'encerts i d'errors, la GAN (a l'hora generador més discriminador) reajusta els paràmetres per crear noves imatges cada cop més semblants als models originals. I així successivament; aquest procés de *machine learning* prossegueix fins que la xarxa discriminadora és incapaç de distingir allò real d'allò fals. És a dir, fins que l'algorisme ha après a generar figuracions convincentment «fotogràfiques».

L'aparició d'aquesta mena de tecnologies interpel·la diverses qüestions ontològiques. En primer lloc, reformula la mateixa noció de realitat: sota aquestes premisses, la realitat és tot allò que podem pensar. Però potser hem de deixar de parlar de realitat per referir-nos estrictament a informació: allò que existeix és allò d'on en podem extreure dades. Anticipant-se a aquesta idea, Vilém Flusser ja havia anunciat que per a nosaltres la «realitat» és una conseqüència de la fotografia, en la

Els algorismes i la Intel·ligència Artificial han passat a prevaler sobre el binomi ull-càmera en les actuals maneres de veure





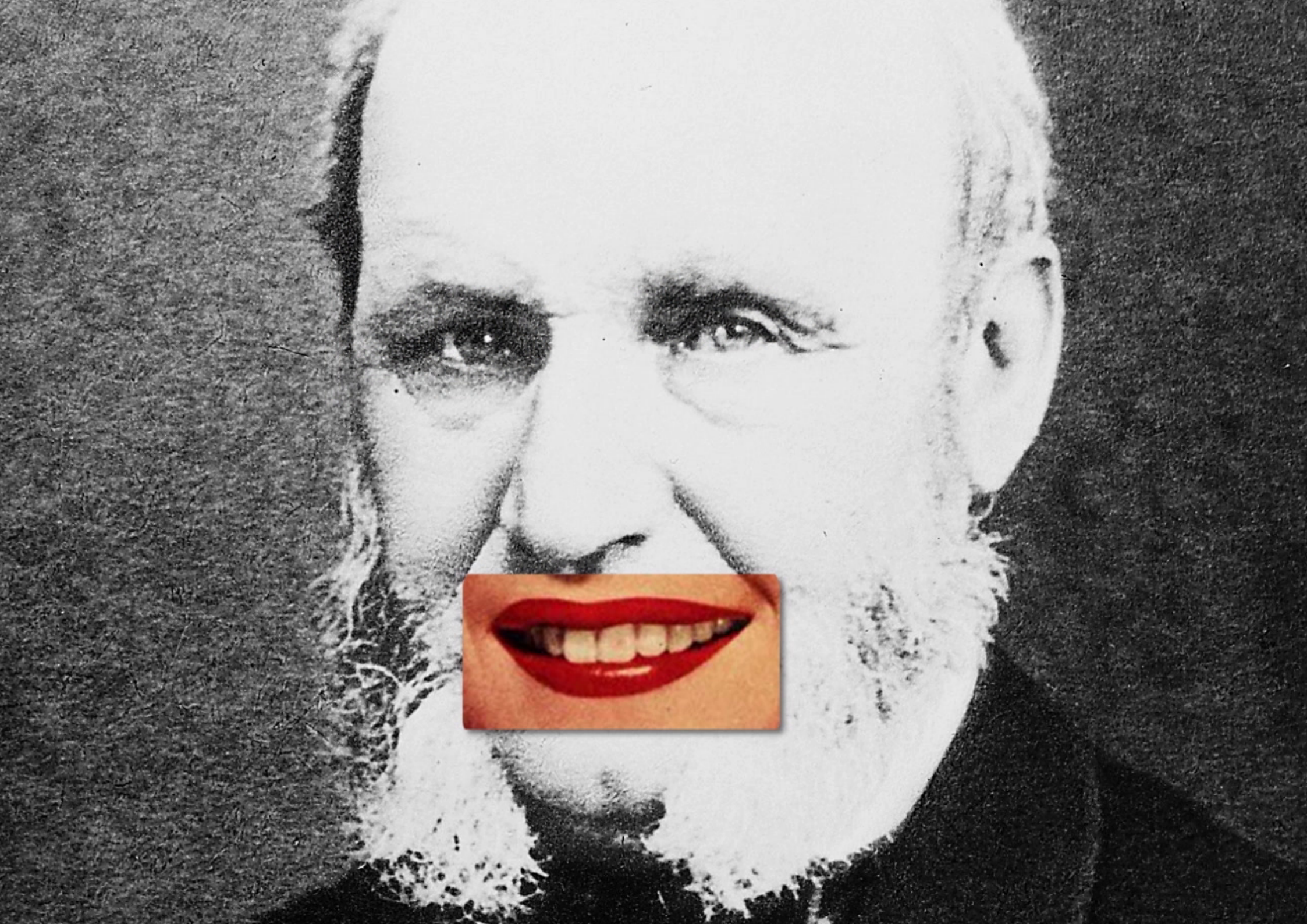
mesura en què el dispositiu fotogràfic no és sinó un aparell per pensar el món. En segon lloc, respecte l'ontologia de la imatge, assistim a la institucionalització de les quasi-fotografies, de les fotografies sense referent, però extraordinàriament valuoses com a il·lustració o esclariment. Aquestes fotografies, que són pura allucinació, condemnen sense palliatius el *ça-a-été* que ha sostingut vigorosament durant gairebé dos segles la cultura fotogràfica. La computació està engolint les càmeres i la representació ja no és un producte de la imaginació sinó del càlcul. Els algorismes i la Intel·ligència Artificial han passat a prevaler sobre el binomi ull-càmera en les actuals maneres de veure. Més enllà de l'espai de les imatges, això genera un nou context existencial on les nostres formes de pensar es veuran reformatades pels nous models d'informació visual, que discorreran per un terreny pantanós entre l'estúpidesa natural i la intel·ligència artificial. Potser en aquest context, els veritables analfabets del futur, parafrasejant László Moholy-Nagy, seran més que mai aquells que no mirin *Soy Cámara*.

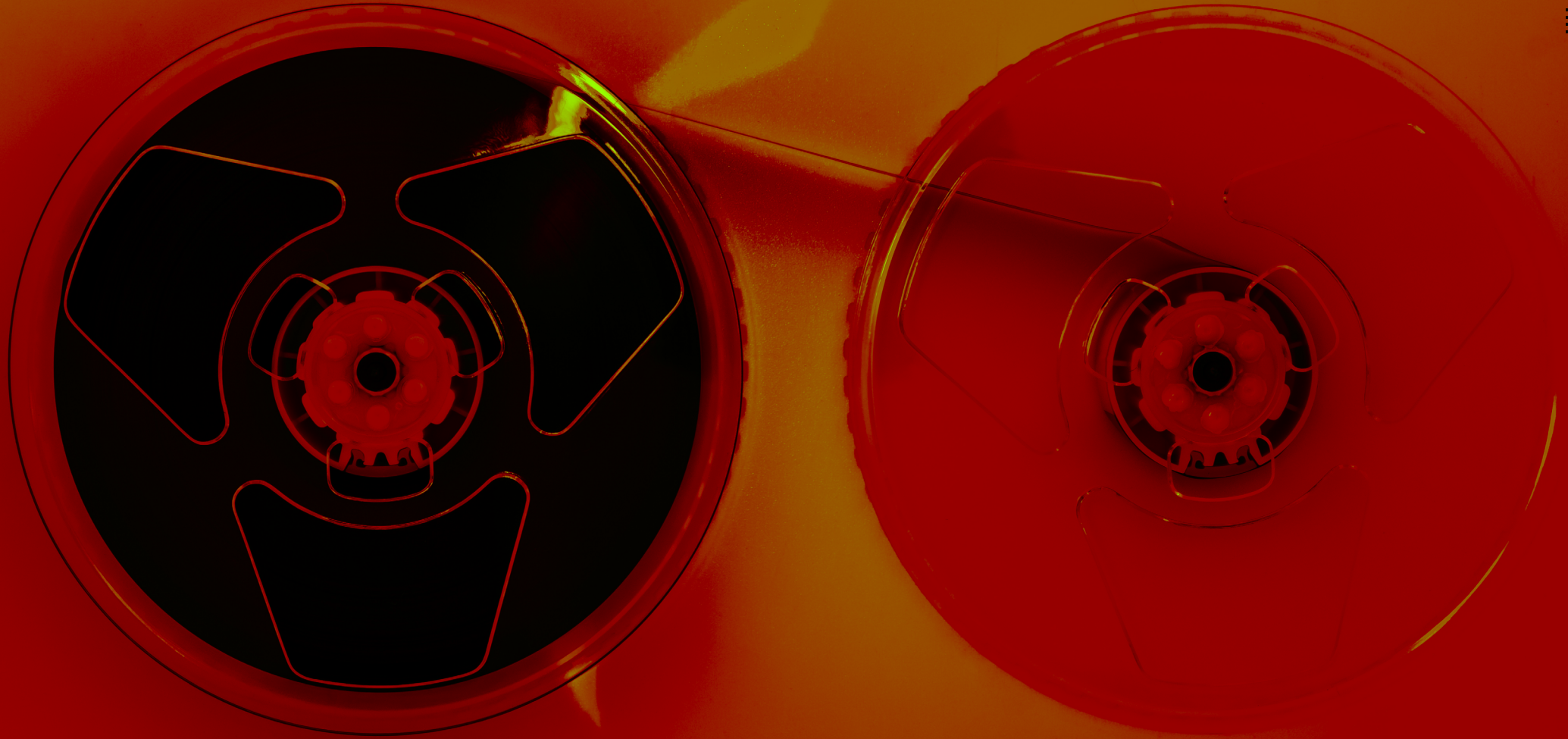
Referències

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 i CARPENTER, James, *The Moon Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, J. Murray, Londres 1874.



² Si se'm permet, faré un apunt personal. De la meva època d'estudiant embarcat a una de les primeres promocions de Ciències de la Informació a l'aleshores recentment inaugurada Universitat Autònoma de Barcelona, guardo un especial record de Joan Costa, el professor que impartia l'assignatura de comunicació visual. Procedent del món del disseny i de la publicitat, Joan Costa era (és) un savi autodidacta i antiacadèmic que ens sorprenia sovint amb reflexions innovadores i punyents, i que tenia a bé fer-se ben entenedor tot i abordar qüestions complexes. No necessitava farcir les seves explicacions de cites erudites ni apuntar-se als corrents intel·lectuals de moda del moment, com l'estructuralisme i la semiòtica: el seu raonament es valia sobretot de la intuïció i el sentit comú. Potser per això la seva prolífica producció teòrica no ha rebut el ressò degut dins de la constreta ortodòxia universitària; no gensmenys, des que per primer cop ens vam creuar a les aules a mi m'ha vagat seguir-li la pista i sempre he après alguna cosa dels seus escrits.







Em faig un selfie, per tant existeixo. Especulacions identitàries a la llum del reflex digital

FERNANDO DE FELIPE I IVÁN GÓMEZ

El món «aparent» és l'únic. El món «vertader»
no és més que una mentida que se li afegeix.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *CREPUSCLE DELS ÍDOLS*

Estic sol i no hi ha ningú al mirall.

JORGE LUIS BORGES, *HISTORIA DE LA NOCHE*

Del postureig al que és pòstum: els perills del selfie com a pràctica autodestructiva

És difícil saber quantes persones ha matat la febre del *selfie*. Segurament els qui han mort per una causa tan poc noble com és la de fotografiar-se abocats al caire de les seves pròpies impossibilitats, ni tan sols aspiraven a l'autoretrat perfecte. I molt menys a l'autoretrat pòstum. Sembla clar que aquest nou narcisisme digital, atesa la pressa desmesurada que el caracteritza, ens pot portar abans a

l'embalsamament que no pas a l'embadaliment, precipitant-nos, a còpia de posturejos, al buit més absolut.

Lluny de ser tan sols un senyal gens falaguer del nostre temps infaust, la idea de documentar l'instant de la pròpia mort (d'«immortalitzar-la», literalment i paradoxal) sempre ha estat present d'un cap a l'altre de la història de l'art. Lògicament, les condicions i límits d'un «sacrifici» així de profà es van haver d'anar reformulant a través dels segles, tant des dels punts de vista tècnic i estètic com del conceptual.

Ryan Gander reflexiona sobre aquest fenomen a *Me, My Selfie and I* (2019), un documental simptomàtic sobre el paper «revolucionari» que el mòbil adopta ara mateix com a arma de seducció massiva des del moment que ens pressuposa, a tothom sense excepció, com una força de xoc voluntariosa, totalment lliurada a la causa i encantada d'haver-se conegut. Si el *selfie* serà o no l'instrument d'aquesta enèsima revolució burgesa, potser la més frívola que hi hagi hagut mai, caldrà veure-ho. Segons Gander, som davant d'un canvi profund d'una transcendència enorme. Un canvi operat a una velocitat tal, que ens impedeix fins i tot prendre consciència del seu veritable potencial transformador.



Pot ser que el *selfie* no sigui res més que una imatge reflectida, en la majoria de casos, anodina, repetitiva, mancada d'originalitat i massa dependent d'un enquadrament gairebé inalterable. Però, i si no ho fos? I si realment fóssim davant de l'instrument pèrfid i sibil·lí d'una revolta radical capaç de situar el retrat d'un mateix com el punt de partida d'una nova cultura no tan sols de la representació, sinó de la nostra pròpia capacitat d'acció pel fet de posicionar-nos, en mode *photo finish*, en l'aquí i ara del món? Podria ser que no tots els *selfies* fossin tan banals i prescindibles com es pretén. Ni tan innocents.

Anacronismes a banda, ens hem de preguntar si el gran nombre d'autoretrats que es va arribar a fer Rembrandt al llarg de tota la seva carrera podria o no equiparar-se, en conjunt autobiogràfic, al que avui consideràriem un «proto» *selfie*. I els del turmentat Van Gogh? I els de l'aspre Caravaggio? Què perseguia l'enigmàtic Velázquez quan se'ns presentava com un personatge més de *Les Menines*? Quin era el sentit veritable dels *cameos* recurrents d'Alfred Hitchcock? Totes aquestes autorepresentacions van poder, anhelar o pretendre tenir cap mena de significat polític? O eren meres *poses*?

L'autoposa en l'era irreflexiva del reflex digital

El que sí que indica actualment aquest autèntic «instint bàsic» per l'autoretrat *low cost* és que habitem gairebé sense saber-ho un nou règim digital del JO (un fet que, d'altra banda, la ciència ficció ja havia vaticinat profusament en el seu moment com una trista Cassandra sense cobertura mediàtica). Avui dia tot sembla que giri al voltant d'aquest JO proteic, multicopiat i representat en mitjans diversos. La publicitat es torna personalitzada; la informació, també. Dissenyem quimioteràpia a la carta, entrenaments físics a mida, dietes miraculoses basades en la nostra pròpia càrrega genètica. Som tan únics i intransferibles, que fins i tot podem controlar una ficció amb la ment (vegeu el curt *The Moment*, de Richard Ramchurn, que acumula la bestiesa de divuit mil milions de versions possibles).¹

Volem que els mitjans ens parlin directament, que el cotxe es comuniqui amb nosaltres, que un altaveu controli la nostra futura casa domòtica. Volem ser únics, tenir coneixements de branding personal, diferenciar-nos de la massa, viure irreflexivament feliços. I quan no ho aconseguim ens posem malalts, ens deprimim, ens angoixem. Volem que el veí reconegui

**Podria ser que no
tots els *selfies*
fossin tan banals i
prescindibles com
es pretén. Ni tan
innocents**

**Podria ser que no
tots els *selfies*
fossin tan banals i**

la nostra individualitat i excel·lència, però cada vegada que atorguem la gràcia d'un *like*, movem un fitxer per internet, fem clic a una notícia o pugem una foto a qualsevol xarxa social, ens convertim en els perfectes *empleats* d'una sèrie d'empreses capaces de compilar tota aquesta informació i transformar la nostra individualitat entotsolada en una marea de dades que ens torna, per defecte, a la nostra temuda condició de massa percentualitzada, a una pura abstracció estadística remonitoritzable mil vegades.

Al final acabem valent tant com l'última opció digital que hàgim triat. La individualitat es redueix a la possibilitat d'engreixar l'exèrcit d'operaris silenciosos d'unes megacorporacions que estudien gustos, actituds, inclinacions polítiques, fílies i fòbies, prejudicis, creences, disponibilitats ideològiques i tendències de compra. I encara que no tots els usuaris interpreten aquesta cessió digital ininterrompuda de les seves vides com una cosa negativa, el cert és que a mesura que creix aquest règim d'exposició i compilació de dades basat en el JO més apoderament nu, més creix al seu torn la nostra necessitat de creure'ns/crear-nos un JO enfrontat a tota aquesta bateria de plataformes, xarxes i aplicacions que

potencien la nostra presència en el món de les imatges digitals a canvi de la feina gratuïta que cada dia fem per a elles.²

Però l'instint per distribuir una versió convincent de nosaltres mateixos no comença, ni de bon tros, amb l'era digital. L'autoretrat ens obsessiona perquè el rostre és un accés privilegiat al JO, a la nostra interioritat més oculta. El que passa en aquest rostre és molt rellevant. Qualsevol alteració, canvi o mut(il)ació altera la carn, el cos, però també ens afecta la identitat.

Així ho explorava el *Soy Cámara* titulat *El recuerdo del rostro*.³ Amb l'etiqueta «mutacions del JO», parlava d'aquests canvis que converteixen el JO en Altre, vinculant directament el procés esmentat a la figura del mirall, una interfície arcana capaç de reflectir una imatge distorsionada, diluïda, multiplicada, fragmentada o trencada del rostre (tot i que, convé que no ho oblidem, invertida òpticament). Qui no recorda un personatge cinematogràfic reflectit en un mirall i turmentat pel que aquest li escup en plena cara? Si per a algú com Cocteau el mirall podia ser una porta cap al món dels somnis, per al Bergman de *Persona* (1966), el Zulueta d'*Arrebato* (1979) o el Sirk de *All that Heaven Allows* (1955), el mirall només retorna imatges crues d'un JO fet miques.







L'esvaniment després de la hiperfragmentació

La imatge del JO hiperfragmentat és recurrent en els temps postmoderns. Però de l'alt grau d'exposició també podem passar a la desaparició. La relació del JO amb un cos físic és el que permet jugar amb la idea de la supressió del primer.⁴ Així, les tecnologies més punteres són capaces de ressuscitar Tupac en format hologràfic alhora que ens poden tornar gairebé invisibles.

El nostre temps sembla contenir una tensió irresoluble que, d'una banda, empeny el subjecte a la sobreexposició mediàtica i, de l'altra, li suggereix l'intent per operar la desaparició perfecta. Però tots ens sabem actors del drama mediàtic, motiu pel qual qualsevol desaparició requereix una bona posada en escena. A *Ken Park* (2002), els instruments de l'esvaniment esmentat eren una càmera de vídeo i una pistola. A *Elephant* (2003) teníem les imatges videojugables, tan explícites com incapaces de donar compte de les raons i els motius dels perpetradors d'una massacre tan hermètica com la que s'hi mostra. Enguany mateix, l'assassí de Christchurch (Nova Zelanda) va deixar un vídeo en què documentava el seu crim en format *Call of Duty*. Aquestes últimes imatges, bàrbares i insuportables des d'un

punt de vista (est)ètic, han acabat sent deglutides i metabolitzades per espectadors acostumats al consum «desrealitzat». Els mitjans, com recorda Vicente Luis Mora a *El lectoespectador* (2012), desrealitzen la realitat.

