

Estètica del vídeo assaig

Estratègies artístiques en la Globalitat

Treball Final de Màster
Màster en Estudis Avançats d'Història de l'Art
Universitat de Barcelona (2013-2014)
Tutor: Anna Maria Guasch
Autor: Mercè Alsina

Plantejament

La hipòtesi de partida d'aquesta investigació és la relació del format del vídeo assaig com una estratègia artística per contestar la Globalitat. Aquest procés de treball permet als artistes que el practiquen explorar el procés de transformació del món actual, així com l'aparició de nous paradigmes, que es construeixen a mesura que s'esmicolen els anteriors.

Els estudis visuals i els teòrics de la globalitat i els estudis postcolonials ofereixen les eines metodològiques i els conceptes interpretatius per analitzar aquestes produccions.

Començaré amb una aproximació al concepte de vídeo-assaig.

El vídeo assaig es caracteritza per ser una barreja de gèneres audiovisuals, per les tècniques de muntatges que usa i la naturalesa de les imatges i els àudios de què se serveix.

Trasllada a les imatges en moviment, el vídeo, el concepte d'assaig desenvolupat des de la pràctica literària.

Aborda una qüestió o tema des d'una òptica personal i subjectiva i l'exposa lliurement, sense cenyir-se a unes normes específiques. Cada autor i dins de cada autor, cada peça de vídeo assaig pot tenir unes característiques diferents.

En la categoria de vídeo assaig s'hi associa un component crític, de caire polític i de compromís ètic.

Dóna resposta a les narratives televisives i dels *mass media*, plantejant un règim de veritat que parteix d'un enfocament subjectiu. Rebutja el caràcter indicial de les imatges documentals i les restriccions tècniques que imposen els sistemes de gravació. Defuig les normatives que regeixen les produccions cinematogràfiques o televisives i es presenta com un espai de creació lliure i obert que experimenta amb la imatge sense estar subjecte a una narrativa convencional de començament-nus-desenllaç.

En aquestes produccions hi ha un component de veritat i d'empatia alhora, que posa en qüestió l'objectivitat com a sistema de veritat. Hi ha una preocupació perquè el llenguatge sigui eloqüent, tot i que d'interpretació oberta, donant importància a la capacitat expressiva i sensible de les produccions.

Fa ús de determinades eines de muntatge, utilitzant materials fílmics diversos, alguns de producció pròpia i d'altres d'apropiats, per generar en cada cas el discurs que s'escaigui.

Al costat de diferents orígens de la imatge: televisives, documentals, gravades pel mateix autor, gravades per diferents persones... les bandes sonores alternen lliurement les veus, el soroll, la música, les veus en *off* o els silencis.

Pel que fa a les característiques del muntatge, cal destacar l'edició per tall de les imatges i les superposicions.

També incorpora fragments de filmació que habitualment es descarten en altres narratives, com les que evidencien que hi ha un reconeixement de la càmera per part de les persones filmades, que generen un espai de relació entre la situació de la càmera i l'espectador i l'àmbit de la gravació, així com els canvis que provoquen en la reacció o el comportaments de les persones gravades o de l'entorn.

Passaré a situar-ne els antecedents en l'exploració del muntatge des del cinema que s'aproxima a les arts, a partir de tres figures clau:

•Sergei Eisenstein. Rebutja el sistema clàssic de muntatge i explora la hibridació de les imatges a partir de muntatges per juxtaposició. Reflexiona sobre aspectes conceptuals sobre les relacions entre les imatges en el muntatge cinematogràfic, especialment de la col·lisió entre imatges independents, dóna importància al procés de muntatge i la seva influència en la narrativa i l'expressivitat. També introdueix el concepte de protagonista col·lectiu, en aquest cas el poble.

•Jean-Luc Godard. Reflexiona sobre les relacions del pensament i la imatge en el cinema. Les *Histoire(s) du cinéma*, és una sèrie de vuit capítols a través de la qual narra histories en moviment possibles de la història del cinema. És una obra en què els enunciats i els sons són de gran eloquència i en la qual les imatges es relacionen de maneres diferents entre elles, generant analogies, interseccions i fusions.

•Chris Marker. Considerat un dels pioners del vídeo-assaig. És fonamental seva obra com a autor i també l'aportació teòrica. Desenvolupa una hipòtesi sobre "El muntatge d'atraccions", on postula l'ocupació en el cinema de tècniques provinents del circ i del *music-hall*.

En un tercer bloc, m'ocuparé dels problemes del lloc i del temps en el vídeo-assaig, així com del tractament que fan de la informació i dels *media*, associat al tractament de la imatge, com a resposta política al monopoli de la informació dels grans grups de comunicació de la societat actual i com a mecanisme de contra-informació. Per aprofundir en aquestes aspectes em serviré d'alguns exemples a través de les produccions de diferents artistes com Ursula Biemann, l'obra de la qual *X-Mission*, és un referent d'aquest gènere, així com també Hito Steyerl, Francesco Jodice, Marcelo Expósito o Antoni Muntadas, entre d'altres.

Marc Teòric

Estètica del vídeo assaig

Una relectura de la història. Els estudis visuals

Teories de la Globalitat

I INTRODUCCIÓ. UNA DEFINICIÓ DE VÍDEO-ASSAIG.

I.1. Una definició de vídeo-assaig

El terme assaig

La tècnica del muntatge

El problema del so en el muntatge

El principi de muntatge

Narració/Ficció

Aproximació a la realitat. Nou Realisme i deconstrucció del cinema

L'espectador

El caràcter ètic i polític

II LES TÈCNIQUES DE MUNTATGE. ALGUNS ANTECEDENTS

II.1 Sergei Eisenstein

El muntatge i les funcions

El so

El color

Un cinema ideològic

La pel·lícula com a assaig

L'espectador

II.2 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma.*

Història i Cinema

El material audiovisual com a arxiu

Ètica i política

El cinema com a pensament

II.3 Chris Marker

El cinema i l'escriptura

Materials fílmics

El temps en el cinema

El paradigma Level 5

III L'ERA GLOBAL. NOVES GEOGRAFIES I NOVES RELACIONS.

III.1 no-lloc / no-temps (el camp de concentració)

El camp de concentració. Model legal i policial.

El concepte de vigilància i el dret a mirar

Arxiu i Memòria

Fragilitat de la Democràcia

Geoestratègia de la globalitat

El flux d'Informació en la globalitat.

III.2 contra-informació (el tractament de la imatge)

El concepte d'espectacle i l'era posmedial

Possibilitats del muntatge

Nova temporalitat

El concepte de vigilància i formes de resistència (el vídeo assaig)

CONCLUSIONS

Cap a la lògica de l'assaig o l'assaig com a símptoma.

Cap a la humanització. Ètica i política.

Cap a l'activació de la memòria i l'imaginari. La memòria digital i la memòria del cos.

La influència del documental informatiu i el vídeo art i el paper de la televisió i els mitjans digitals en aquests sistemes

Cinema documental i televisió

Vídeo art i televisió

Sobre l'occidentalització del llenguatge

Marc Teòric

Estètica del vídeo assaig

Ursula Biemann, assenyala els vincles del vídeo assaig amb el documental i el vídeo art, tot i que crec que també és important argumentar la base teòrica i el caràcter d'experimentació formal que el vincula amb el cinema experimental i d'assaig.

Pel que fa al vídeo-assaig, o l'audio-visual assaig com a dispositiu, és més pertinent concebre'l dins un conjunt més ampli (l'audiovisual en general) que disposa de diferents espais de presentació -galeries i museus, cinemes o terminals d'ordinador o mòbils-. I en aquest sentit també és interessant considerar la difuminació progressiva de la frontera entre cinema i vídeo en algunes produccions. De fet aquesta qüestió és manifesta en alguns dels exemples que analitzaré en l'apartat tres.

A partir de les teories sobre el muntatge i el desenvolupament del cinema com a llenguatge, el caràcter expressiu i poètic de l'art, se suma a l'actitud crítica i d'una construcció de la realitat de caràcter ètic amb una voluntat d'interacció social que l'aproxima a les pràctiques socials i polítiques.