El cas és que ja no podem aspirar a desaparèixer sense deixar un últim traç, una última petjada. Aquesta tensió entre presència i absència és ben palesa a *Tarnation* (2004), de Jonathan Caouette, un autoretrat extrem sobre la fractura psicològica a cop de iMovie. De tant multiplicar-se la cara, o les cares, l'autor-retrat acaba amagat darrere d'una bateria de seqüències impossibles. El Caouette autèntic no acaba d'aflorar mai, perquè és impossible establir un sol JO quan es va tan dissociat que amb prou feines s'és capaç de saber on són les peces que es van esbarriar després de tant de desastre. En aquesta pel·lícula hi lluiten dues forces de sentit oposat. Com diria Lorena Amorós a *Abismos de la mirada* (2005), hi batega una «voluntat d'aniquilació [...] paral·lela a la voluntat d'autocreació i d'identitat».

Què és *Tarnation*, una variació selfie o, per contra, és una cosa aliena a aquesta lògica de l'autorepresentació digitalitzada? Quina diferència hi ha entre el Caouette de *Tarnation* i el Paul Auster de *La invenció de la*

**Qualsevol
desaparició
requereix una
bona posada
en escena**

solitud (1982)? El mitjà? En realitat, el *selfie* és només una part petita del problema. La definició de *selfie* implica l'autoretrat fent ús d'un mitjà de captació digital d'imatge (normalment, la càmera del mòbil) i la posterior pujada d'aquesta imatge a una xarxa social. Parlem d'una mediació doble, perquè tot plegat comporta alguna cosa més que la simple exhibició d'un retrat a la paret d'un museu o la projecció d'una imatge en una sala de cinema. La xarxa complica l'equació, perquè és un mirall multidimensional que reflecteix una imatge alimentada des de totes dues bandes. És la sala de projeccions universal, la paret de museu més extensa de la història. S'ha discutit molt i molt acaloradament sobre si el *selfie* és o no el símptoma més clar d'una nova patologia causada pel virus de la imatge, però mentrestant continuem sense trobar-ne la vacuna definitiva.

Paula Sibilía comentava en *La intimidación como espectáculo* (2008) que l'obra principal que produïen els autors-narradors dels nous gèneres confessionals d'internet era un personatge anomenat JO. Aquesta proliferació d'intimitats disponibles al millor postor, al *like* més ràpid, és el fruit, segons Sibilía, d'un pànic a la soledat que està molt estès.

Segons ella, hem entrat en un laberint del qual ens serà molt complicat sortir, presidit com està per aquesta lògica capitalista que tot ho envaeix.

El melic com a punt de fuga multifrènic

Jonathan Crary explicava al clàssic *Techniques of the Observer* (1999) el que podria semblar una paradoxa: que el XIX, el segle en què es van inventar la fotografia i el cinema, suposés, malgrat tanta i tan presumpta objectivitat mecànica de nou encuny, el pas definitiu de l'òptica geomètrica a la psicologia. De les múltiples maneres de què disposem per representar el JO, el mirall ha sigut sempre un dels instruments predilectes a l'hora d'elaborar el dibuix projectat d'aquest JO. El mirall en pot tornar un de contorns imprecisos, un JO duplicat o enfrontat a si mateix o a un altre; fins i tot un «JO ALTRE». Després de les troballes de Freud, els horrors de la Primera Guerra Mundial i l'eclosió de les avantguardes, res ja no havia de ser igual. El JO abandona per sempre la seva entitat cartesiana per transmutar-se en entitat fluida, feble, fragmentada i assetjada per temptacions i perills psicosensohrials innombrables. En podrien ser una bona prova les pintures *Dona davant*



del mirall (1936) de Paul Delvaux, o la molt més coneguda *La reproduction interdite* (1937) de René Magritte.

El psicòleg Kenneth J. Gergen, a *The Saturated Self* (1991), fa un esforç notable per caracteritzar el que passa al voltant dels nostres melics. Encara que han passat gairebé trenta anys des que es va publicar, les percepcions que s'hi presenten continuen sent vàlides. Segons Gergen, vivim un procés de saturació social que ens ha proporcionat una multiplicitat de llenguatges del JO tan incoherents com desvinculats entre ells. Avui dia, tot es pot negociar, i la identitat no n'és una excepció. La racionalitat, l'emoció, la inspiració o la voluntat ja no poden ser característiques reals atribuïdes al JO sense més ni més, sinó que són el resultat d'una forma de conceptualització. Gergen fa servir el terme *multifrènia* per descriure la fragmentació constant i la colonització de l'experiència del JO. El subjecte viu escindit en una multiplicitat d'investidures, dubta de la seva autenticitat i porta una existència farcida de tensions que provenen de les forces que el tiben cap a totes les direccions. Les tecnologies del jo només han reforçat aquesta tendència a l'assetjament i la fragmentació del subjecte. La pregunta continua sent: la digitalització del JO és una manera



Avui dia, tot es pot negociar, i la identitat no n'és una excepció

de reconstituir-ne la unitat perduda o tan sols un pas més cap a la seva desintegració total?

La lluita entre tecnòfobs i tecnoutòpics continua i no sembla que tingui guanyadors clars. La tecnofòbia evoluciona conjuntament amb qualsevol tipus d'innovació científica o tecnològica, així com sempre hi ha algú disposat a celebrar de manera entusiasta l'última troballa digital. Els neoludites atacaran sense pietat algorismes matemàtics amb la mateixa fúria amb què, en un determinat moment, es destruïen telers mecànics. Cal veure encara com es farà aquest atac i quina imatge icònica provocarà.

La investigadora Sherry Turkle ha dedicat una part important de la seva carrera a estudiar l'impacte que les pantalles tenen sobre la nostra identitat. A *Life on the Screen* (1995) advertia, sense adoptar tons gaire apocalíptics, que el JO fluid depèn de complexes operacions de bricolatge/ bri-collage. El JO sempre s'ha vist construït i transformat pel llenguatge, i ara aquest llenguatge és digital. El trans-humanisme ha descrit les diverses etapes evolutives de l'ésser humà fins a assumir que, com diu Hans Moravec, un dia serem capaços de descarregar la nostra consciència en un xip de silici. Tot el que som podria ser reconvertit en un conjunt d'uns



i zeros per acabar donant lloc als mons de *Ghost in the Shell* (Mamuro Oshii, 1995) o *Matrix* (Wachovski Bros., 1999). Per a un artista extrem com Stelarc, el que és posthumà continuaria lligat a un cos en transformació constant, infiltrat per metalls i tubs, un híbrid de carn i màquina. És el món del cyberpunk menys digitalitzat, més *Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1989) i menys *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995). Però el futur sembla que ens porta a escenaris on els cossos es tornaran obsolets davant d'una potència de computació que ens permetrà «migrar de funda en funda», tal com diuen a *Altered Carbon* (Netflix, 2018), una novel·la distòpica convertida en *tecnnoir* televisiu serialitzat. Un univers on les imatges i els codis infiltraran el JO fins aconseguir que es fusioni o es dilueixi en un mar de bits.

Cap a la di(so)lució final

William Gibson és un dels autors que ha fet servir més i millor aquest possible escenari de la dilució digital. Al seu conte *The Gernsback Continuum* (1981), el protagonista viu episodis estranys en què imatges d'un passat cultural l'assalten sense pietat. Són «fantasmes semiòtics»,



Larry Clark i Edward Lachman, *Ken Park*, 2002





imatges barrejades d'una cultura industrial (eminentment pop) que no pot deixar enrere. El que en un primer moment resulta amenaçador i invasiu va perdent a poc a poc l'aurèola inquietant. El futur ens portarà un món de reverberacions culturals que formaran part d'un JO, el nostre, fet de fragments de memòries i temps que no hem viscut mai.⁵

En la novel·la *Idoru* (1996), Gibson descriu un personatge que porta el nom de Rez, una estrella pop del grup Lo/Rez que es vol casar amb una personalitat sintètica que es diu Rei Toei. Per què no?, alguns diran. Si hom es pot enamorar d'una veu, com passa a *Her* (Spike Jonze, 2013), o cohabitar amb una nina inflable, com, entre altres, ja va explicar Luis García Berlanga, per què no t'has de poder casar amb un codi informàtic? Com que hem viscut tant de temps en una cultura cartesiana i nominalista solem enfocar el problema del JO situant-nos en el centre de la definició. El problema del JO és el problema de l'ALTRE. O més aviat del «JO necessito ser com aquest ALTRE de qui m'he enamorat». El tòpic de la fusió dels amants en un de sol adquireix aquí una dimensió nova, transhumana si es vol. Fusió i dilució digitalitzada. Les imatges de sexe psicodèlic de *Johnny Mnemonic* tornen a ser profètiques; amb una mica

d'esforç, la química amorosa serà un simple problema de codi informàtic, en què l'interès ja no donarà lloc a la unió de cossos que s'atrauen, sinó de bits que necessiten viure junts. El que quedi del JO després d'aquestes operacions tan complexes, gairebé quàntiques, sempre és dubtós. Queda molta feina per fer abans no s'aconsegueixi un JO incorpori.

Una de les imatges que expliquen millor la lògica actual del JO incorpori és la granja de *likes*. Milers de mòbils operen connectats a cables i servidors per generar likes i puntuacions falses. Cada mòbil es correspon a un subjecte inexistent que, tanmateix, existeix en el món digital, perquè és capaç de sancionar una actitud o una informació amb un vot positiu. Sembla que les granges treballen enfocades a la promoció i la desinformació, dues vessants del mateix problema. A més, amb un canvi hàbil d'IP o una reconfiguració del mòbil, qui serà capaç de dir que el dispositiu en qüestió no allotja multituds? Fa molt de temps que els programadors han trobat un mètode per saltar-nos la limitació de l'usuari únic. Perquè ja ningú no és únic, i farem bé de plantejar-nos en quina mesura, en el món digital, som usuaris veritables i no simples reflexos especulars d'un algorisme que ens domina les vides.



L'orgull selfie serà cronoendoscòpic o no serà

Pel fet de viure en un món infestat de contradiccions, potser ja no ens sorprèn que una cultura tan obsessionada per l'aparença del subjecte com la nostra hagi sigut capaç de generar tantes imatges *de i des de* l'interior del cos humà i que, a més, ho hagi fet conjugant amb una naturalitat absoluta la seva dimensió temporal més explícita i irreductible. Com ja vam apuntar en el seu moment, som davant d'un nou imaginari d'arrel *cronoendoscòpica*⁶ capaç de complir finalment amb una vella aspiració humana: la de *transitar* l'interior del cos humà com si es tractés d'un espai-temps més. Ja no n'hi ha prou amb abocar-se a les entranyes per un orifici, o amb intentar accedir als secrets de qualsevol ment a través de l'ull humà, una antiga porta d'entrada als dominis inexpugnables de la consciència. Ara podem entrar dins el cos humà, viatjar-hi, viure-hi i desentranyar-ne els secrets *en temps real*.

Hi ha dues sèries de televisió exitoses que ens van acostumar a conèixer amb totes aquestes imatges «extremes» que es van acabar esquitllant als menjadors de casa nostra a l'hora de sopar amb una naturalitat sospitosa: *CSI* i *House*. Oblidades ja per sempre les nanoingenuïtats pseudocientífiques del *Viatge fantàstic* (1966) de Richard Fleischer, ara

ens toca ser llançats per l'interior del cos en un perfecte pla-seqüència subjectiu, a l'encalç d'un passat traumàtic que permeti resoldre un crim qualsevol (*CSI*), o bé d'una diagnòsi i una cura en present continu d'una malaltia especialment esmunyedissa (*House*). Aquest doble viatge cobrirà tot l'arc temporal, des del passat velat al futur que està a punt de revelar-se, cosa que ens permetrà ser, alhora, uns detectius del temps eficaços i pretesos futuròlegs amb les cartes marcades per endavant. Aquesta mateixa lògica és la que ens ha permès recrear el cos humà en tota la seva dimensió interior, una lògica del que és infinitesimalment petit que nosaltres convertim en un mapa –mitjançant una imatge a la Borges– sobreposat a la realitat.

Per descomptat, aquestes dues sèries no van néixer per generació espontània i tampoc no és gaire difícil identificar-ne els precedents més il·lustres. David Cronenberg, per exemple, és amb tota probabilitat el cineasta més obsessionat per la permeabilitat del cos humà. En les seves cintes podem apreciar tot un conjunt de mètodes per entrar i sortir d'aquesta *nova carn* que ell va convertir gairebé en dogma de fe. Per a ell la biologia és el destí, i com a éssers humans hi estem lligats; com també ho



Laeta Kalogridis, série *Altered Carbon*, Netflix 2018

1014

estem a la tecnologia, que pot ser aterridora. Els protagonistes de les seves pel·lícules estan sempre a punt de fer descarrilar la biologia i transcendir més enllà dels seus límits orgànics. Només que aquí, lluny de les propostes transcendentalistes dels tecnoutòpics com Moravec, ens trobem davant d'éssers humans lligats a la seva carnalitat irrenunciable (per bé que pretesament *nova*). A *Videodrome* (1983), segurament la creació més ominosa de Cronenberg, el director va tornar a la idea del virus invasor; només que aquí és ara un senyal de vídeo d'un programa pirata *snuff* que infecta l'humà i li provoca un tumor mortal. Queda clar que la preocupació de Cronenberg per la nostra naturalesa mutant no és casual.

De tota manera, en els últims temps la ciència i la representació audiovisual sembla que apuntin cap a la mateixa direcció. El JO té una dimensió interior molt més gran i inabastable que la que es pot deduir de la seva dimensió exterior. Som infinitament més complexos i multidimensionals per dins que per fora. El cervell, una de les últimes fronteres de la ciència, té una potència de computació i una sèrie de capacitats que no sembla que es puguin derivar de la mida modesta

que té. Les propietats emergents del cervell el converteixen en un òrgan potencialment infinit. El que realment ens determina la identitat és al cervell, una víscera que, d'altra banda, pot transcendir els límits que imposa la seva pròpia materialitat.

A «Speed», un assaig pràcticament pòstum, Oliver Sacks hi va parlar dels efectes de la mescalina o de l'LSD, substàncies a partir de les quals «hom es podria sentir projectat a través d'universos mentals a velocitats incontrolables i superiors a la de la llum». ⁷ Així doncs, com l'astronauta de *2001: Una odissea de l'espai*, hom pot llançar-se o projectar-se a través del temps, experimentant una vida en pocs segons o bé *comprent* l'enormitat de l'evolució humana en una única imatge congelada. Si això no és transcendir, que Moravec baixi i ens ho expliqui.

El JO està fent servir dispositius de tota mena per forçar els seus propis límits i escapar-se d'aquesta materialitat que li imposa la fisiologia cerebral. I com que la memòria és tant l'element central que permet construir una certa sensació del JO com una activitat fràgil i fal·lible, aquest JO es veu obligat a buscar maneres múltiples d'expandir els seus propis límits. Només així es pot entendre que internet, el «gran





cervell mundial», sigui vist com un gran museu virtual capaç d'ampliar, protèsicament, les nostres escarransides capacitats memorístiques.⁸

Aquest escenari tan complex té un destí final possible: el de la física quàntica. En aquest àmbit el JO no és únic, sinó que, un cop assumida la teoria del multivers, aquest JO, com a condició i possibilitat, existeix simultàniament en tots els universos possibles. D'aquí la pregunta que es fa Philip Ball a *Invisible: The Dangerous Allure of the Unseen* (2014): «On som nosaltres, en el multivers?». I l'única resposta possible és que som a tot arreu, ja que aquest *nosaltres* al que tant interpel·lem és una entitat present en cadascun dels molt diversos mons alhora, «experimentant tot el que és possible experimentar, totes les solucions possibles a l'equació [...], tot el que ens podria passar, ens pot passar i ens passa».

Podria ser que una versió popular d'aquest dilema aparentment irresoluble l'hagi donat la famosa *Múltiple* (M. Night Shyamalan, 2016). Només que en aquesta obra el multivers habita en un únic subjecte que és propietari de tantes identitats i escissions com multiversos pot descriure la teoria de cordes. Una vegada més, és un cervell malalt i enigmàtic el que ens obliga a pensar en un JO que conté multituds. No estem sols.

Referències

¹ El curtmetratge dura 22 minuts i, segons l'autor, pot experimentar un canvi cada 6 segons. Un altre experiment narratiu «a la carta» és *Bandersnatch* (2018), el capítol interactiu de *Black Mirror*. Es van rodar 250 segments –lexies en el llenguatge de l'hipertext de teòrics com George Landow– i un total de 312 minuts de metratge perquè cada espectador/usuari pogués «muntar» el seu propi capítol de duració variable.

² Calculem quantes hores passem «actuant» a les xarxes digitals, buscant informació per internet o intercanviant fitxers. Posem un preu per hora segons el país de referència i el sou mínim interprofessional allà on n'hi hagi (o un índex anàleg). El resultat serà una xifra que els gegants tecnològics d'internet poden incloure als seus comptes de resultats com a sous que no s'han pagat mai als que gratuïtament han cedit la seva força de treball a canvi de visibilitat. Un autèntic exèrcit de recol·lectors de canya de sucre al preu de la subsistència (i a la xarxa subsistir és penjar una foto a Instagram). Sobre una «irresponsabilitat» d'aquestes proporcions es pot consultar el brillant llibre *Dietética digital. Para adelgazar al Gran Hermano*, de Víctor Sampedro (Icaria Editorial, 2018), com també els recents *La búsqueda del algoritmo* (Ed Finn, Alpha Decay, 2018), *Armas de destrucción matemática* (Cathy O'Neill, Capitán Swing, 2018) i *Todo el mundo miente* (Seth Stephens-Davidowitz, Capitán Swing, 2019).

³ Accessible a: <https://www.youtube.com/watch?v=gR2LtmZelHs>.

⁴ Un argument que es constata al *Soy Cámara* titulat *Cómo desaparecer*. Accessible a <https://www.youtube.com/watch?v=PJeHI7FwAuM>.

⁵ Una cosa semblant al que també li passarà, en ple 2011, al protagonista d'*Under the Silver Lake* (2018), la cinta fascinant de David Robert Mitchell.



⁶DE FELIPE, Fernando; GÓMEZ, Iván, *El sueño de la visión produce cronoendoscopias. Tratamiento y diagnóstico del trampantojo digital*, Laertes, Barcelona 2014. Analitzat al *Soy Cámara. El sueño de la visión produce cronoendoscopias*, accessible a <https://www.youtube.com/watch?v=C92z004LptU>.

⁷ Assaig publicat en castellà, amb el títol «Velocidad», a la compilació *El río de la conciencia*, Anagrama, Barcelona, 2019.

⁸ Com bé explica el programa *Soy Cámara. La memoria externa*. Accessible a <https://www.youtube.com/watch?v=XOql1IXq5JY>.



Imatge i postveritat

JORGE LUIS MARZO

El 1957, Roland Barthes va publicar *Mythologies*, un llibre que tenia com a objectiu principal desarmar les *doxes* o llocs comuns que sostenen els mites del capitalisme, mitjançant l'exploració de les associacions entre el llenguatge i l'engranatge de la vida quotidiana. Barthes analitzava la manera com els signes del llenguatge consolidaven determinats mites, fent-los semblar evidències de la veritat i, per tant, transmissors d'uns prejudicis pseudonatural. No crec que exageri si dic que el programa *Soy Cámara*, nascut el 2010, va sorgir amb la voluntat anàloga de desmuntar les construccions aparentment naturals que la semiocràcia (el govern i l'economia dels signes) imposa als imaginaris actuals. Des del començament, el programa establia uns modes i formats d'exploració i reflexió que, tot i que fossin variables i diferents els uns dels altres, sempre estaven encaminats a desconstruir l'ordre natural, el consens amb què el llenguatge productivista es presenta. Sempre he sabut que a *Soy Cámara* es declarava una mena de guerra al llenguatge com a forma d'enunciació d'allò donat, al llenguatge d'«el que hi ha és això», al llenguatge de l'ull.

El 2008, dos anys abans de l'aparició de *Soy Cámara*, a Barcelona havia sorgit una empresa de comunicació per a *millennials* anomenada Playground, l'èxit mundial de la qual es basava a convertir esdeveniments –com ara, posem per cas, la Guerra de Síria¹ en vídeos d'un minut i mig: aclaparadors, amb plans que no duren ni dos segons, amb textos sobreimpresos de lectura ràpida, és a dir, *trailers*, *teasers* de la realitat: la fórmula perfecta en la nova economia de l'atenció, addictiva, musical, karaokera. *Soy Cámara* es plantejava una tasca ben diferent, als antípodes: exposava els codis del llenguatge que feien possible una comprensió determinada dels fenòmens; revelava el règim del llenguatge que permet que els signes s'elevin a evidències del que transmeten, convertint-ho tot en un nom, en un *tag*: «qualsevol cosa és possible mentre no se li comencen a posar noms», va deixar escrit Agustín García Calvo. Atesa la tirada que algun dels fundadors del *Soy Cámara* té pel filòsof de Zamora, no es fa pas estrany que el programa assumís aviat un paper desemascarador d'una faceta central de la guerra que avui se'ns fa, la del llenguatge, la que ens diu que la llibertat ja no és la llibertat de tothom, sinó la de cadascú;





la que ens obliga a pensar la revolució no pas com un acte col·lectiu d'alliberament, sinó com un fenomen propi de les màquines; la que ens diu que consumir no és devorar o destruir sinó créixer;² la que ens obliga a saber qui som malgrat fins i tot nosaltres mateixos. *Soy Cámara* emplaçava el seu discurs en la guerra de la postveritat, abans i tot que el terme prengué cos.³

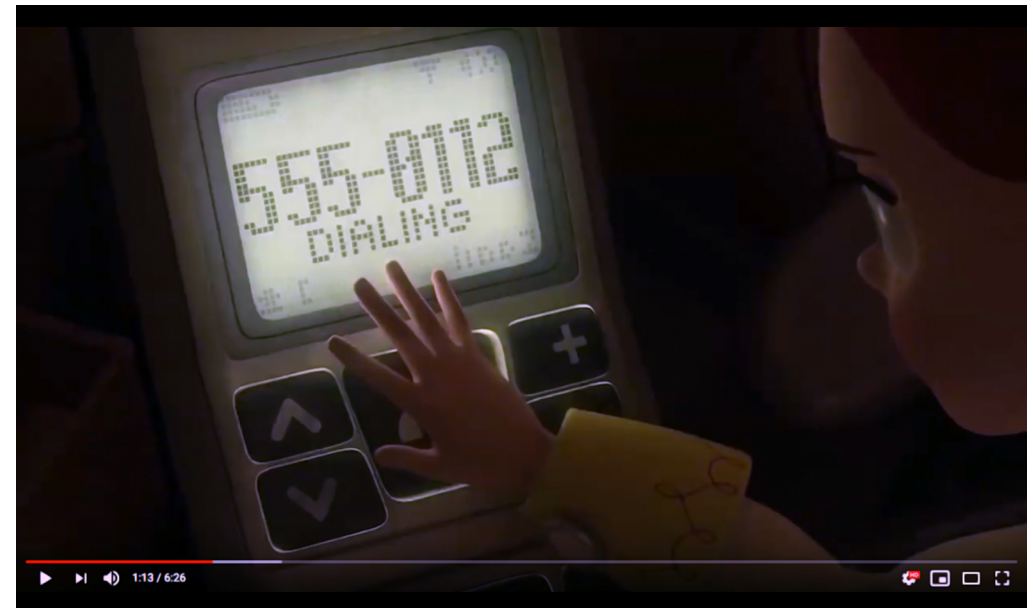
La primera (o segona) fotografia de la història era el teulat d'una casa, captat des d'una perspectiva renaixentista evident. Segur que la recordem. Era de Nicéphore Niépce i es va fer el 1826. El tècnic francès es feia hereu de la tradició amb un toc de l'impressionisme naixent: vet aquí el punt de fuga i la il·lusió. Amb tot, malgrat que en aquella primera imatge, aparentment ximple i casual, la voluntat de ser objectiu era evident, no aconsegueix amagar l'emplaçament enunciat del subjecte que mira.

La naturalesa de la primera fotografia digital sembla, tanmateix, una mica diferent. És de Russell Kirsch i es va aconseguir el 1957. La imatge, de 176 x 176 píxels, no es va captar amb una càmera

digital –ja que aquesta no es va inventar fins al 1975–, sinó que es va fer emprant un dispositiu que transformava les imatges en matrius de zeros i uns. Aquell protoescàner va prendre com a primer model una imatge del nadó de Kirsch, de tres mesos d'edat. La fotografia digital s'inaugurava aportant també una perspectiva, ja no d'un marc escollit de la realitat visual, sinó de la mateixa biografia del narrador. Certament, en la seva fotografia primigènia, Niépce també proclamava la seva posició, el seu ser allà i en aquell moment, però la imatge de Kirsch prou que sembla obrir-se com una seqüència infinita que fa propaganda del que som, un *biopic* permanent de tot allò que m'envolta i que produeixo⁴ i del qual difícilment podré ser iconoclasta.⁵ Mireu aquella mirada adulta en el nen: no hi ha sorpresa ni innocència de cap mena: no hi ha *punctum* barthesià. És la fotografia d'un *curriculum vitae*... el del pare i el del fill. No és casualitat, per tant, que la primera fotografia realment digital, feta per Steve Sasson el 1975, continués aquest camí fressat: el retrat del seu fill amb un gosset. Tampoc que la primera fotografia feta amb un mòbil, de Philippe Kahn, el 1997, fos la... del seu fill acabat de néixer.

La meua infantesa va transcórrer en una casa que encara era a anys llum de la tecnologia mòbil. Teníem un telèfon amb un cable connectat a la paret⁶ (imatge 1). Quan algú trucava, a ningú no se li acudia preguntar on era jo. Després, d'aquest telèfon, en va desaparèixer el cable, i ens vam poder moure per tota la casa amb l'aparell a l'orella. Fins que un dia vam poder moure'ns pel carrer amb un telèfon més petit i sense cap cable. Em va semblar un canvi espectacular, no pel fet que l'absència del cable em permetés portar el telèfon sempre a sobre, sinó perquè la gent em començava a preguntar: on ets? Vaig descobrir de seguida que la comunicació mòbil promovia la biografització, m'exposava,⁷ m'obligava a explicar coses de mi, de la meua localització, de les raons de ser en aquell lloc, de les causes de no poder o no voler respondre. Em semblava, i em passa encara ara, que d'alguna manera perdia les regnes de les coses a dir al meu interlocutor, que hi havia una mena d'informació implícita que ja no podia controlar.

Després de Niépce, van sorgir tota una col·lecció de tècniques fotogràfiques encaminades a estudiar el moviment dels cossos,



Soy Cámara, programa It's a Phone, 9 de desembre del 2016





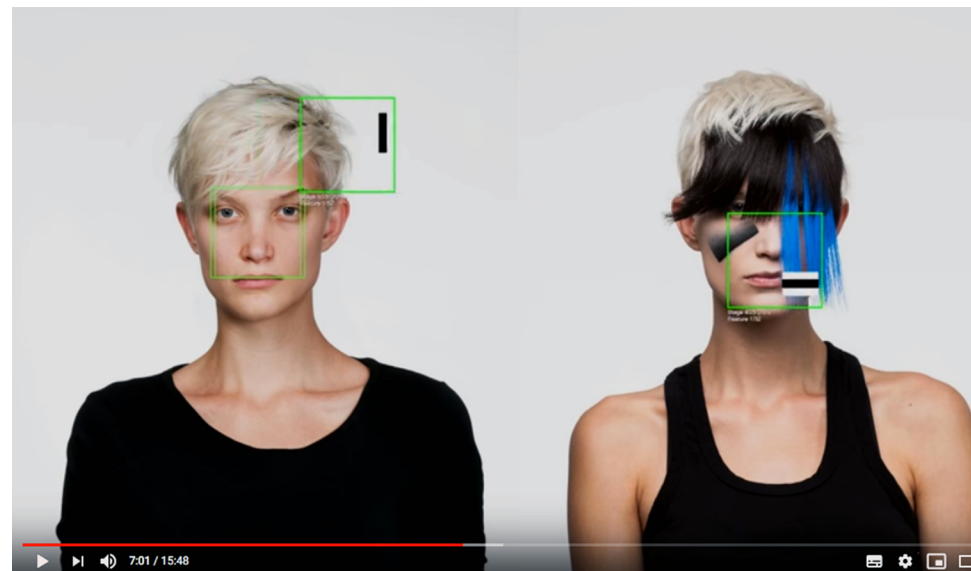
a aconseguir extreure'n patrons que fessin possible establir teories sobre la naturalesa humana i la vida en general. Vet aquí Eadweard Muybridge i Étienne-Jules Marey,⁸ amb els seus estudis cronofotogràfics sobre la motricitat de persones i animals; també tenim Cesare Lombroso i Jean-Martin Charcot,⁹ pseudoantropòlegs, entusiastes del mitjà fotogràfic a l'hora de fixar equivalències entre el volum dels cranis, les formes facials i els patrons del llenguatge corporal amb la criminalitat i les patologies psiquiàtriques. Wilhelm Röntgen, el descobridor dels raigs X el 1895, també forma part d'aquest club amorf que donarà peu a una idea singular: la representació de la vida en imatges diu més que la vida mateixa. Les imatges del cos, sovint impossibles de percebre per mitjà del cos mateix, per mitjà dels sentits, són enormement més productives que ell, donen més informació que la que el cos vol o pot donar.¹⁰ Segons Röntgen, que hi va posar la X perquè no tenia ni idea de què eren aquells raigs, la tècnica radiogràfica aconseguia reduir el grau d'invasió clínica en el cos humà, detectant els problemes «a simple vista». Ara bé, es tractava més aviat de tot el contrari: la tecnologia

envaïa el cos sense remei i en feia una cosa completament obsoleta, improductiva, inútil. Només les imatges del cos produïen sentit, valor, plusvàlua.¹¹

La primera modernitat, per tant, va crear una nova valència a la imatge: la suposada capacitat que tenia de dir la veritat, fins i tot malgrat nosaltres mateixos. I la tardomodernitat (i empro aquest terme per fer comprensible una certa genealogia) li va afegir un plus: dir la nostra veritat, també malgrat nosaltres mateixos.¹² Totes dues potències són les arrels últimes del debat actual sobre la postveritat. La tecnologia, per una banda, fa possible un nou règim d'objectivitats, mentre que, de l'altra, transforma el sistema de subjectivitats.¹³ Avui, els algorismes de la Intel·ligència Artificial, convertint-ho tot en informació quantificable, productiva, enllaçada, interdependent, convertint la biologia de les dades en una litúrgia de la predicció, prometen una radiografia radical de la vida humana.¹⁴ Alhora, l'espai comunicatiu és avui un altaveu iconogràfic dels nostres avatars, formes sintètiques que expressen el que volem, el que voldrem.¹⁵ És el domini en què les nostres vides es presenten mentre esperen ser declarades aptes (imatge 2).

Aquest és el territori on té lloc la mutació. Així s'acaba el vell contracte en virtut del qual les coses objectives i les subjectives havien de viure separades, diferenciades. Ara han de compartir la mateixa carretera i regir-se per codis comuns.

La postveritat és, efectivament, una de les condicions del règim iconogràfic actual. El 1996, un estudiant preuniversitari de divuit anys tenia un domini lexicogràfic d'unes mil cinc-cents paraules. Avui amb prou feines arriba a les cinc-cents. Són més rucs? No. Han aconseguit les mateixes competències, o més (faig servir el llenguatge productivista de la pedagogia actual), però no ja amb paraules sinó amb imatges. Les imatges s'han convertit en el nou lèxic, en l'alfabet bàsic de la comunicació. Ja no són il·lustracions ni certificacions, ja no es divideixen entre la ficció i l'enciclopèdia: són màquines lingüístiques a les quals cal adaptar-se per poder parlar. Les imatges mecanitzades consoliden un règim discursiu de plena competència pública, vinculant i executiva. En convertir-se en interfícies que sempre porten a altres llocs, que obren sempre nous sentits i funcions en mans d'uns i altres, la funció de les imatges com a llenguatge es fa invisible per saturació.



Soy Cámara, programa Rostro y código, 9 de setembre del 2016



**Les imatges s'han
convertit en el nou
lèxic: són màquines
lingüístiques a les
quals cal adaptar-se
per poder parlar**



En el moment en què es tornen aparells gestors del rendiment miner de la identitat, el treball i l'oci, amb codis definits i anàlegs fàcils de manejar, la gran majoria de les imatges es presenten neutres, icòniques, simplificant admirablement les formes polítiques i socials del diàleg, però accelerant-ne la producció, i confirmant així l'èxit del llenguatge humà a l'hora d'adaptar-se a la velocitat. En la celeritat, el que és vertader i el que és fals es fa difícil de polsar, tot és postvertader, tot es fa plausible.¹⁶

Apellar a l'economia de l'atenció aquí es fa peremptori. A dia d'avui, el nombre d'imatges que es pugen diàriament a Instagram és d'uns vuitanta milions. L'any 2000, l'empresa Kodak va calcular que el nombre de fotografies físiques (revelades) que s'havien fet al llarg del segle xx era de vuitanta-cinc bilions. Facebook, companyia sorgida l'any 2005, té emmagatzemats dos-cents cinquanta bilions d'imatges. El 2018, una persona urbana rebia una mitjana de cinc mil anuncis al dia, de manera directa i indirecta, mentre que un càlcul recent indica que rebem diàriament unes disset mil imatges. I avui sabem la capacitat que té l'ull humà per copsar ràpidament una imatge: només necessita

13 mil·lisegons.¹⁷ Com es pot processar i discriminar un volum tal d'informació? El 2017, un estudi de la Universitat de Warwick va establir que només la meitat de les persones poden percebre la diferència entre una foto real i una de tractada amb Photoshop. Un altre estudi de la Universitat d'Stanford establí el 2016 que el 80 % de la gent no és capaç de percebre una notícia falsa. Davant d'un règim informacional com aquest, la majoria de persones opten per prendre dues direccions: s'envolten de mitjans i fonts afins als seus gustos i sensibilitats, i es deixen seduir més per sinceritats i confiança que per veritats. I una altra cosa: la gratuïtat aparent de bona part del sistema comunicacional no fa tan sols que els usuaris (que ja no públics)¹⁸ paguin amb les seves dades d'una manera tan transparent com invisible (tots dos termes defineixen la mateixa condició),¹⁹ sinó que també rebaixa intensament la consciència crítica dels usuaris mateixos sobre el que veuen i reben. La gratuïtat proposa un canvi de paradigma sobre la veritat del que s'anuncia, atès que trasllada de l'emissor al receptor la responsabilitat d'establir si és cert o no el que veu i sent. No en va una bona part dels nous mitjans periodístics, que es diuen verços i independents en

**En la celeritat, el
que és vertader i
el que és fals es fa
difícil de polsar, tot
és postvertader,
tot es fa plausible**

contrast amb els grans imperis de notícies, es promouen apellant a la subscripció de pagament: «El periodisme independent necessita lectors compromesos», diu l'eslògan d'un d'aquests mitjans, perquè «la llibertat, la veritat i el compromís recuperin la seva plena vigència», remata un altre.

Això no obstant, en el món de la veritat la independència és un factor molt més complex del que sembla. D'entrada, la història de la veritat és sempre individual, és la del deambular d'illuminats a la percaça de la llum. Per contra, la història de la falsedat i la impostura (que no de la mentida) és col·lectiva, requereix aliances constants i comunitats a la percaça de la foscor,²⁰ del fum que camufla (imatge 3).²¹ *Soy Cámara* sempre ha parat una atenció enorme a aquest factor central (i eludit) de la cultura i del sentit constructivament social que té: la desaparició i la invisibilitat com a tàctiques i estratègies que permeten una vida una mica més indetectable, una mica menys nominada;²² l'alteritat a la normativitat, al que està regulat com a canònic que el feminisme a poc a poc s'encarrega de trastocar;²³ el vagar i la deriva com a formes poètiques i polítiques d'eludir les *doxes*, els llocs comuns i assumits;²⁴ el *fake* com a dispositiu



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



per exposar la impostura política.²⁵

Els programes del *Soy Cámara* són una invitació constant a posar en dubte el règim de credibilitats i sospites que el nou llenguatge productiu ha implantat al cos i la ment social. Cada capítol forma part d'una *querelle* substantiva davant del que es declara real, però també davant de la indexació dels substituïts declarats aptes, els desitjos. Si la postveritat és, en el fons, un assumpte relacionat amb la substitució del que és real pels desitjos, també ens hem de preguntar com aquests s'armen i es basteixen sota un règim operatiu programat (soc una càmera) a l'encalç de la productivitat i la lògica poc piadosa d'una màquina mitològica que anomenem ull.

**Els programes
del Soy Cámara
són una invitació
constant a posar
en dubte el règim
de credibilitats
i sospites que el
nou llenguatge
productiu ha
implantat al cos
i la ment social**





Referències

¹ Com a contrast dels vídeos de Playground, vegeu el programa *The Great War*, del 10 de juny del 2016: <https://youtu.be/F8PA5kz5keU>.

² Vegeu els programes *Cómete el mundo*, del 25 de maig del 2018: <https://youtu.be/L3AXNYeellw> i *La vida de los juguetes* del 19 de gener del 2018: <https://youtu.be/bizfiCB8glw>.

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

⁴ Vegeu el programa *Asuntos domésticos* del 12 d'abril del 2013: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-cccb-asuntos-domesticos/1762849/>.

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

⁶ Vegeu el programa *It's a Phone*, del 9 de desembre del 2016: https://youtu.be/9MOtJ8_HTHM.