En aquest sentit, el vídeo-assaig, com la *performance*, serien a parer meu dos grans espais d'experimentació que per una banda són grans repositoris de memòria -la memòria social i subjectiva del cos i l'arxiu d'imatges dels dispositius digitals-, i alhora es presenten com territoris d'experimentació estètica amb clau social i política, tot i que la dimensió crítica de l'art no és exclusiva d'aquestes pràctiques.

En l'època actual, el documental d'autor, incorpora un punt de vista personal, d'autoria, així com un ús més creatiu del llenguatge cinematogràfic (Ignacio Aliaga; 2011, 5).

L'autor entès no tant com a creador d'una obra finita i tancada, sinó com a entitat narrativa i en tant que veu subjectiva, com a part del discurs enunciat, que se situa en relació horitzontal en

el debat sobre les qüestions que aborda, sense pretendre més que donar visibilitat i generar discurs i opinió al voltant de determinades qüestions.

Una relectura de la història

És important destacar que a partir del dispositiu audio-visual crític, s'ha produït una revisió de la història a partir de l'ús i reedició de material d'arxiu des de la perspectiva actual. El canvi de situació 'del que mira' a partir dels estudis visuals, com a obertura de noves perspectives per interpretar-ne els canvis i el desenvolupament, possibilita distàncies crítiques diverses.

D'altra banda, la facilitat d'accés a la gran quantitat d'informació textual però fonamentalment visual que circula per internet ha transformat la manera com gestionem la informació però també l'ús que en fem i com la incorporem a les nostres pròpies narratives personals.

En aquest context, el control dels canals i la visibilitat en la xarxa són un escull a l'ús lliure dels continguts a banda que, com apunta Andrés Hispano, "navegar en aquest oceà de dades comporta problemes, noves formes d'ignorància que evidencien la distància entre informació i coneixement" (Andrés Hispano; 2009, 2-3).

Estudis de la Globalitat

El vídeo-assaig, com a procediment de treball, presenta unes connotacions importants amb les preocupacions teòriques dels pensadors de la globalitat.

Arjun Appadurai constata dos efectes de la globalitat en els fluxos de persones i/o grups i el fluxos d'informació massius, com a trets característics de l'era actual.

Es tracta, doncs, d'un moment en què l'espai i el temps es replantegen. Homi Bhabha es pregunta sobre el lloc de la cultura, amb una proposta de quina pot ser l'aproximació a l'art i a la cultura en general avui que sigui inclusiva a escala planetària.

Parla d'una hibridació cultural fruit de diferents disjuncions i cita l'exemple de la literatura de Naipul.

"La Trinidadien est un cosmopolite. C'est un anarchiste naturel, qui n'a jamais pu prendre les puissants au sérieux" (Homi Bhabha; 1997, 13).

Bhabha desenvolupa el concepte de 'tercer espai', un espai de l'enunciació que intervé per conferir estructura i fer referència alhora a un procés ambivalent, un cop es destrueix el mirall de la representació en el qual el coneixement cultural es revela com un codi integrat. Aquesta obertura i expansió desafien literalment, diu, el nostre sentit de la identitat històrica de la cultura com una força homogeneïtzadora, unificadora, i autèntica del passat indígena, mantingut amb vida en la tradició nacional de les persones. En aquest sentit, per ell la temporalitat disruptiva de l'enunciació desplaça la narrativa de la nació occidental. Creu que és possible apropiarse fins i tot dels signes, de traduir-los i de rehistoriar-los per fer-ne noves lectures (Homi Bhabha; 1997, 81-82).

La hibridació colonial, doncs, no es manifesta com un problema d'identitat entre dues cultures diferents, no es pot resoldre pel relativisme cultural. La hibridació és un problema de representació colonial i d'individuació que inverteix els efectes de la negació colonial. Es tracta de formes d'alteritat cultural que retornen per ser reconegudes com a contra-autoritats (Homi Bhabha; 1997, 187).

En aquest sentit s'hi aproxima a través dels conceptes de l'antropologia.

També és interessant investigar el lloc com a enclave, com a coordenades locals en relació a la globalitat i l'aparició d'un nou paradigma de ciutat.

El concepte de *glocal* que desenvolupa Robertson és una tensió en què una escala no anul·la l'altra.

Marc Augé introdueix en canvi el concepte de no-lloc, fruit també d'aquest procés de globalització, i que descriu en un estudi en què reflexiona sobre els espais sense definició ni ús específic, a partir de la diferenciació que Michel de Certeau va fer entre lloc i espai. Per Augé la distinció que fa de Certeau és que l'espai és un "lloc practicat". També pren com a referència la fenomenologia de la percepció de Merleau Ponty, qui distingeix entre l'espai "geomètric" i l'"antropològic" com a espai "existencial". Ho compara amb la relació entre paraula escrita i parlada: *"El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo)"* (Marc Augé; 2000 (1992), 85).

I en el debat de l'espai i la identitat apareix ineludiblement el concepte de frontera.

Joaquín Barriandos relaciona la mobilitat simbòlica dels desplaçaments humans amb l'obertura d'un espai polític per comprendre les conseqüències transculturals d'aquesta mobilitat. Amb els cossos, es traslladen també les representacions socials, i el poder de representació mateix dels propis individus (Joaquín Barriandos; 2007, 160-161).

Així doncs la mobilitat dels cossos ha de llegir-se també com una variable política i econòmica (Joaquín Barriandos; 2007, 172).

I en cert sentit també de l'àmbit de la religió, de la qual la cultura n'és la versió més feble i secular construïda a partir de la relació d'entre almenys dos grups, segons estableix Fredric Jameson. La cultura neix doncs quan entra en contacte amb l'altre i l'observa. Des d'aquesta perspectiva, la cultura no és sinó un vehicle a través del qual es negocia la relació entre els grups (Fredric Jameson; 1998 (1995), 101-103).

T.J. Demos, interpreta la migració com una potencialitat. Considera que la noció de migració d'Edward Said identifica una narrativa del trencament. La migració, doncs, és el terme més adequat per expressar la dislocació de la contemporaneïtat, alhora que permet conceptualitzar una forma de vida que està políticament i estèticament relacionada amb la mobilitat (T.J. Demos; 2013, 2-3).

Aquest concepte variable de 'multiplicitats i transformacions' reprèn el concepte expressat per Gilles Deleuze i Felix Guatari a *Mille Plateaux*, on defensen que, com les estructures musicals, en l'espai l'estructura rizomàtica i en conseqüència en les estructures temporals que s'hi vinculen, no hi tenen perquè coincidir –usant el símil musical a partir de Pierre Boulez– el so i la pulsíó. Podent-s'hi produir fins i tot inversions de codi i arbitrarietats (Gilles Deleuze i Felix Guatari; 1988 (1980)).

Bruno Latour presenta per la seva banda una nova relació entre present, passat i futur i la manera com es construeixen, partint de la idea de temps circular.

Aquests aspectes esmentats en aquest punt, els desenvoluparé de manera més àmplia en l'apartat III.

I INTRODUCCIÓ. UNA DEFINICIÓ DE VÍDEO-ASSAIG.

I.1. Una definició de vídeo-assaig

Per l'artista Ursula Biemann, un dels exponents més rellevants en aquest camp, el vídeo assaig se situa entre el documental i el video art. Però també cal tenir en compte el nexce que manté amb el cinema experimental i d'assaig, a través del qual es comencen a posar en pràctica algunes de les estratègies formals, així com també en el fet de buscar un espai propi de significació diferent al del cinema convencional, al documental informatiu o històric i al de l'art.

Aquesta manera de treballar. trasllada a les imatges en moviment, el vídeo, el concepte d'assaig desenvolupat des de la pràctica literària.

Els primers a reflexionar sobre el cinema en tant que llenguatge són Béla Balázs i els teòrics soviètics al voltant de la VGIK, la primera escola de cinema, dirigida por Lev Koulechov. Aumont cita la descripció que fa Pudovkin sobre la funció del muntatge. Es tracta d'enllaçar els fragments separats per construir un espai fílmic ideal, creació absoluta del realitzador (Jacques Aumont i altres; 1983, 163-165). Amb aquesta concepció s'expressa la convicció que el muntatge té un caràcter expressiu i que el procés de muntatge no és solament un procediment mecànic sinó que és fonamentalment creatiu.