⁷ Vegeu el programa *Influencers: intimidación en venta*, del 13 d'abril del 2018: https://youtu.be/r_Olx6a9VLk.

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

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

¹⁰ Vegeu el programa *El sueño de la visión produce Cronoendoscopias*, del 16 del setembre del 2016: <https://youtu.be/C92z004LptU>.

¹¹ Per cert, Jara Rocha i Femke Snelting s'estan ocupant brillantment d'aquesta ideologia de la productivitat visual: <https://possiblebodies.constantvzw.org/inventory/>. Vegeu també el programa *Canibales del tiempo: Antes / Después*, del 23 de desembre del 2016: <https://youtu.be/MDVKxlywdx0>.

¹² Vegeu el programa *En mi habitación*, del 10 de maig del 2013: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-del-cccb-habitacion/1813610/>.

¹³ Vegeu el programe *Querida (vida) diària*, del 18 de novembre del 2018: <https://youtu.be/YD0721UX8a8>.

¹⁴ Vegeu el programa *Somos mundos, somos vidas, somos datos, somos votos*, del 14 de juny del 2013: <https://vimeo.com/68370774>.

¹⁵ Vegeu el programa *El recuerdo del rostro*, del 16 de novembre del 2018: <https://youtu.be/gR2LtmZelHs>.

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

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

¹⁸ Sobre els públics, vegeu els programes *Nuevos públicos*, del 27 de maig del 2016: <https://youtu.be/QR6diHidFNw> i *No tocar, por favor: el museo como incidente* del 19 d'octubre del 2013: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-sala/soy-camara-programa-del-cccb-19-10-13/2081650/>.

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

²⁰ Vegeu el programa *El sueño de la razón*, del 18 d'octubre del 2018: <https://youtu.be/4ACUzVqEpbI>.

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

²² Vegeu els programes *Tras la pantalla: 10 años de Influencers*, del 27 d'octubre del 2017: https://youtu.be/Do_s4nxCbbM; i *Cómo desaparecer* del 20 de juliol del 2018: <https://youtu.be/PJeHI7FwAuM>.

²³ Hi ha nombrosos programes dedicats a aquesta qüestió.

²⁴ Vegeu els programes *Ciudad*, del 5 d'octubre del 2018: <https://youtu.be/ywwTv1RmJxc> i *Corre, brilla, luz, luz*, del 20 de desembre del 2018: <https://youtu.be/5Wchzi3oNUc>.

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



THE INFLUENCERS





deepdonald6-100610945-primary.idge

m-fire

De nou el vell i el nou de nou

DANIEL PITARCH

L'historiador Wolfgang Schivelbusch va escriure dos llibres que són avui clàssics de la història cultural del segle XIX. Un el va dedicar a la invenció i expansió de la xarxa ferroviària i l'altre, a la industrialització de la il·luminació artificial. Aquestes dues innovacions eren percebudes com a semblants pels seus contemporanis, ja que totes dues compartien la lògica de constituir una xarxa; ser una màquina única i indivisible que s'estenia connectant els seus tentacles amb cada estació o amb cada casa. Segons Schivelbusch «estar-hi connectats com a consumidors causava incomoditat a la gent. Sentien clarament una pèrdua de llibertat personal». Plantejat com un estudi del segle XIX i escrit a principis de la dècada dels vuitanta del XX, aquesta imatge que ens ofereix Schivelbusch sona plenament actual. Si féssim servir la metàfora d'un pop, aquest no seria avui monstruós només per les seves dimensions, sinó també perquè sembla que als seus tentacles els hagin sortit ulls i orelles; un pop que no només forneix cada connexió, sinó que també succiona de cada una d'elles i n'absorbeix dades.

Aquest cas és un exemple de com es poden buscar imatges del present en el passat. En la incomoditat davant de la xarxa del gas i de l'electricitat,

ressona la nostra incomoditat davant de les xarxes de les noves tecnologies (batejades, en un moment en què el ferrocarril ja era lent, com a «autopistes de la informació», la metàfora de la velocitat va servir per obrir la porta, dissimuladament, als altres significats d'autopista: el del control de què i com circula i per on entra i surt). Trobar una imatge del present en el passat significa que ens alienem de tots dos contextos, de cop el nou es torna vell i el vell, nou. Percebem altre cop allò familiar i invisible, com les xarxes de subministraments bàsics, i ho fem sota una altra llum, i la brillantor del que és nou, amb el seu argument engegador, s'atenua i ens deixa entreveure una mica més els seus contorns. També es podria dir que les pròpies temporalitats del passat i el present es torcen en aquestes trobades. Qui són els nostres contemporanis i quant de temps fa que ho són?, ens podríem preguntar. O també quants som, en una espècie de solidaritat entre èpoques com les que proposen narratives de ciència ficció com *La jetée* (Chris Marker, 1962).

Amb aquestes imatges del present en el passat, no s'està parlant d'una manera de fer història. No es tracta de si és una dada històrica amb tot el seu pes i rellevància o un detall singular i particular que un historiador



descartaria o caracteritzaria d'excèntric o, fins i tot, de si el que veiem en el passat és un efecte òptic fruit de la perspectiva de la nostra posició. El fet interessant és el muntatge d'aquesta imatge en el nostre present.² El 1859, Jane Welsh Carlyle beneïa l'inventor de la fotografia i el posava «fins i tot per sobre de l'inventor del cloroform», pel plaer que proporcionava a les classes populars poder accedir a posseir una imatge dels seus éssers estimats.³ Fotografia i cloroform és una fórmula estranya per a nosaltres, però, al mateix temps, reveladora. Reveladora del caràcter conformista i de palliatiu social que s'assigna a les noves tecnologies, dels salts possibles entre innovacions tecnològiques de camps diferents, del caràcter de la fotografia com a mitjà i també perquè ens fa pensar en els nostres dies. Si la fotografia era millor que el cloroform, com ens entumeixen més els nostres nous mitjans? Quines cures palliatives ens ofereix la nostra vida virtual? I quant de temps fa que duren aquestes relacions, o aquests discursos, entre noves tecnologies i conformisme social?

Aquests muntatges van acompanyats de la sensació de trobar-se davant d'unes preocupacions mantingudes en el temps. És com si

Trobar una imatge del present en el passat significa que ens alienem de tots dos contextos, de cop el nou es torna vell i el vell, nou





veiéssim situacions de no-encara o d'aconseguit-un-cop-més, com un desig incomplert que es manté, variant el grau i la fórmula de concreció, o com una angoixa persistent. Reflexionant sobre l'ús de la fotografia en el context policial, l'antic inspector Gustave Macé es congratulava de «l'art meravellós de la fotografia instantània».⁴ Els temps d'exposició anteriors requerien que qui fos fotografiat posés davant de la càmera mentre l'obturador estava obert; és a dir, havia de col·laborar amb la captura de la seva imatge, acceptar ser fotografiat. Macé celebra la instantània perquè «evita el consentiment dels models» i així, gràcies a ella, «molts acusats són reproduïts sense tenir-ne coneixement». Durant el segle següent i fins el dia d'avui, amb les nostres tecnologies de videovigilància i monitoratge arreu, aquest desig policial va reapareixent. No es tracta d'una repetició circular, sinó més aviat d'una espiral, en la qual es torna a passar pel mateix lloc, però variant-ne el grau. Aquesta voluntat d'atrapar-nos sense el nostre consentiment gràcies a la tecnologia és un d'aquests no-encara o aconseguir-un-cop-més. Quant de temps fa que dura i fins on arribarà? Fins on més se'ns pot empènyer?

En aquest exemple és fonamental el canvi de context: passar de l'àmbit exclusivament policial del passat al medi estès i quotidià del present. El mateix fet es pot apreciar quan es llegeixen les propostes d'Alphonse Bertillon per crear un sistema de fitxes en els arxius carceraris. «En la pràctica penitenciària», escrivia Bertillon, «la fitxa acompanya tota recepció i tota entrega. [...] L'objectiu és sempre el mateix: conservar una empremta suficient de la personalitat [...]. Des d'aquest punt de vista, la fitxa és l'instrument per excel·lència de la constatació de reincidència, que implica necessàriament la constatació d'identitat».⁵ Aquesta preocupació penitenciària anima avui dia bona part de la investigació i la tecnologia d'internet. Les eines dedicades al *tracking*, a l'encreuament de dades i al monitoratge de tota activitat comparteixen aquesta voluntat de constatar i enregistrar reincidència i identitat.

Altres casos d'aquests monitoratges ens porten el que podríem anomenar contes de fades de la tecnologia: velles històries o anècdotes que es repeteixen associades a les noves tecnologies, com, per exemple, les de la visió.⁶ Així, en les narracions sobre cambres fosques, és comú explicar que, mentre s'observa la imatge de l'exterior, es distingeix un

**Aquesta voluntat
d'atrapar-nos sense el
nostre consentiment
gràcies a la tecnologia
[...] Quant de temps
fa que dura i fins on
arribarà? Fins on més
se'ns pot empènyer?**



furt i, gràcies a això, s'impedeix que es consumi. El cineasta Humphrey Jennings recopila una d'aquestes històries d'un diari de 1824 en el seu llibre *Pandaemonium* (1985). Arran d'aquesta situació en una fira –on la cambra fosca s'hi exhibeix com a espectacle–, l'article proposa la construcció de cambres fosques per a la vigilància dels carrers, perquè «tot tingués lloc com si estigués sota els ulls de la policia». Certament, veure avui dia una imatge d'una cambra fosca ens remet a l'estètica de les càmeres de videovigilància, a l'ull sense cos que enregistra el present sense descans. El conte de fades tecnològic seria la idea que el simple fet de veure mitjançant un dispositiu faria que es veiés més i millor, i que el marc al qual això remet és al de la seguretat i el control.

Moltes tecnologies visuals antigues basen el seu dispositiu a fer que l'usuari miri a través d'un forat, se li demana que s'aïlli visualment del seu entorn immediat per submergir-se en el de la imatge. Són dispositius com les vistes òptiques, el calidoscopi o l'estereoscopi. En la iconografia que retrata l'ús d'aquestes tecnologies, és comú trobar-s'hi amb la representació d'un usuari a qui roben o enganyen.⁷ Mentre ell gaudeix de la seva immersió en la imatge, al món que ha deixat de

banda voluntàriament hi succeeix l'engany. La moral del conte és clara: l'absorció i fascinació tecnològica té les seves contrapartides, ens allunya de la nostra realitat immediata, on esdevé el que no esperem. Potser l'actualització més divertida d'aquesta iconografia sigui la cèlebre foto de Mark Zuckerberg caminant pel passadís d'un auditori, en el qual tothom porta posades unes ulleres de realitat virtual. Zuckerberg, evidentment, no aprofita per robar res a ningú, però la fama i l'interès d'aquesta foto s'inscriuen en aquesta cadena iconogràfica i la seva moralitat.

Un altre conte de fades de la tecnologia visual seria el de la captura per atzar i involuntària. Un dels contextos actual on això es dona és en l'imaginari generat per Google Street View. Són diverses les propostes que hi busquen imatges estranyes (com fan Jon Rafman o Marion Balac o, de manera recreada, en el videoclip *Fun!* de Vince Staples), però també hi circulen històries apòcrifes sobre, per exemple, com un engany sentimental es descobreix quan queda accidentalment enregistrat per les seves càmeres. Aquesta funció de contenir en potència la possibilitat d'haver capturat qualsevol cosa, la complia, a principis del segle xx, el cinema, sobre el qual circulaven el mateix tipus d'històries (la pel·lícula

de Ladislav Starewitch *La venjança del càmera de cine* (1912) explica una història similar; capturada intencionadament, en aquest cas, però revelada accidentalment en una sessió de cinema).⁸ És evident que la quantitat d'imatges generades i llocs visitats per una o altra tecnologia són absolutament dispars, però totes dues són suficients en el seu moment per generar, de nou, aquesta fantasia.

Hi hauria diversos casos que es podrien portar a collació en aquest joc entre el vell i el nou. Els perills físics de la tecnologia en són un i també els primers anys del cinema, quan encara és un nou mitjà, ens podrien servir d'exemple per com es discuteixen els seus riscos fisiològics –amb expressions curioses, com les «fibrades als ulls» de les que parla un metge barcelonès–. També les promeses d'alliberament que porta la tecnologia es repeteixen i desplacen. Així, les esperances que algú com Walter Benjamin volia veure en el cinema o en la premsa sobre la fi de la divisió entre autor i públic, en el sentit que serien papers que tots podríem assumir indistintament, semblen tenir el seu correlat, incomplet i pervers, en plataformes com YouTube. Però, tot i que es podrien desenvolupar alguns d'aquests exemples,



Mark Zuckerberg a l'espai d'Intel, Mobile World Congress, Barcelona 2016



LES PRODIGES MERVEILLEUX DU KALOÏDOSCOPE
où Le Séjour de la Cour des Fontaines au Palais Royal

m'agradaria portar i entrar més a fons en un altre de caràcter més metafòric. Hi ha un cas excèntric i estrany que es pot destacar per entreveure-s'hi part de la nostra condició i les seves fantasies: em refereixo a l'estudi *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862) de Guillaume Duchenne de Boulogne.⁹

En aquest estudi, Duchenne investiga les expressions del semblant i ho fa proposant-se crear un mapa detallat dels músculs del rostre i un atlas visual de les seves expressions. Per fer-ho, compta amb dues tecnologies avançades de la seva època: la fotografia i l'electricitat. Aplicant-los lleugeres descàrregues elèctriques aconseguix que els músculs es contreguin durant uns instants, el temps suficient perquè la fotografia instantània pugui capturar l'expressió. És interessant aquesta aliança tecnològica de dos elements que nosaltres veiem dispers, però que són tecnologia punta en aquell moment. Tots dos funcionen com a tecnologies de visió, ja que l'electricitat s'utilitza per estimular i veure què hi ha sota la pell. Per poder estudiar els músculs, un anatomista havia de trencar primer el cos; però l'electricitat permet a Duchenne veure a distància allò que està ocult, penetrar en el cos



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





sense trencar-lo i així estudiar el cos viu, no el mort. La persona viva esdevé objecte d'experimentació en aquest dispositiu.

En el llibre publicat hi ha fotografies de diverses persones que s'identifiquen de manera genèrica: una dona jove, una de gran, una nena, un home jove i un de gran. Aquest últim és el més retratat. Les descàrregues elèctriques que requereix el mètode de Duchenne causen, evidentment, malestar en els subjectes de l'experiment; un malestar que es podria traduir en expressions involuntàries que esborraven la que es buscava. L'home gran de les seves fotografies té, no obstant, una particularitat: està afectat per una espècie d'anestèsia facial que el fa insensible al dolor de la descàrrega. Duchenne ha trobat el subjecte ideal: passiu, inert i inexpressiu, però viu. Un cos prest a connectar-se adequadament al seu dispositiu i a ser modelat per ell.

El mètode de la investigació consisteix a estimular sistemàticament tots i cadascun dels músculs de la cara. Com que la idea és crear un atlas d'expressions, això el porta a descartar cert tipus d'estimulacions, ja que s'adona que un excés de músculs contrets porta a la ganyota i no al gest expressiu de les emocions. El fet interessant del cas és que

tracta el rostre com una espècie de programa, gairebé en el sentit que li dona Vilém Flusser a aquesta expressió,¹⁰ és a dir, com una sèrie de possibilitats inherents a la seva estructura, tot i que no s'actualitzin mai. Per a Duchenne, els músculs del rostre constitueixen una espècie d'art combinatòria, que es pot estimular en sumes que mai es donen a l'expressió humana –ni en la voluntària, ni en la involuntària–. En ocasions es dedica a «pintar», com escriu ell, una expressió diferent en cada meitat del rostre, la qual cosa dona imatge a una representació esquizofrènica de l'expressió. L'estimulació externa li permet trencar amb la lògica interna del cos. Connectat a la tecnologia, no es tracta del que és capaç el cos per si mateix, sinó de com s'emmotlla a un altre ritme. El rostre s'anima mitjançant estímuls externs que descobreixen i forcen noves possibilitats, que estan i no estan presents en el semblant anatòmic.

Duchenne ofereix el seu estudi com un avenç en el camp de l'anatomia, de l'estudi de les expressions i com un atlas d'imatges útil per als artistes. Una espècie de paradoxa en aquest estudi de l'expressivitat del rostre és que s'ha invertit i tallat el camí de l'expressió. Si el rostre és expressiu d'una emoció de la persona, aquí tindriem l'expressió sense l'emoció.

**Les eines dedicades
al *tracking*, a
l'encreuament de dades
i al monitoratge de tota
activitat comparteixen
aquesta voluntat de
constatar i enregistrar
reincidència i identitat**



L'expressió no neix en el conjunt del cos, sinó que es crea fora i es queda a la superfície. No és expressió voluntària ni involuntària, sinó una expressió causada per l'estimulació elèctrica del cos. En aquest sentit, l'atles de Duchenne és un tractat d'imatges alienades.

Metafòricament, aquest atlas d'imatges sembla una figuració distòpica o utòpica del cos connectat. Mostra la persona com a objecte de prova i estimulada segons altres lògiques, diferents a les dels moviments voluntaris i involuntaris que animen el cos. Per al frontispici del llibre, Duchenne va triar una foto on apareixen ell i el seu subjecte d'experimentació preferit. El científic sosté l'aparell elèctric sobre els pòmuls de l'home i aquest somriu a càmera. La contracció dels músculs puja els llavis i produeix arrugues en la comissura dels ulls. En aquest cas, no obstant, segons s'explica a l'interior del llibre, l'electricitat no brollava de l'aparell; la contracció dels músculs era voluntària. El subjecte d'experimentació riu volent, ho puja a les seves xarxes socials i nosaltres cliquem al *like*.

Referències

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

² Algunes de les idees i imatges d'aquest text estan relacionades amb les reflexions de Walter Benjamin sobre la història. Estan aquí de manera simplificada i fins i tot superficial, ja que la reflexió de Benjamin sí que té a veure amb el coneixement històric en si, a diferència de les que aquí es presenten. Aquesta nota té simplement la funció d'assenyalar el deute i d'apuntar, si fos necessari, la importància i interès d'aquests textos de Benjamin (per exemple, el lligall «N – Teoria del coneixement. Teoria del progrés» de la seva *Das Passagen-Werk*, traduïda al castellà com a *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid 2005).

³ Aquesta cita la utilitza Allan Sekula en el seu assaig «The Body and the Archive» (traduït al castellà com «El cuerpo y el archivo», dins PICAZO, Gloria i RIBALTA, Jorge, *Indiferencia y singularidad*, Gustavo Gili, Barcelona 2003), recollida del monumental estudi històric de Helmut i 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 Les idees d'aquest article, sobretot els exemples que es donaran en aquesta part intermèdia, estan en relació amb el concepte de *topos* que Erkki Huhtamo proposa com un dels objectes d'estudi de l'arqueologia dels mitjans. Un *topos* seria, en poques paraules, «una fórmula estereotípica evocada una vegada i una altra de



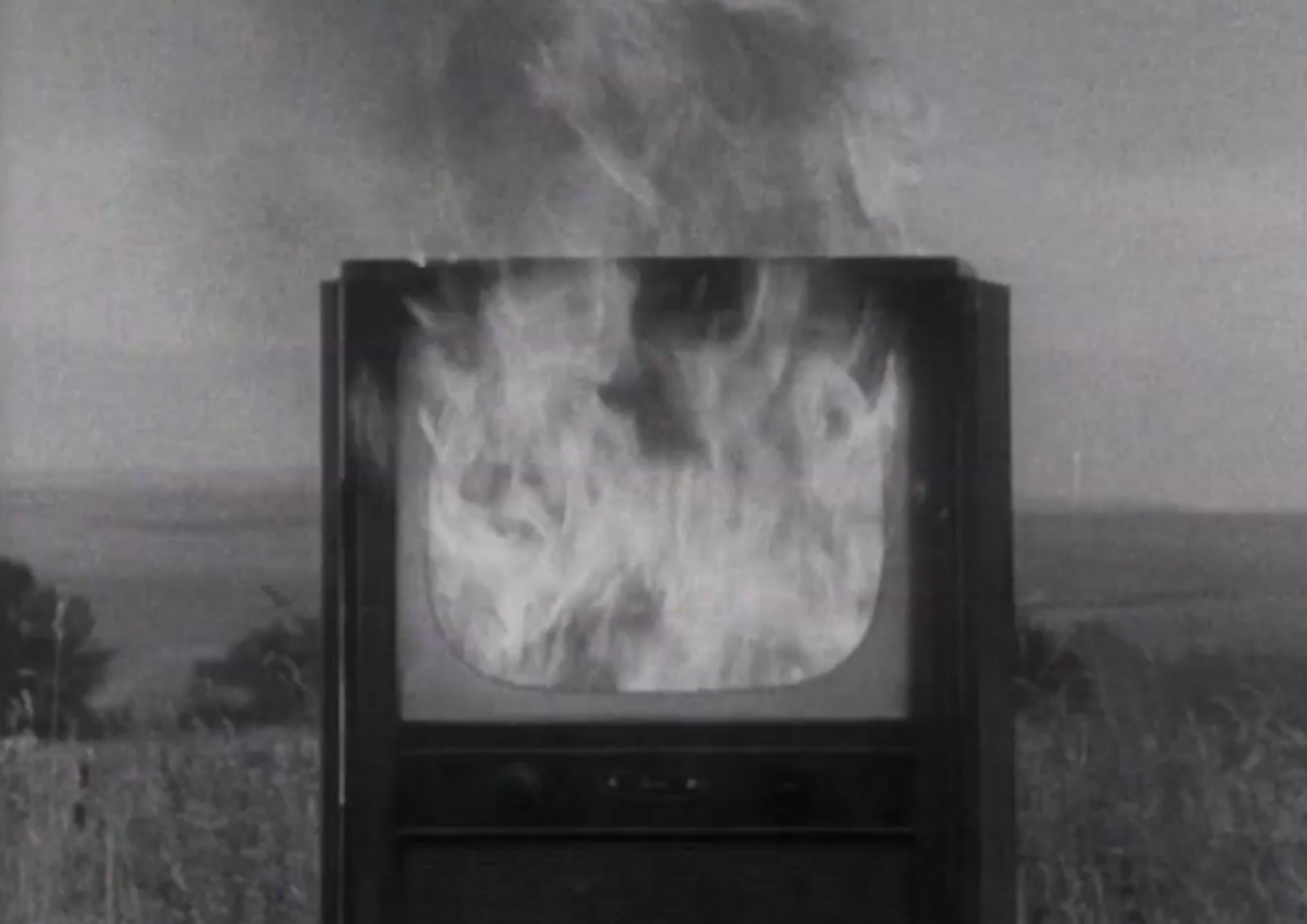
diferents maneres i per a diferents objectius» (vegeu «Dismantling the Fairy Engine. Media Archaeology as Topos Study» a HUHTAMO, Erkki i PARIKKA, Jussi, *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley 2011).

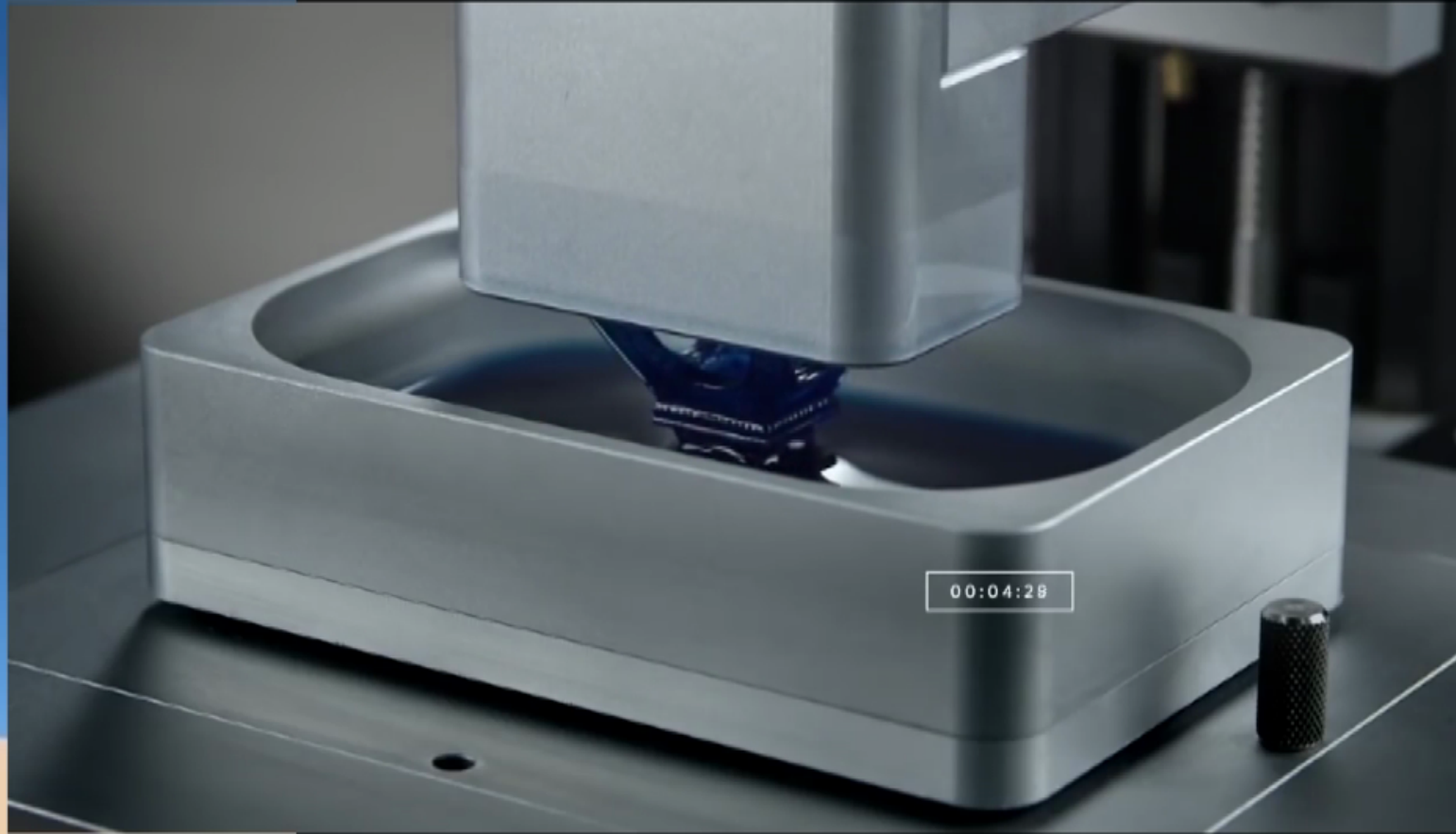
⁷ Huhtamo, que dona el nom de *peep media* a aquesta tradició de dispositius, es refereix a aquests exemples en particular com un *topos* que es podria denominar «Què passa a les teves esquenes?», HUHTAMO, *op. cit.*

⁸ Es poden trobar exemples d'aquestes històries al llibre de Stephen Bottomore / *Want to See this Annie Mattygraph: A Cartoon History of the Coming of the Movies*, La Cineteca del Friuli, Gemona 1995.

⁹ A més a més de l'estudi original de Duchenne, es pot consultar el llibre de François Delaporte *Anatomie des passions*, Hermann Éditeurs, París 2003, al qual es deuen algunes de les apreciacions que es fan aquí.

¹⁰ Per exemple, en *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983 (edició en castellà: *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid 2001).





Why Should you fly
Freestyle at 800mW
Mr Steele 2018



Imatges del món natural

EMILIO FONSECA I XIANA DO TEIXEIRO

La crisi ecològica demana imaginar nous termes. La mateixa idea de «naturalesa» entorpeix el pensament inclusiu, perquè alhora que designa ens separa d'allò anomenat. D'igual manera, cal replantejar les imatges que produïm, compartim i consumim sobre aquest tot natural, del qual formem part.

El primer problema que plantegen les imatges que creem del nostre entorn és l'autoexclusió. En elles s'ofereix una idea de naturalesa emmarcada amb cura per no incloure-hi mai la presència o acció humanes. Una separació neta, dualista, que ha marcat el pensament occidental dels últims segles i ha permès la consagració de l'excepcionalitat humana i la dominació, l'extermini i l'extractivisme en qualsevol tipus d'activitat.

Quan vam produir els nostres capítols del *Soy Cámara (Somos plaga i Soy muro)*¹ ens vam preguntar per l'abast d'aquest separatisme en què els humans ens creiem situats i la seva utilitat. Tenint en compte alguns dels relats més fraudulents sobre altres espècies, ens vam fixar com les narracions audiovisuals difonen la seva ideologia a partir de decisions polítiques (o biopolítiques) i amb la coartada d'un

Alícia: Ah, però quin disbarat. Les flors no parlen.

La rosa: I tant que parlem, estimada.

Orquídia: Si algú és digne de la nostra atenció.

Margarida: Ens deixem anar. (Riures)

ALÍCIA AL PAÍS DE LES MERAVELLES, LEWIS CARROLL

coneixement científic al qual giren l'esquena. Cal desactivar la mística de les imatges d'una naturalesa-ficció per poder veure amb altres ulls l'entorn que necessàriament ens inclou.

La producció d'imatges audiovisuals ha evolucionat juntament amb el progressiu distanciament entre allò natural i una humanitat cada vegada més urbana i entregada al desenvolupisme industrial i tecnològic. Aquest distanciament ha originat representacions delirants dels altres.

Els animals no humans han servit com a actors forçats en tot tipus de ficcions d'imatge real. En el cinema de ficció hi apareixen recurrentment com a decorat maltractat i silenciós. A l'obvi sotmetiment dels animals actors s'hi suma una representació completament distorsionada: un mico que riu quan realment està espantat, un gos que s'apropa corrents a l'actor humà i que es veu clarament que només busca menjar. André Bazin denunciava com les emocions que presenten els animals en les pel·lícules sovint s'han aconseguit mitjançant el muntatge, portant a l'extrem l'efecte Kuleshov. S'assignen estats d'ànim buscant reaccions físiques que semblin formes d'expressió humanes. No interessa provar



de comprendre l'altre-animal, interessa obtenir-ne una caricatura del comportament humà.

L'únic gènere audiovisual que, de forma consistent, ha dedicat espai a la vida no humana al planeta és el documental de naturalesa. Un calaix de sastre problemàtic que permet desplegar un catàleg de dubtes sobre la legitimitat de la seva pràctica. Com comenta Derek Bousé, resulta improbable que les entitats no humanes puguin sentir vergonya davant de la retransmissió pública de la seva vida, per tant, no se'ls suposen drets a la privacitat o a la invasió de cap tipus i no s'apliquen els protocols de consens a la gravació. Això ho solen interpretar els cineastes com una carta blanca a tot tipus de tècniques de gravació invasiva (incloent-hi l'ús d'eines que alteren el comportament que s'ha de retratar) i a l'ús i emissió de qualsevol tipus de material obtingut. A això s'hi suma un esforç d'adaptació als ritmes d'altres gèneres audiovisuals, fins el punt que el documental de naturalesa s'assembla més a una pel·lícula d'acció que a qualsevol altra cosa. En el procés, es relaxen les normes habituals de presentar fets reals, com respectar el temps i l'espai de les escenes. En aquestes peces no sol haver-hi continuïtat entre imatge i so i, en

Cal desactivar la mística de les imatges d'una naturalesa- ficció per poder veure amb altres ulls l'entorn que necessàriament ens inclou



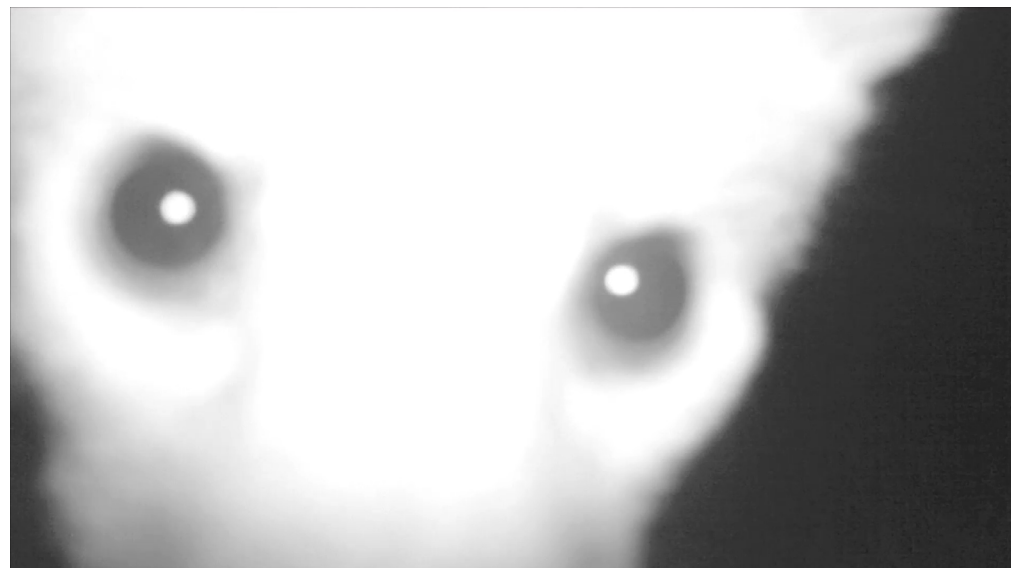


canvi, compta habitualment amb una veu en off amb una forta càrrega interpretativa que condueix el relat.

En aquests documentals sense presentador o presentadora visible resulta especialment remarcable l'ús de de les estratègies narratives de ficció, que busquen el drama en la mateixa naturalesa. Aquests usos són antics, però s'hi pot detectar (prenent com a exemple l'evolució dels documentals de la BBC que són l'estàndard d'aquest gènere) un clar increment de l'ús del drama i l'èpica i un allunyament de l'explicació i la ciència. Els principis de l'*storytelling* s'utilitzen amb un enfarfegament barroc, buscant sempre la tensió mitjançant la desemparança, el risc mortal, l'èpica de la càmera lenta, l'apocalipsi simfònic, mitjançant el muntatge falsificador. Com assenyala Robert Warshow, l'audiovisual rarament apella al realisme de l'experiència per ser entès i crea, en canvi, el seu propi marc de referència.

Entreteniment-commoció

A la televisió i sobretot en xarxes, es comparteixen continguts sobre animals no humans que exhibeixen una violència espectacular i insòlita.



Guineu investigant la càmera trampa. Imatges de Pablo Sierra a *Salvaxe, Salvaxe* (en producció, Emilio Fonseca).



El fenomen no és nou. La mirada humana cap els altres animals és exotitzant i busca els límits dels seus cossos, com s'ha fet amb alteritats humanes en altres moments.

L'argument de Mathew Brady que «la càmera és l'ull de la història», per justificar la presa i publicació d'imatges de turment i mort (en un context de guerra), té una aplicació difícil en el món no-humà: un àmbit desproveït de drets o història, on els subjectes no existeixen com a tals, sinó com un continu: espècie, paisatge, sistema, naturalesa. Virginia Woolf protestava per l'horror retratat en les fotografies de guerra perquè, deia, la dimensió homicida de la guerra destrueix allò que l'individu significa, l'ésser humà. La matança convertida en imatge té el mateix efecte sobre els éssers d'altres espècies.

La decisió sobre com tractar les imatges de violència sobre humans té a veure amb els drets de les persones pròximes a les víctimes i el «bon gust», la qual cosa en la pràctica significa que els moribunds i morts domèstics han de ser reservats, mentre que si són estrangers poden ser consumits. El debat sobre com mostrar la violència sobre els cossos estrangers és interessant i té a veure amb la mirada. Com diu

Susan Sontag, «a l'altre se'l pren per algú que ha de ser vist, no algú (com nosaltres) que també veu». Aquesta mirada no ha de ser literal, sinó que pot remetre a la capacitat de sentir que és intrínseca a allò que és viu, a la capacitat d'acció, a la condició de subjecte.

Les preguntes més interessants sobre les imatges de violència contra els no humans tenen a veure amb nosaltres: com les mirem, quines són les seves motivacions i els seus efectes.

La captura

Tal com reconeix el biòleg i ornitòleg Nikolaas Tinbergen, la pràctica de la fotografia de naturalesa parteix d'un lloc similar al de la caça. El resultat de la fotografia és molt menys violent per a l'animal capturat; no obstant això, l'evolució de la mirada humana, del visor de l'escopeta al de la càmera, és limitada. En l'obtenció i publicació de les imatges d'animals no humans encara hi ha presents la possessió, la competitivitat, l'agressivitat, la pertinença a un grup de semblants, l'herència. Generalment, la imatge resulta més rellevant socialment que a nivell experiencial o científic, és a dir, és una



imatge-trofeu. El problema de la rànica masculinitat que perdura en la caça, justificada des de l'hormona, però executada amb la fredor i la totxesa tecnològica, l'han heretat les nostres imatges.

Aquesta foto-captura està habitada pel misteri de la vida incompresa i per la tensió de la mirada furtiva. Totes dues qualitats poden dotar la imatge de cert magnetisme *voyeur*. Dut a l'extrem, aquest exercici dona resultats com la taxidèrmia o l'abric de pells, fites de la supremacia de l'espècie humana a través del sotmetiment violent i exhibicionista del cos turmentat davant dels altres humans.

Segrest i reemplaçament

Des de Disney i fins el tamagotxi, les imatges i objectes que recreen el món natural per apropar-nos-el, de fet, l'emascaren, el resignifiquen (o més aviat, el buiden de significat), l'estenen, neguen el seu assetjament i precarietat, i aconseguen substituir-lo i fer-lo invisible.

La fita de la planta de plàstic s'ha actualitzat en les últimes dècades amb nous formats de relacions humanes amb el seu

entorn: la teleobservació i la interacció virtual. Les imatges de gatets de YouTube i els videojocs de cuidar mascotes com Nintendogs (emparentat amb el tamagotxi o el Furbi) han aconseguit desplaçar el seu objecte.