Eisenstein havia fet servir la paraula intel·ligència per designar la tècnica del muntatge cinètic que aportava significació (Sergei Eisenstein; 1925, pp. 12).

En tot cas hi ha una voluntat expressa de comunicar pensament, Bazin diria de Chris Marker que la seva matèria primera era la intel·ligència, que s'expressava de manera immediata a través de la paraula i que la imatge ocupava la tercera posició, amb relació a la intel·ligència verbal (André Bazin, 1958).

El terme assaig

El concepte d'assaig procedeix de la literatura, concretament del títol que Michel de Montaigne dona a una col·lecció de 107 escrits que realitza durant 20 anys fins a la seva mort el 1592, *Essais*. Aquests textos es consideren pioners perquè introdueixen un enfocament nou en la literatura i en concret perquè estableixen una relació molt més propera entre autor i entorn, i autor i lector. En primer lloc, destaca la diversitat de temes que tracta i el punt de vista subjectiu i d'opinió que hi aplica. S'hi reflecteix també la manera d'operar del cervell i els ritmes del pensament, sovint sota l'aparença d'un cert desordre. De fet introdueix la dinàmica de la conversa, fent ús de preguntes retòriques; de la tensió entre realitat i ficció; de reflexions utilitzant la primera persona, explicant des de vivències personals a relats èpics o citant els clàssics, que estableixen una relació més estreta amb el lector. També cal destacar la llibertat que dona a l'extensió dels textos, de durades ben diferents; les oposicions entre tesis i l'ús de l'humor, la ironia o la paradoxa; i una manifesta preocupació personal per la política contemporània¹.

Tots aquests elements els trobarem en el vídeo assaig, però qui primer conceptualitza el cinema com a assaig és Alexandre Astruc qui n'estableix el nexa en la dècada dels 40. Per ell un nou cinema, el cinema del futur, estava prenent forma allà on els crítics els passava més desapercebut, en les pel·lícules d'Orson Welles, *La Règle du Jeu* de Renoir o *Les Dames du Bois de Boulogne*, de Bresson. Considerava que aquest cinema tenia alguna cosa de profètic en esdevenir un llenguatge, pròpiament. Un llenguatge que permetia l'artista expressar els seus pensaments, encara que fossin abstractes, o traduir les seves obsessions, com ho feien els assagistes o novel·listes. A aquesta nova era l'anomena l'era de la càmera-bolígraf.

¹Els textos originals i íntegres dels *Essais* es poden llegir a <http://www.bribes.org/trismegiste/montable.htm>

Esdevenint un llenguatge, el cinema es va alliberant de mica en mica de la tirania de la visualitat, de la pròpia imatge, de les demandes concretes i immediates de la narrativa. Per Astruc, el que fins aleshores havia estat un cinema projectat en auditoris, esdevindria un producte domèstic, que es podria consumir a casa des de cinema sobre crítica literària, matemàtiques, història o ciències; que hi hauria tants cinemes com literatures. No es tracta doncs només que el cinema sigui capaç d'expressar idees, sinó que ho faci des de la generació d'un llenguatge precís que li és propi, això per ell permet escriure idees directament al film sense necessitat de recórrer a les associacions d'imatges. La creació d'aquest llenguatge ha preocupat des dels inicis del cinema, com d'Eisenstein o els teòrics del cinema sonor. Per Astruc, el significat que el cinema mut volia expressar mitjançant l'associació d'imatges ja existeix en la imatge mateixa, en el desenvolupament de la narrativa, en els gestos dels personatges, en els diàlegs i els moviments de càmera que relacionen objectes amb objectes i objectes amb personatges. Tot pensament, com tot sentiment, és una relació entre éssers humans o objectes que formen part d'aquest univers. I clarificant aquestes relacions, el cinema pot desenvolupar les seves pròpies vies, ser un vehicle singular del pensament. Aquest cinema és capaç d'expressar qualsevol aspecte de la realitat. Astruc parla d'un llenguatge nou, no de les estratègies poètiques i surrealistes del cinema d'avantguarda dels anys 20. Entre aquests experiments i el teatre filmat hi ha possibilitats infinites de fer cinema.