Quan Jorge Riechmann es pregunta on ens portarà aquest desig fàustic de substituir naturalesa per tecnologia, apunta a un canvi de paradigma que ja està operatiu. La mirada a l'entorn real és modulada per l'experiència amb la seva imatge virtual, especialment quan l'entorn real només és conegut a través de les imatges.

El simulacre i reemplaçament d'allò natural per una altra versió no real d'allò natural resulta especialment pervers pel que fa a la infància. Els mateixos humans adults que cooperen despreocupadament amb la gran extinció de fauna que està en marxa omplen els dormitoris i els imaginaris de les seves filles i fills amb animalons. En contes, en joguines i en pijames estampats de taurons, les il·lustracions d'animals no humans habiten el perfecte entorn segur per a una infància feliç. L'os de peluix, en



el procés de veure's convertit en l'amic incondicional del nen, ha estat castrat de tota autonomia, tot desig, tota capacitat d'acció.

La necessitat de la domesticació està present ja en la poètica bucòlica i la pintura paisatgística tradicional. Només quan és transformat pels humans es converteix el caos natural en quelcom moralment acceptable i estèticament apreciable: la naturalesa com a jardí. Aquesta dominació acaba sent desitjada i celebrada pels sotmesos, especialment en les narracions dirigides a un públic infantil. La Blancaneu de Disney és el primer de molts relats que retorna una imatge del goig dels dominats. Igual que el peluix, els petits animalons del bosc que ajuden la Blancaneu amb les seves tasques domèstiques s'alegren de poder servir la humana, tot i que són maldestres; les seves accions han de ser corregides per la humana per ser vàlides.

L'exemple clàssic del sotmetiment del salvatge a l'humà és el zoo. O, a nivell més casolà, l'ocell engabiat i la flor al gerro. Tots són intents frustrats de capturar l'impossible: allò salvatge, un cant, un vol. Mentre els animals salvatges s'extingeixen, tal i com

assenyala John Berger, en el zoo constitueixen un monument viu de la seva mateixa desaparició.

Tot i ser una presó i un aparador, la materialitat viva dels animals del zoo desafia la imatge creada dels mateixos animals, la interrompen i la qüestionen. Berger recull la decepció dels nens que van al zoo perquè hi vegin «els originals» de les reproduccions que ells coneixen. Però aquests animals engabiats no es mouen, no rugeixen, no es veuen tan bé com en les imatges. La pregunta que sobrevé és «per què els animals són menys del que jo pensava?».

El zoo comparteix trets amb altres institucions com el museu d'història natural o la cadena televisiva. Les tres s'encarreguen de substituir un concepte de naturalesa remota i assetjada per un altre de naturalesa omnipresent, a l'abast de tothom, i fins i tot saturant. El Serengeti, cada tarda a la sala d'estar de casa teva.

En el museu d'història natural (que opera des de la idea que la vida s'entén a partir de la mort), en el zoo i en la casa ens rodegen criatures apagades, espècies a punt d'extingir-se, fantasmes de la vida reordenats d'una manera que mai no va existir. Es reemplaça

El zoo però també el museu d'història natural i la cadena televisiva s'encarreguen de substituir un concepte de naturalesa remota i assetjada per un altre de naturalesa omnipresent, a l'abast de tothom, i fins i tot saturant. El Serengueti, cada tarda a la sala d'estar de casa teva

l'ecosistema al límit per un ball d'objectes als llimbs, que podrien haver estat vius d'una altra manera, en un altre lloc, aquí sense significat per al show, com en un museu de cera.

De qui ens parlen aquestes imatges?

Una imatge és sempre la projecció d'una mirada (David Hockney). És útil recordar-ho per entendre la importància de les imatges que produïm i compartim sobre la vida no humana en el planeta. La filmació d'un turista que viatja a Austràlia i es troba per primera vegada cara a cara amb un cangur en el seu hàbitat és una prova de com flueix la relació amb allò que és viu en la cultura de la imatge (*Somos plaga*). El turista està familiaritzat amb el cangur. L'ha vist centenars de vegades. De petit segur que l'ha dibuixat i deu haver somniat ficar-se en el seu marsupi; després, segurament, en videojocs l'ha mort o s'hi ha enfrontat; a internet deu haver vist clips mal gravats de cangurs fent alguna cosa que anomenen boxejar i alguna nit es deu haver emborratxat i provat d'imitar-lo. Com a pare, li deu haver passat el testimoni de la imatge del cangur a la seva descendència. Però quan es troba amb un munt



Cangurs vistos per la càmera d'acció d'un ciclista. YouTube de Ben Vezina, 2015, inclòs a *Soy Cámara*, programa *Somos plaga*





de cangurs en persona, viatjant en bicicleta per Austràlia, se sent totalment fora de lloc. «Un puto apocalipsi zombi de cangurs», comenta. Avança lentament i observa com en apropar-se a la legió zombi, en lloc d'atacar-lo, els marsupials marxen. Davant la presència humana, fugen. En pocs segons, el turista ha pogut empatitzar. A l'observació sobre l'exèrcit de zombis segueix un «sorry, guys» menys èpic.

Tot això ho està gravant ell mateix, fent de locutor de les seves impressions segons avança en bici. El vídeo, penjat després a YouTube i molt visitat, és un comentari sobre una cultura visual androcèntrica i obsessionada amb les pantalles. En la breu gravació hi ha moments punyents on es passa de la idea de la imatge a la percepció de l'altra cosa, la cosa en si. I un altre cop a la imatge.

El vídeo dels cangurs gravat per un turista conté una cosa que sol eludir-se, especialment en el documental de naturalesa. En la nostra pròpia experiència amb animals en llibertat, ja sigui a través del teleobjectiu o a través de la càmera trampa, observem un comportament que es repeteix: el moment en què l'animal et torna la mirada. Reconeix el subjecte que grava, la càmera. El mira, l'olora,

reacciona a la seva presència i es crea una situació comunicativa, se surt de la trampa *voyeurística*.

La qüestió de la dominació no és només narrativa, pot estar en el propi llenguatge de les imatges, en l'artefacte del cinema o en la seva transmissió. Què podem entendre sobre la vida salvatge des de la sala d'estar de casa? Es poden apreciar les qualitats principals d'allò que és viu en un relat televisiu? Podem entendre la crisi ecològica davant de la imatge d'una naturalesa verge?

**En la nostra pròpia
experiència amb
animals en llibertat
observem un
comportament que
es repeteix: el moment
en què l'animal et torna
la mirada**

140

**Imatges, un
domini públic**

**Imatges del
món natural**

EMILIO FONSECA I
XIANA DO TEIXEIRO

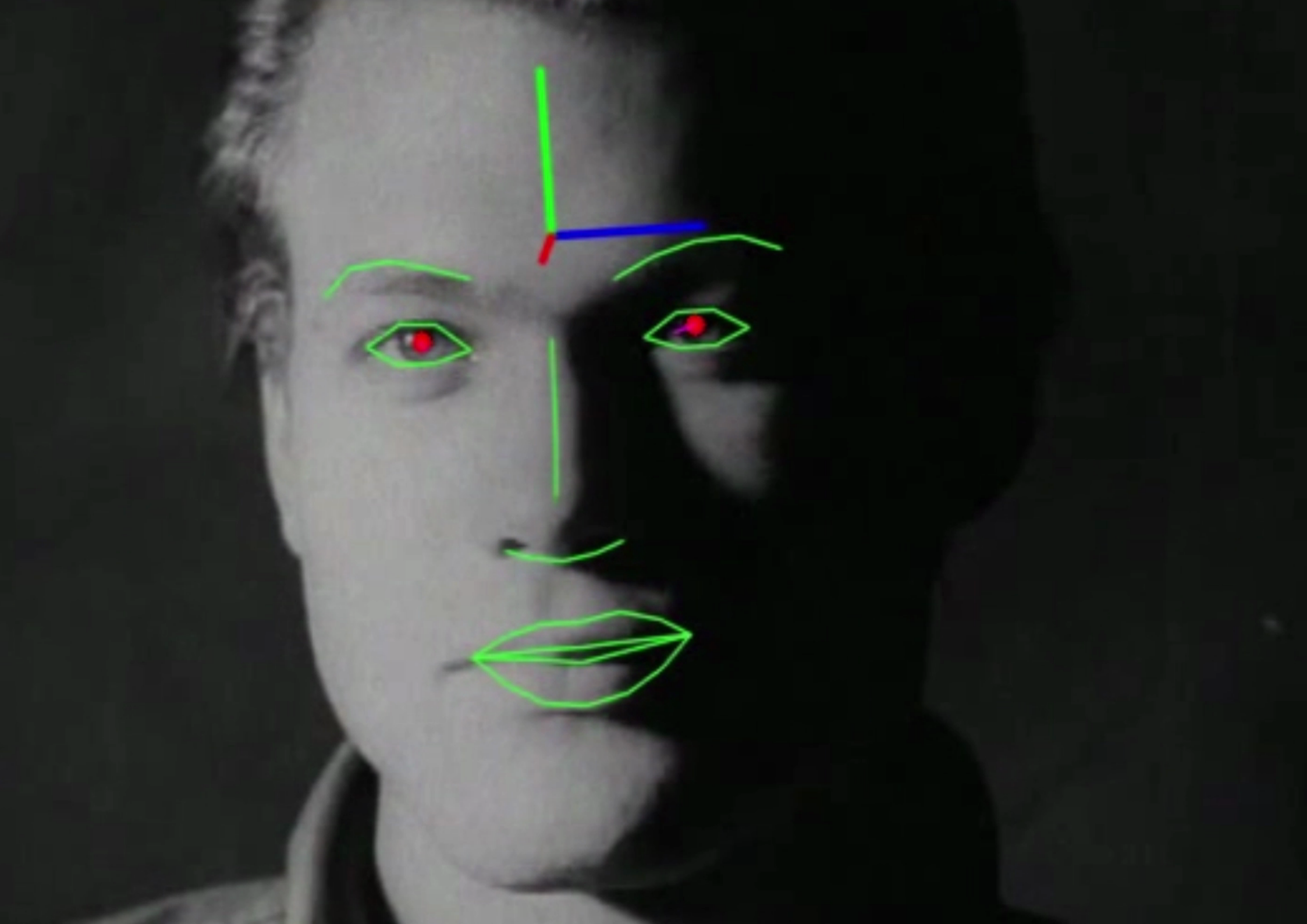


Referències

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







Dones que (ad)miren dones

EULÀLIA IGLESIAS

En la primera seqüència de *L'una canta, l'altra no* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977), contemplem una de les dues protagonistes, Pomme, tot observant imatges de dones molt diverses exposades en la botiga d'un fotògraf. En un dels retrats, la noia hi reconeix una antiga veïna, Suzanne, i decideix que és un bon moment per retrobar-la. A partir d'aquí, Agnès Varda ressegueix la trajectòria de dues joves que a partir dels anys setanta s'involucren cadascuna pel seu compte en la militància feminista. A part d'inscriure una ficció en el context històric de la presa de consciència col·lectiva per la lluita dels drets de les dones, Varda estructura el film de manera que l'amistat entre Pomme i Suzanne, sorgida a partir d'una dona que en reconeix una altra en una imatge, esdevé l'eix de tota la narració, malgrat que durant bona part del metratge les protagonistes segueixen itineraris vitals separats i ni tan sols viuen al mateix país.

En el text fundacional de la teoria fílmica feminista, *Placer visual y cine narrativo* (1975), Laura Mulvey argumenta com el cinema dominant

reprodueix l'ordre de dominació simbòlic de la societat patriarcal a fi de configurar la disposició narrativa de les imatges per complaure la mirada masculina. Tot i que el seu assaig no ho especifica, de la seva denúncia de la construcció androcèntrica del cinema de Hollywood també es pot inferir com la major part de pel·lícules s'articulen a partir d'una gran absència. En els films clàssics del cinema nord-americà, i en especial en aquells produïts durant la vigència del codi Hays, però també en bona part del cinema d'autor europeu, a penes es representen relacions entre dones. Fins i tot dins del gènere en femení per excel·lència, el *woman's film*, la protagonista difícilment professa algun tipus d'afecte important per a una altra persona del seu sexe, excepte en els anomenats melodrames maternal. I en aquestes i altres excepcions, el més habitual és que el vincle entre les dones es plantegi des de diferents estadis de rivalitat: de la competència professional al síndrome de sospita paranoic (la por de la dona a ser substituïda per una altra o, ans el contrari, esdevenir el mer reflex d'una figura femenina anterior) passant



per l'obligació maternal d'esborrar-se per deixar lloc a la filla o la contraposició dual i exemplar de rols femenins, el positiu i el negatiu.

Fer present aquesta absència o, com diria Annette Kuhn, fer visible allò invisible ha estat una de les tasques del pensament feminista. La manca de connexions entre personatges femenins es manifesta en tots els nivells, de les més íntimes a les polítiques. En bona part del cinema dominant a penes apareixen espais i formes d'homosocialització femenina, i per tant històricament s'ha negat a les espectadores la possibilitat de veure representades en pantalla dones que es relacionen amb altres dones i identificar-se així amb experiències de subjectivitat col·lectiva. En alguns casos, aquesta absència va en consonància amb el procés de redomesticació que han patit les dones en èpoques i gèneres concrets, del melodrama clàssic a la *sitcom* televisiva familiar, on queden reduïdes al paper de mares i esposes. A *From Reverence to Rape, the Treatment of Women in the Movies* (1974), Molly Haskell recorda com els personatges femenins han estat exclosos o marginats

El feminisme també es defineix per com les dones han atorgat valor i significat a l'experiència d'altres dones en el context de la cultura patriarcal



de la majoria de gèneres tradicionals, del western al policíac, que just dibuixen una mística masculina de llibertat i excitació compartida lluny de l'àmbit familiar, espai associat a allò femení. En la trilogia de *Soy Cámara* que Ingrid Guardiola dedica a *Les dones i l'espai públic*¹ es fan paleses les estratègies de control, dominació i violència emprades per mantenir-nos absents de les esferes no domèstiques i com, conseqüentment, l'ocupació, l'agitació i l'organització al carrer segueixen sent pilars bàsics de la lluita feminista.

Com Agnès Varda a *L'una canta, l'altra no*, l'anomenat *women's cinema* (el cinema dut a terme per directores que construeixen de forma més o menys conscients estètiques oposades a les androcèntriques) restitueix aquests vincles entre dones, vincles estroncats, impossibilitats, invisibilitzats, menystinguts o estigmatitzats per les narratives dominants. La revisió de les connexions interfemenines no només s'opera en la diegesi fílmica. També des del punt de vista de l'espectadora que es relaciona des

del present amb les imatges de dones llegades pel Hollywood clàssic. A partir d'estratègies d'apropiació i recreació, algunes cineastes han reescrit aquesta història del cinema que la indústria ens va negar. A *Encuentro entre dos reinas* (1991) Cecilia Barriga reinstaura el *raccord* de mirades entre Greta Garbo i Marlene Dietrich que mai no es va donar en cap pel·lícula. Les dues actrius no només coincideixen en la pantalla, sinó que també esdevenen les respectives receptores de l'atenció de l'altra. A *The Watermelon Woman* (1996), Cheryl Dunye fa palesa des d'una perspectiva interseccional la doble invisibilització de les dones afroamericanes lesbianes en imaginar un film perdut i la possible història d'amor interracial i homosexual que conté. La perspectiva *queer* en els estudis i les pràctiques fílmiques feministes van posar en evidència la importància de reivindicar la mirada activa de l'espectadora del cinema *mainstream*, tot complicant la idea plasmada a l'assaig de Mulvey per la qual una dona només es podia relacionar amb els personatges femenins del cinema patriarcal des



del més absolut dels rebuigs (la militància feminista radical), des d'un plaer de naturalesa masoquista (la dona com a espectadora passiva) o des d'una mirada «transvestida» (la identificació amb la suposada mirada masculina entesa des d'una perspectiva patologitzadora).

Però no només el desig activa en positiu la mirada femenina en relació al cinema *mainstream*. Com reivindica Tania Modleski, l'anàlisi en si mateixa d'aquestes pel·lícules des d'una perspectiva feminista implica també un plaer. Així mateix, és que les imatges de les dones han d'estar sempre sota sospita? Podem trobar formes de relacionar-nos-hi que no passin exclusivament per allò que Eve Sedgwick definia com a «lectura paranoica»? El feminisme i la teoria *queer* contribueixen a repensar sistemes epistemològics i crítics fundacionals de les formes de pensament contemporànies que, al cap i a la fi, també s'han construït des de perspectives tradicionalment masculines. Queda cada cop més clar que les metodologies cognitives també són afectives. I el feminisme s'ha repensat per no identificar-se amb

una única teoria unívoca i totalitzadora, sinó per articular-se des d'una sèrie d'estratègies crítiques que deixen espai al dubte, la complexitat, l'ambigüïtat i el gir cap als afectes sense que això suposi renunciar a una necessària vocació analítica i transformadora. Des de l'anàlisi feminista es rastregen en relació amb el cinema clàssic indicis de vincles femenins (a la pantalla, però també els de les espectadores amb els personatges femenins) per configurar una genealogia més enllà del *women's cinema* d'allò que Adrienne Rich va anomenar contínuum lèsbic, la gama d'experiències de qualsevol naturalesa que una dona manté amb una altra en oposició a l'heterosexualitat normativa. Per a Mary Ann Doane, el *woman's film* clàssic intenta funcionar com el revers (*mirror image*) d'aquell cinema narratiu configurat per la mirada masculina de què parla Mulvey, atès que situa la dona com a centre i agent de la narrativa. El feminisme també es defineix per com les dones han atorgat valor i significat a l'experiència d'altres dones en el context de la cultura patriarcal. I en aquest sentit

Podem trobar formes de relacionar-nos amb les imatges de les dones en l'audiovisual *mainstream* que no passin exclusivament per l'anomenada «lectura paranoica»?

el *woman's film* ha esdevingut un territori fèrtil per explorar les angoixes, els anhels, els límits i els punts de fuga d'uns personatges femenins marcats per la seva pròpia condició de dones en un context de dominació masculina. Al *Soy Cámara La riallada de la Medusa*², Marta Nieto i Marga Almirall elaboren una genealogia audiovisual del riure femení com a expressió subversiva a través sobretot del *women's cinema*, però tot plegat arrenca amb la primera rialla de Greta Garbo en un *woman's film*, *Ninotchka* (1939).

Reptes en l'audiovisual contemporani

En el *Soy Cámara* dedicat al feminisme *mainstream*, també d'Ingrid Guardiola, Angela Davis, Chimamanda Ngozi Adichie, Arundhati Roy i Judith Butler denuncien el perill d'un feminisme que es redueixi a una imatge atractiva que les dinàmiques capitalistes no triguin a mercantilitzar i desactivar. O que, podem afegir-hi, és capitalitzat per agents culturals suposadament alternatius que tanmateix



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



han exercit les seves pròpies rutines d'exclusió de les narratives femenines. En la seva edició de 2019, el Festival de Canes ha decidit homenatjar amb el cartell oficial Agnès Varda, que va morir el passat 29 de març convertida en el rostre més popular del cinema de dones. El disseny parteix d'una fotografia del rodatge de *La Pointe Courte* (1955), l'òpera prima de la francesa, on la cineasta s'enfila sobre l'esquena de l'ajudant de direcció per enfocar la càmera en un angle en picat, mentre la *script* Jeanne Vilardebó prepara la claqueta. Al cartell resultant presentat pel festival, Vilardebó ha desaparegut. Els responsables del certamen, que només va programar un cop en la seva secció a concurs un llargmetratge de la cineasta –*Cleo de 5 a 7*, de 1962 (altres dels seus films han estat presents en seccions alternatives)–, han passat la fotografia pel filtre de l'anomenada política dels autors, la forma d'entendre el cinema que van gestar els crítics de *Cahiers du Cinéma* convertits en cineastes de la *Nouvelle Vague*, tan qüestionada en alguns dels seus fonaments



Agnès Varda,
Le Pointe-Courte,
1955





per la perspectiva feminista. En lloc de formar equip de treball amb altres dones, Varda queda singularitzada en una posició vertical que enalteix la figura de la directora alhora que invisibilitza les altres professionals participants en el rodatge. Per reivindicar una dona, se n'esborra una altra.

El festival de Canes segueix sent una de les fites indispensables en el circuit de promoció i circulació dels films d'arreu del món que es configura com una alternativa amb vocació descentralitzada a la indústria global de Hollywood. L'altre front obert en relació al feminisme *mainstream* propi dels nostres temps és la conscienciació que la tendència de les classes privilegiades occidentals a presidir la lluita pels drets de les dones invisibilitza les experiències, opressions i reptes d'aquelles que viuen als marges interiors o exteriors d'Europa i Estats Units. A *Women's Cinema, World Cinema* (2015), Patricia White recorda que el cinema de dones, per pròpia definició, no es pot configurar des d'una perspectiva occidentalocèntrica que converteix

la mirada, sobretot nord-americana, però també en bona part europea, en la universal.

En la ficció televisiva, que ha desplaçat en els últims anys el cinema com a narrativa audiovisual de major referència popular, no existeix un equivalent a aquest mapa de festivals, una xarxa que amb tot allò que té de qüestionable, encara ofereix un circuit de visibilització per als títols sense exhibició comercial. Les sèries han esdevingut ara mateix un territori apassionant per explorar les persistents contradiccions del vincle entre dones creadores, dones espectadores i ficció de gran consum. Com comentava Lizzie Borden en el seu pas per Barcelona l'any 2017, el major accés de les dones a la indústria televisiva en comparació a la cinematogràfica té a veure amb la menor consideració que aquesta disciplina ha tingut tradicionalment en el món de la cultura. Creadores com Tina Fey, Lena Dunham, Issa Rae, Pamela Adlon, Ilana Glazer i Abbi Jacobson, Maria Bamford, Phoebe Waller-Bridge o Tig Notaro han incorporat en la ficció televisiva tota una sèrie de temes propis de

**El cinema de dones
no es pot configurar
des d'una perspectiva
occidentalocèntrica que
converteix la mirada,
sobretot nord-americana,
però també en bona part
europea, en la universal**



l'agenda feminista que fins ara a penes havien tingut presència en les sèries: l'autorepresentació dels cossos no normatius, la desmitificació de l'experiència de maternitat, les relacions sexuals plantejades des d'una perspectiva ni fantasiosa ni traumàtica, les dones com a protagonisme col·lectiu, el qüestionament de l'amor romàntic, l'humor com a arma de desconstrucció de les masculinitats idealitzades i de les tòxiques, i la reivindicació d'una diversitat identitària que s'oposa a la idea de l'home blanc, occidental i heterosexual com a paradigma universal. L'èxit de situar en el *prime time* de les pantalles dominants tot un seguit de representacions i narratives femenines fins ara minoritàries no està exempt de contradiccions. La principal, que aquesta diversitat identitària s'expressa des d'un marc cultural únic i hegemònic, l'anglosaxó. A les sèries televisives contemporànies globals veiem dones molt diferents i amb experiències múltiples, però totes són angleses o nord-americanes.

En última instància, la reparació dels vincles femenins i l'enriquiment a tots nivells de les mirades entre dones passa

també per l'admiració. Al llarg de la història, la legitimació dels discursos i de les representacions culturals va lligada a processos d'identificació i reconeixement pròpiament masculins. Per això, mai no és sobrer fer presents els noms d'aquelles autores les creacions de les quals ens han ajudat a pensar, significar i articular els nostres propis textos.



Referències

¹ Disponible a https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=caua2E4CobY,
<https://www.youtube.com/watch?v=2jd3BqKv5XU> i <https://www.youtube.com/watch?v=FXrwmCvUH1Q&vl=ca>.

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

Nota sobre els autors

Fernando de Felipe

És professor de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, guionista de cinema i televisió i dibuixant de còmics. Ha treballat en revistes com *Toutain Editor* i *Totem el comix* i ha publicat *Nacido salvaje* (1988), *ADN* (1989) i *Marketing & Utopía Made in USA* (1990). És autor de la sèrie de còmic *Black Decker* des de l'any 1994. Ha dirigit el curtmetratge *Oedipus* (1997) i la col·lecció d'assajos cinematogràfics *WideScreen* per Glénat Espanya. Ha estat guionista de les pel·lícules *Raíces de sangre* (2002), *Darkness* (2002) i *Palabras encadenadas* (2003).

Emilio Fonseca i Xiana do Teixeiro

Emilio Fonseca i Xiana do Teixeiro investiguen i produeixen imatges des del 2008 com a Walkie Talkie Films. En tàndem i per separat han reflexionat sobre la relació entre el que és humà i el que no ho és, la idea de «naturalesa» i els conflictes ecosocials en pel·lícules com *Queimar o Monte* (2013), *Dúas Pitas* (2013), *Encuentros con Entidades* (2013-4), *Sotobosque* (2016), *Somos plaga* (2017), *Soy muro* (2018) i *Salvaxe, Salvaxe* (en producció) i el còmic documental d'Emilio, *Verde Invisible* (2016). Xiana treballa també en l'àmbit del relat íntim, la identitat i el gènere en projectes artísticocinematogràfics: *Tódalas Mulleres que Coñezo* (2018), *Proyecto Diario* (2013-actualitat). Emilio és il·lustrador i autor de novel·la gràfica (*Fóra de mapa*, 2017).





Joan Fontcuberta

És professor de comunicació audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra i a la Harvard University de Cambridge (Massachusetts). Col·labora en diversos projectes del CCCB i amb publicacions especialitzades en imatge. Com a curador ha treballat per a la Biblioteca Nacional de Madrid, el Centre Internacional de Fotografia (ICP) de Nova York o el Centre Arts Santa Mònica de Barcelona. La seva obra ha estat exposada en més d'una trentena de museus i sales d'art d'Europa, Amèrica i del Japó. La seva obra pertany a diverses col·leccions públiques i privades d'arreu del món com el Centre Pompidou de París o el MoMA de Nova York. Va rebre el premi David Octavious Hill per la Fotografisches Akademie GDL d'Alemanya el 1988, el Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres pel Ministeri de Cultura de França el 1994, el Premi Nacional de Fotografia el 1998 i el Premi Hasselblad de Fotografia el 2013.

Iván Gómez

Doctor en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat Autònoma de Barcelona. Especialista en narrativa audiovisual, història del cinema i estudis televisius. Professor de la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna de la Universitat Ramon Llull.



Ingrid Guardiola

És professora, programadora audiovisual, directora i assagista. Des de totes aquestes facetes ha contribuït a la reflexió i al debat públic al voltant dels formats televisius i el rol de les imatges i dels dispositius tecnològics al món contemporani. Ha coordinat *Soy Cámara* i comissariat part dels seus continguts del 2015 al 2019. Forma part de l'equip de programació de la Mostra de Televisió de Qualitat de Barcelona (MINIPUT) que va coordinar des del 2002 i fins el 2018. És doctora en humanitats per la Universitat Pompeu Fabra (UPF) i ha sigut docent en diverses universitats catalanes, actualment a la Universitat de Girona. Va debutar com a directora de llargmetratges amb el docuassaig *Casa de ningú* (2017). Ha publicat l'assaig *L'ull i la navalla: un assaig sobre el món com a interfície* (2018), on analitza com les imatges i les dades condicionen la nostra vida privada i determinen la dinàmica de l'esfera pública i de les comunitats. Forma part del comitè executiu del Consell de Cultura de Barcelona, del comitè de programació del Teatre Lliure i del comitè de programació del Cinema Truffaut de Girona. Col·labora amb el programa *Planta Baixa* (TV3) i amb el Diari *Ara*.

Andrés Hispano

Escriu regularment al suplement de cultura de *La Vanguardia*. Realitzador, juntament amb Félix Pérez-Hita, de *Soy Cámara* i ha comissariat les exposicions «La ciutat dels cineastes» (amb Jordi Balló, 2001), «El rei de la casa» (amb Marc Roig, 2007), «That's not Entertainment!» (amb Antoni Pinent, 2007) i «Pantalla global» (amb Gilles Lipovetsky i Jean Seroy, 2011). Va dirigir les nits temàtiques de BTV (1997-2000), el programa *Boing Boing Buddha* (creat amb Manuel Huerca, 2000-2003) i *Baixa Fidelitat* (amb Félix Pérez-Hita, 2005). Va escriure *David Lynch, claroscuro americano* (1997) i va comissariar, juntament amb Antoni Pinent, el pack DVD *Del éxtasis al arrebató* (2009). És professor convidat de cinema i cultura audiovisual en diferents universitats, com la UPF, Elisava, LCI i la URL.



Eulàlia Iglesias

Periodista especialitzada en cinema i audiovisuals i professora universitària al departament d'Estudis de Comunicació a la Universitat Rovira i Virgili. També imparteix classes a La Casa del Cine i a Estudio de Cine. Membre del consell de redacció de Caimán Cuadernos de Cine, col·labora al suplement «Play» del diari *Ara*, *Time Out Barcelona*, *Rockdelux*, *Número Cero* i *Sensacine*, entre d'altres. També col·labora al Festival D'Autor i al MINIPUT (Mostra de Televisió de Qualitat). És membre del consell directiu de l'Associació de Crítics de Cinema de Catalunya.

Jorge Luis Marzo

És historiador de l'art, doctor en Estudis Culturals, comissari d'exposicions, realitzador audiovisual, professor de BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona i membre del Grup de Recerca GREDITS. Ha desenvolupat nombrosos projectes nacionals i internacionals de recerca, en format expositiu, audiovisual o editorial, sovint en relació a les polítiques de la imatge. Els més recents són: *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, amb Patricia Mayayo); *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron* (BAU, 2014, amb Joana Masó i 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, amb Fito Rodríguez).

Web: www.soymenos.net



Fèlix Pérez-Hita

Actualment codirigeix alguns capítols de *Soy Cámara* amb Andrés Hispano, amb qui també va dirigir *Baixa Fidelitat* (2005) i va treballar com a guionista i editor per a *Boing Boing Buddha* (2001-2004). Amb Arturo Bastón dirigeix *HILOMENTAL (sesiones videológicas)*. És membre fundador de l'associació Horitzó.tv i va ser codirector de *Gabinet de Crisi: un programa de TV que no veurà a la TV* (2001-2009), amb Bastón i Kikol Grau (idea original de Hispano / K. Grau). De 1997 a 1999 va dirigir una quinzena de documentals per a Barcelona TV. Ha impartit classes d'història i teoria de la imatge a l'Escola Superior de Disseny Elisava i ha escrit articles sobre crítica de la imatge a *Manía*, *Archipiélago*, *Cultura/s (La Vanguardia)* o *El Estado Mental*, entre d'altres publicacions.

Daniel Pitarch

És investigador independent de la cultura audiovisual, membre del col·lectiu artístic i estudi Estampa i docent a l'Escola Massana i a la Universitat de Girona. Les seves últimes publicacions són l'edició dels escrits sobre el cinema de Walter Benjamin (*W. Benjamin: Escritos sobre cine, 2017*) i *El mal alumno. Pedagogía crítica para inteligencias artificiales* (2018), d'autoria col·lectiva com a Estampa. Ha publicat articles acadèmics i de divulgació sobre el cinema dels primers temps, l'animació experimental, la teoria del cinema d'entreguerres i els espectacles i tecnologies audiovisuals del segle XIX. Com a realitzador audiovisual, té peces d'animació experimental, apropiació i vídeo-assaig. A Estampa, una de les línies de creació en curs és la recerca d'eines i ideologies de la intel·ligència artificial.

Soy Cámara

Soy Cámara és un laboratori de nous formats audiovisuals produït pel CCCB en col·laboració amb diferents universitats i realitzadors. És un espai experimental i participatiu en l'ecosistema de la xarxa que reflexiona sobre els temes més urgents de la societat contemporània, posant èmfasi en com es produeixen les imatges, tant en els àmbits tradicionals com a internet.

PROGRAMES (2010-Febrer del 2020)

1. Tecnologia

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

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA
A partir de l'evolució de les noves tecnologies i el pensament contemporani, es planteja la possibilitat d'un futur de reptes compartits

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

JUAN INSÚA
La convergència mediàtica, la cultura de la participació i la creació de xarxes distribuïdes són el tema clau en el nou horitzó cultural

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

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
El secret en la cultura

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

JOAN CARRERAS
Una revisió sobre el poder d'internet, inspirada en les conferències de Greert Lovink i Evgeny Morozov al CCCB

[¿Qué nos hace humanos? \(2013\)](#)

JOSÉ ANTONIO SORIA, ELI GOULA
Neurociència i especificitat humana

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

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Internet i la creació d'experiències virtuals. Amb Harun Farocki

[Más que humanos \(2015\)](#)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Les inquietuts i il·lusions que desperta avui la intel·ligència artificial, amb motiu de l'exposició del CCCB «+ Humans»

[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 les eines de geolocalització

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

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Sobre les memòries, els cossos i les ànimes de la intel·ligència artificial

[Rostro y código \(2016\)](#)

DANIEL PITARCH, MARCEL PIE
La codificació del rostre

[La màquina artista \(2017\)](#)

JON URIARTE / Reflexions sobre les màquines intel·ligents

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

MARINA TRIGUEROS, KATIA ARNESTO (CAMPUS UPF) / La nostra memòria perd la corporeïtat

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

ALEJANDRO DE FRANCISCO CASTILLO
Videovigilància

[Vomitorios \(2018\)](#)

ROC ALBALAT
Disseny urbà i tecnològic

[Com desaparèixer? \(2018\)](#)

INGRID GUARDIOLA
Desaparició i hipervisibilitat

[Un món quàntic \(2019\)](#)

INGRID GUARDIOLA
Quins dubtes planteja, quines possibilitats obre la física quàntica?

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

DANIEL PITARCH
Treball conceptual sobre un *software* de reconeixement d'imatges

El món com a pantalla: platonisme digital (2019)

INGRID GUARDIOLA

Els mons virtuals com a espais on es projecten els desitjos

**2. Pensar les imatges
Cinema i fotografia****Apropiaciones (2011)**

JUAN BUFILL, CANADÀ

Art i cinema d'apropiació

Yo también Soy Cámara (2012)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Varietat, evolució i característiques de les càmeres

Más fotoperiodismo hoy (2012)

TONI CURCÓ, SÍLVIA OMEDES

Sobre el fotoperiodisme

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

JOSÉ ANTONIO SORIA, JORDI CALAFELL

Sobre el cinema domèstic

Material sensible (2012)

TONI CURCÓ, SÍLVIA OMEDES

Significat, ús i poder de la fotografia documental

Asuntos domésticos (2013)

INGRID GUARDIOLA, MIGUEL ÀNGEL BLANCA

Sobre l'evolució del *home-cinema*. Amb Andrés Duque, Pere Ginard, Albert Alcoz i Glòria Vilches**Pasolini hoy: todavía en los márgenes (2014)**

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Sobre Pasolini arran de l'exposició homònima del CCCB. Amb Alain Bergala, Jordi Balló, Gianni Borgna, Isabel Escudero, Ingrid Guardiola, Javier Pérez Andújar i Julià de Jòdar

Decàleg, Švankmajer(2014)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre Švankmajer, els germans Quay i Ladislav Starevich en paral·lel a l'exposició «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 ideologia de Walt Disney

Detectives de cine (2016)

HÉCTOR ANGULO, ADRIÀ CADENA,

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

Evolució de la figura del detectiu al cinema

La vida irrelevante (2016)

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

Sobre els video-diaris

El sueño de la visión produce cronoendoscopias (2016)FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO. CON FERNANDO DE FELIPE E IVÁN GÓMEZ
Imatges i ciència, imaginaris compartits**La pantalla espejo (2016)**

SARA ANDREJEVIĆ, RAÚL EGÚÉS, CECILIA ESPAÑOL, CARLOS PEÑALVER, MAITE REDONDO, SARA TORRENT (CAMPUS UPF)

Sobre l'obra de José Luis Guerín amb el propi autor de protagonista

**Humor gestual (2016)**

CLARA BORRELL, ARNAU CAPEL, MIQUEL VENTURA (CAMPUS UAB)
Evolució de l'humor gestual al cinema

It's a Phone (2016)

LORENA JIMÉNEZ, DAVID LARTUNA, MANEL MASACHS, BEA MOTA (CAMPUS UAB)
Evolució del paper dels telèfons al cinema

Retorna, futur! (2016)

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

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

ANDRÉS HISPANO
Anàlisi de les imatges que s'usen per explicar situacions d'abans-i-després

Objectes perduts: Cinefilia (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Reflexions sobre què és el cinema avui

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

ANDRÉS HISPANO
El cinema ofereix l'oportunitat de manipular el temps

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

ANDRÉS HISPANO
Història del *flashback* al cinema

Film Stills (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Fotografia i cinema

Dos imágenes: Che muerto (2018)

ANDRÉS HISPANO
Fotografia i idolatria a partir de la figura del Che

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

ANDRÉS HISPANO
Fotografia, mímesi i manipulació mediàtica

Escena d'un bar (2018)

PAU ROS (CAMPUS UAB)
Compilat cinematogràfic sobre el bar com a tema

Todas las pantallas oscuras (2019)

ALBERT ALCOZ, ALEXANDRA LAUDO
El poder poètic de la pantalla en negre

Internet**Mal de Archivo (2011)**

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA
Reptes, fites i abismes del Gran Arxiu

Virals Kitsch i Internet (2016)

ITZURI SÁNCHEZ, JOSEP LLOPIS, VALENTINA VIVONA (CAMPUS UPF)
Sobre els virals i el *kitsch*

01001111 01001110 (2016)

MATEO R. LOUIT, ÁLVARO CABERO (CAMPUS UPF)
Sobre el *glitch* i les imatges de baixa definició

Cos i casa (2016)

FÉLIX PÉREZ-HITA
Sobre parafil·lies a Internet

Poemes googleitzats (2017)

JAIME ALBERTO DEZA (CAMPUS UPF)
Poemes il·lustrats a través de Google images

10 anys d'Influencers (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Repàs a la història del festival *Influencers*. Amb Bani Brusadin i Jorge Luis Marzo

Influencers, intimidad en venta (2018)

CAROLINA ZULUAGA

Imatges i internet sobre el fenomen dels influencers

Televisió**El museo de los accidentes (2011)**

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Reflexions al voltant de la televisió

Videocràcia. Ficció i política (2013)

JORGE LUIS MARZO, ARTURO FITO RODRÍGUEZ

Repàs als espots televisius de les campanyes electorals

Autòpsia TV (2016)

INGRID GUARDIOLA

Sobre la televisió pública. Amb Mònica Planas, Félix Pérez-Hita, Andrés Hispano, Eulàlia Iglesias i Lau Delgado

David Simon's American Pie (2017)

ANDRÉS HISPANO

Entrevista a David Simon

Verde carne (2017)

YOLANDA LEYVA (CAMPUS ELISAVA)

Sexualització al tennis femení

Adam Curtis sin espejo (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Producció d'imatges sobre Adam Curtis a internet

So Fucked Up (2017)

FERRAN BASSAGANYES, OCTAVI MIRÓ,

ADRIÁN RODRÍGUEZ, ROCÍO SÁNCHEZ, EVA

SEBASTIÁN (CAMPUS UPF)

Violència i pobresa als videoclip

Altres temes vinculats amb la imatge**La imatge salvatge (2015)**

JORDI COSTA, GRACIELA GARCÍA, LUIS SAEZ

Dedicat a l'art *outsider*, l'art innocent dels que treballen al marge dels estudis i acadèmies**Nous públics (2015)**

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre l'evolució del concepte de públic. Amb Laura Borràs, José Luis de Vicente, Gemma Galdón, Ingrid Guardiola, Bruno Sokolowicz i Ben Welsch

Humo en los ojos (2016)

JOSÉ ANTONIO SORIA, GLORIA VILCHES

Jordi Díaz Fernández parla sobre els seus vídeos, breus peces fosques, misterioses i suggerents, i els seus referents visuals i creatius

David Domingo: trucos baratos (2016)

GLÒRIA VILCHES

Sobre el treball del cineasta David Domingo

L'art de la visió (2016)

AITOR GAMETXO, CAROLINA LÓPEZ

Crònica sobre l'Aula Xcèntric i el cinema experimental

Curtcircuits (2016)ANNA CUESTA PUJOL, MARIA GRAU PIQUÉ, IRENE MARGES CAMPOS, CARLA MARTÍNEZ VALERO, MONTSE PUJOL SOLÀ (CAMPUS UPF)
Sobre la sinestèsia d'algunes imatges**Herramientas para pensar: Papúa, Nueva Guinea (2017)**

FÉLIX PÉREZ-HITA

Muntatges de dues seqüències contraposades

¿Por qué me rompes? (2018)

JORGE LUIS MARZO
Sobre la iconofília

Observados (2019)

ALEJANDRO CABALLERO, MARC REQUENA
(CAMPUS UB)
Evolució de la privacitat i la figura
del voyeur

El ojo volador (2019)

FÉLIX PÉREZ-HITA
La proliferació d'imatges captades amb
drons i les seves implicacions

**¿Cómo aumentar tu subidón?
(2019)**

VÍCTOR DIAGO
L'evolució de la imatge dels
consumidors de marihuana i el
canvi de paradigma actual

3. Gènere i feminismes**Pioneres del cinema: al marge de
la indústria (2014)**

INGRID GUARDIOLA, MARTA SUREDA
Repàs a les dones pioneres del món del
cinema. Amb Marta Selva, Anna Solà,
Glòria Vilches, Sesi Bergeret i Elena Oroz

La mujer autómat (2016)

INGRID GUARDIOLA
Evolució de l'arquetip de la dona robot

**Manifiestos filmics feministes
(2016)**

MARTA NIETO
Recuperació dels principals manifiestos
filmics feministes

Querida (vida) diària (2016)

MARGA ALMIRALL
Manifest filmic feminista en el segle XXI

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

INGRID GUARDIOLA
Sobre el control i violència que pateixen les
dones a l'espai públic. Amb Brigitte Vasallo,
Paula Ezquerra, Mercè Amor, Col·lectiu
Punt 6, Zaida Muxí, Marta Segarra, Mary
Nash i María Castejón

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

INGRID GUARDIOLA
Sobre la violència sexista, racista i
gentrificadora sobre les dones. Amb
Brigitte Vasallo, Paula Ezquerra, Mercè
Amor, Col·lectiu Punt 6, Zaida Muxí, Marta
Segarra, Mary Nash i María Castejón

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

INGRID GUARDIOLA
Lluites, referents i eines per pal·liar el
control i la violència que s'exerceix sobre
les dones. Amb Brigitte Vasallo, Paula
Ezquerra, Mercè Amor, Col·lectiu Punt 6,
Zaida Muxí, Marta Segarra, Mary Nash i
María Castejón

Apuntes sobre género (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA
Testimonis sobre el pensament feminista i
qüestions de gènere

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

RAQUEL MARQUES, MARÍA ROMERO,
ZORAIDA ROSELLÓ, MARÍA ZAFRA
Co-producció amb la Mostra Internacional
de Films de Dones en motiu de la tercera
edició dels Manifiestos Filmics Feministes

Rebel rebel (2017)

ANDRÉS HISPANO

Recorregut a través de la revolució queer en relació amb «David Bowie Is...t»

Maternitats subversives (2017)

JOANA ABRINES

Sobre com els feminismes afronten la maternitat. Amb Orna Donath, María Llopis i Brigitte Vasallo

A través del espejo (2017)GALA HERNÁNDEZ, CATERINA CUADROS,
FLORENCIA ALIBERTI (CAMPUS)

Autorretrats femenins al cinema

Modos de ver (2017)MARINA PÉREZ TRIGUEROS (CAMPUS UPF)
Homenatge a l'obra capital de John Berger**Feminisme mainstream (2018)**

INGRID GUARDIOLA

Feminismes

Pensar amb Judith Butler (2018)

INGRID GUARDIOLA

Estudis de gènere

¿Dónde están las mujeres? (2018)

CRISTINA SÁEZ

Dones i ciència

El record del rostre (2018)

ANDREA FERNÁNDEZ

Investigació sobre el rostre

La carcajada de la Medusa (2018)

MARTA NIETO

Dones i humor

¿A mover el culo? (2019)

ELEAZAR BÁEZ (Campus UPF)

El debat sobre el *twerking*,
empoderament femení
o sexualització?**De un cuerpo a esta parte (2019)**

MARTA NIETO, MARGA ALMIRALL

Reportatge *fake* sobre una guerrilla
audiovisual feminista**El món és de qui el treballa (2020)**

INGRID GUARDIOLA

La diversitat en el moviment feminista i els
debats sobre la prostitució i les cures**4. Capitalisme,
societat i barbàrie****La bolsa o la vida (2012)**

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Incertesa política i econòmica

En mi habitación (2013)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

L'evolució dels conceptes «espai
públic» i «espai privat»**Sueños que el dinero puede
comprar (2014)**

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre els límits del mercat

Ser o no ser famoso (2015)

ARTURO BASTÓN, ONA PLANAS

Un acostament a creadors i processos
creatius en la seva relació amb el soroll
mediàtic i social**El después del después (2016)**

INGRID GUARDIOLA

Sobre el temps de la catàstrofe i el no-futur.
Amb Marina Garcés, Judy Wajcman i Rosi
Braidotti**Per què treballem? (2016)**

FÉLIX PÉREZ-HITA

Sobre el treball. Amb Guy Standing, Yann
Moulier-Butang, Judy Wajcman i Cristina
Carrasco

Violència (2016)

FÈLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Sobre la violència als mitjans. Amb Carles Guerra, Joan Fontcuberta, Judith Butler i Michela Marzano

Desnonaments: ahir i avui (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Pla-contraplà entre els desnonaments durant el franquisme i avui

Per a qui treballem? (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Complement o epíleg del programa *Per què treballem?*

Textile blues (2017)

ANDREA FERNÁNDEZ (CAMPUS UPF)
Els extrems de la indústria de la moda es fonen en una dansa macabra

Somos plaga (2017)

XIANA GÓMEZ-DÍAZ, EMILIO FONSECA
«Plaga» com a concepte polític

Les humanitats davant la quarta revolució industrial (2017)

INGRID GUARDIOLA
Reflexions de l'Aula Oberta de l'Institut d'Humanitats 2016-2017

La Revolució Russa revisitada (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Sobre el centenari de la Revolució Russa. Amb Enzo Traverso, Rosa Ferré i Maria Soliña Barreiro

Notes sobre Europa (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
La tragèdia dels refugiats i la crisi d'Europa

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

MONTSE PUJOL, MARC MONTULL (CAMPUS UPF)
Una reflexió sobre l'auge dels populismes a Europa

Ciutats salvatges (2017)

ANDRÉS HISPANO
Reflexions sobre les ciutats del futur amb motiu de l'exposició del CCCB «Després de la fi del món»

El éxito de los estúpidos (2017)

FÈLIX PÉREZ-HITA
Per sobreviure com a espècie és millor ser estúpid que intel·ligent. Amb motiu de l'exposició del CCCB «Després de la fi del món»

Malditos (2018)

ANA PFAFF
Capitalisme i consum

La elección del terror (2018)

ANDRÉS HISPANO
El terrorisme i la política global

Reír para ver: los límites del humor (2018)

ANDRÉS HISPANO, FÈLIX PÉREZ-HITA
Humor i censura

¿Qué fue de la revolución? (2018)

INGRID GUARDIOLA
Vida i destí de les revolucions, Maig del 68, Black Panthers, 15M

La decadencia de la revoluciones (2018)

FÈLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Vida i destí de les revolucions, Maig del 68, Revolució Russa, 15M

Cómete el mundo (2018)

MONTSE PUJOL

Capitalisme, crisi alimentària i ecològica

Soy muro (2018)

WALKIE TALKIE FILMS

El concepte de «frontera»

Què va ser de la llibertat d'expressió? (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Censura, manipulació i violència política

La clave del éxito (2018)

CARME SERVALLS (UPF)

Sobre el treball

Mayo del 68 y la gráfica popular (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Què va ser del maig del 68, a través dels seus cartells

Contra el coche I: ¿Te gusta respirar? (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

L'impacte del cotxe a la nostra societat

Contra el coche II: Darle la vuelta al relato (2019)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

L'impacte del cotxe a la nostra societat

Corre, brilla, luz, luz (2018)

MIGUEL ÀNGEL BLANCA

Faula sobre el desassossec i l'impacte negatiu de la civilització sobre la natura

Aspectos de la masa (2019)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Recorregut històric pel concepte de «massa»

El crack de l'excés (2019)

IBONCELMA, ALEXANDRE NICASI (CAMPUS UB)

La societat de l'excés

Las mejores intenciones (2019)

ANDRÉS HISPANO

Pràctiques neocolonialistes al turisme i l'acció humanitària

¿Cuándo dejamos de sonreír? (2019)

CANDELA OJEDA, DANIELLE FERRARI, LEONARDO MANNERUCCI, AUGUSTO ROBERT (CAMPUS ELISAVA)

Assaig sobre el somriure i el concepte de felicitat

La perversion del signo (2020)

MIREIA SCHRÖDER, AMAT VALLMAJOR (CAMPUS UPF)

Sobre la representació de l'ideal de llibertat

5. Art i cultura**Ética (2011)**

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Debat públic sobre l'ètica

La música del CCCB (2011)

CRISTINA GIRIBETS, JOSÉ ANTONIO SORIA

El CCCB com a generador de creacions, trobades i intercanvis musicals

El mundo de Gao Xingjian (2011)

JUAN INSUA

Edició especial dedicada a Gao Xingjian, premi Nobel de Literatura el 2000

NOW#1, encuentros en presente continuo (2012)

JUAN INSUA

Com pensar en el futur (1). Edició especial sobre les sessions NOW



NOW#2, encuentros en presente continuo (2012)

JUAN INSUA

Com pensar en el futur (2). Edició especial sobre les sessions NOW

No tocar, por favor (2012)

JORGE LUIS MARZO

Explora la relació entre els públics i els museus

El artista en su taller (2013)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

La relació dels creadors amb els seus llocs de treball

Coleccionismo (2013)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Memòria i arxiu: col·leccionar el món

Segundo intento (2016)

INGRID GUARDIOLA

Sobre la censura a l'art. Amb Leland Palmer

Sexe i arquitectura (2016)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Sobre l'exposició «1.000 m2 de desig». Amb Rosa Ferré i Adelaïde de Caters

Dues pensadores: Butler-Braidotti (2016)

ANDREA VALDÉS

Assaig sobre el pensament de Judith Butler i Rosi Braidotti

Ramon Llull (2016)

ANDRÉS HISPANO

Sobre la figura de Ramon Llull. Amb Amador Vega i Siegfried Zielinski

Merde d'artiste (2017)

ANDRÉS HISPANO

Un segle d'art escatològic

Blind wiki: Venècia per a cecs (2017)

FÉLIX PÉREZ-HITA

Sobre el projecte d'Antoni Abad *blind.wiki*, presentat a la Biennale de Venècia. Amb Antoni Abad i Roc Parés

¿Para qué sirve la cultura? (2018)

ANTONIO MONEGAL

Sobre el paper de la cultura en la societat

La vida de les joguines (2018)

MARTA SUREDA

Evolució de les joguines, usos i vida útil

The creature with no name (2018)

JUAN INSUA

Sobre el mite de Frankenstein

Querido público (2018)

GEMMA SANS

Evolució del concepte de públics i d'obres en el teatre

La imatge de l'escriptor (2018)

MORROSKO VILA-SAN-JUAN

Sobre la representació fotogràfica dels escriptors

El sueño de la razón (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO

Ocultisme, creació artística i societat

Triste y azul (2019)

ANDRÉS HISPANO

Història de la relació entre feminitat i fragilitat

Locus Incognito (2020)

NATXO MEDINA

Repàs a la construcció cultural del motiu del *Locus Amoenus***6. Ciutat, espai urbà i proximitat****Desde mi balcón, espacio público: rutinas, pluralidad y democracias (2019)**

VIRGINIE MANUEL, MARIONA OMEDES

La vida que passa a la ciutat observada des d'un mateix balcó al llarg de tres anys

Raval (2012)

ÓSCAR PÉREZ

Geografia urbana del barri del Raval de Barcelona

Memoria externa (2012)

RORY LAMBERT

Sobre el programa AlzheimerArt CCCB

Europa ciudad (2012)

JUDIT CARRERA, DAVID BRAVO

Hi ha una idea europea de ciutat?

En paralelo (2013)

ANDRÉS HISPANO, FÉLIX PÉREZ-HITA

Exploració de l'atractiu de la «ciutat-conflicte» dels barris populars i dels baixos fons, a partir de l'exposició del CCCB «El Paral·lel, 1894-1939»

Sota setge (2014)

JOSÉ ANTONIO SORIA, ELI GOULA

En el marc de la commemoració del tres-cents aniversari del setge de Barcelona l'any 1714, una reflexió sobre els aspectes més contemporanis de les ciutats en setge

Qui ens mira? (2016)

ÓSCAR PÉREZ

Sobre la comunitat de nens filipins del barri del Raval de Barcelona

Universitas (2016)

ÉRIKA SÁNCHEZ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

L'estat de la universitat pública a Espanya

Sota la torre Colón (2016)

ROGER LAPUENTE

Docu-ficció ambientada al Raval de Barcelona

On és l'art? (2016)

HELENA MORENO (CAMPUS UB)

Relació entre el MACBA i la comunitat del barri del Raval de Barcelona

Barcelona, un cadàver exquisit (2016)INGRID GUARDIOLA a partir d'un taller col·laboratiu per al bcn film festival i desenvolupat conjuntament amb FÉLIX PÉREZ-HITA I ANDRÉS HISPANO
Sobre el turisme a Barcelona**Universitats (2016)**ADRIÀ ESPÍ. Amb la participació dels estudiants que han col·laborat a la secció Campus de *Soy Cámara*, programa especial sobre aquesta col·laboració**The Water-Gazers (2017)**

ALBERTO BOUGLEUX

Retrat de l'espigó de la Barceloneta a l'hivern

La ciutat ideal (2017)

MORROSKO VILA-SAN-JUAN

Reflexions al voltant de la ciutat sostenible

L'estat turístic (2017)

ADRIÀ ESPÍ
Turisme i ciutat, una col·laboració amb el
FADfest'17

Ciutat oberta (2017)

UXÍA LARROSA (CAMPUS UPF)
Pensar la ciutat a partir d'una fotografia

Luz y calle (2017)

DANIEL PITARCH, MARCEL PIE
Els usos de la llum als espais públics

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)
Contraposició dels conceptes «soroll» i
«mutisme»

El humo del siglo xxi (2017)

ANDRÉS HISPANO
El fum com a fil conductor de la història del
segle xx

El faroner de Sàlvora (2017)

GLORIA VILCHES
Memòries i vivències d'un faroner

La ciutat invisible (2018)

JOSÉ ANTONIO SORIA
Els carrers de Barcelona a partir de Les
ciutats *invisibles* d'Italo Calvino

Regina enrejada (2018)

JULIÁN PEDRAZA
Sobre la figura de Regina Once, nous mites,
nova política

Ciutat (2018)

FÉLIX PÉREZ-HITA, ANDRÉS HISPANO
Sobre el concepte de «ciutat», espai públic

i tecnologia

Jugar al carrer (2019)

LAURA GINÉS, PEPÓN MENESES
Defensa del joc al carrer

**En defensa de la biblioteca
pública (2020)**

SÒNIA ARAN, MARIA FARRÀS
Present i futur de les biblioteques
públiques

Agraïments

Agraïm a TVE i, sobretot, al nostre productor a Prado del Rey, Javier González Fernández, els cinc anys d'antena que vàrem tenir. Tot el nostre agraïment a tots i totes les professionals (realitzadors, guionistes, documentalistes) que han col·laborat amb els diferents programes, als professors i estudiants de totes les facultats de Comunicació Audiovisual i totes les escoles d'Estudis Audiovisuels, de Disseny i de Belles Arts que han participat fent possible els capítols de la *playlist* de Campus: UPF, UAB, URL, UB, Elisava, ESCAC, IED, URV, la Massana, BAU, UIC i ECIB.

Un fort agraïment a totes les institucions culturals que han col·laborat i coproduït programes amb nosaltres. No podem deixar de mencionar la valuosa tasca de tots i totes les estudiants en pràctiques i becaris que han participat a *Soy Cámara* durant aquests anys. La complicitat i bon treball de l'equip Audiovisual i de tot l'equip del CCCB que ha fet possible aquest projecte.

Crèdits

Direcció: Ingrid Guardiola, Andrés Hispano, Àngela Martínez i Félix Pérez-Hita amb la col·laboració de Víctor Diago /

Coordinació: Marina Palà / **Disseny:** R2 Media Factory /

Edició de textos: Anna Tetas / **Traducció al català:** Helena Lamuela, Ferran Ràfols i Núria de la Rosa.

Quasi totes les imatges s'han extret dels programes *Soy Cámara*. En cas que alguna imatge no s'hagi acreditat suficientment, agraïrem als seus propietaris que es posin en contacte amb el CCCB.

Edició

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 Centre de Cultura Contemporània de Barcelona és
un consorci públic creat per:



**Diputació
de Barcelona**



**Ajuntament
de Barcelona**