"En aquesta manera de fer cinema, la distinció entre autor i director perd tot el sentit. El director ja no és la manera d'il·lustrar o presentar l'escena, sinó un acte autèntic d'escriptura. El cineasta/autor escriu amb la càmera com un escriptor escriu amb el bolígraf" (Alexandre Astruc; 1948).

En un art en què el film i el so es posen en marxa, a través de certes formes i narratives, que contenen una filosofia de la vida, no es pot distingir entre el que ho concep i qui ho escriu.

Mentre l'avantguarda dels anys 20 tractava de crear un domini específic per al cinema, ara es tracta d'eixamplar-ne els límits. La preocupació rau més en com traduir en termes cinemàtics els temps verbals i les relacions lògiques que en l'art estàtic i visual dels surrealistes. El cinema ja no adapta les experimentacions de l'art o la poesia. No es tracta d'una escola o d'un moviment, potser només és una tendència, però el cinema mira cap al futur (Alexandre Astruc, 1948).

Molt més influent va ser André Bazin, que el 1947 va fundar *La Revue du Cinema*, després *Cahiers du Cinema* el 1950.

Bazin, amb motiu d'una crítica al *France Observateur* sobre *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, acabaria d'assentar-ne una definició més precisa deu anys més tard, el 1958.

Amb aquesta pel·lícula, Bazin creu que Marker desplega en la durada d'un llargmetratge una dialèctica entre imatge i paraula. Considera que aquesta producció s'allunya del format i del tema documental convencionals. És l'experiència de Marker al llarg d'un viatge per la Sibèria. Bazin ho descriu de la següent manera, oferint al mateix temps una definició del vídeo-assaig:

"*Lettre de Sibérie és un assaig en forma de reportatge cinematogràfic sobre la realitat siberiana del passat i del present*" (André Bazin, 1958).

Ho descriu com 'un punt de vista documentat', diu Bazin, adaptant la fórmula que Jean Vigo aplicava a *À propos de Nice* el 1930, una mena d'assaig fílmic satíric que descriu la Niça dels anys 20 i en documenta la vida ordinària, mostrant les desigualtats socials i posant en evidència els estiuejants burgesos.

"*La paraula que importa aquí és "assaig", entesa en el mateix sentit que en literatura: un assaig a la vegada històric i polític, encara que escrit per un poeta*" (André Bazin, 1958).

La tècnica del muntatge

El vídeo assaig fa ús de determinades eines de muntatge, utilitzant materials videogràfics diversos, alguns de producció pròpia i d'altres d'apropiats, per generar en cada cas el discurs que s'escaigui. El cinema, com tot altre mitjà, està limitat i definit en part pels materials que el componen, o de què en fa ús. Un film el formen un gran nombre de fotogrames, que en ser projectats a una certa velocitat i ritme generen una imatge ampliada i en moviment. Tant els fotogrames com les imatges projectades són plans i estan delimitats per un quadre. Aquestes característiques formals no defineixen pròpiament el llenguatge del cinema, són el format, que ha anat canviant cap a imatges més àmplies. El camp és la porció de l'espai imaginari continguda en un quadre. Però l'espai fílmic conté també aquell espai imaginari que l'espectador complementa incorporant aspectes del fora de camp. Tot i que aquesta correlació solament té sentit des de la perspectiva d'un cinema narratiu i realista, una imatge abstracta no funcionaria de la mateixa manera, la seva continuïtat de camp fora del quadre tindria una altra naturalesa (Jacques Aumont i altres; 1983).

En un primer moment no es considerava part del muntatge la composició de les imatges dins els quadres. Com tampoc la planificació prèvia a la construcció de les escenes.

La reacció davant la imatge plana projectada dóna la sensació de tercera dimensió i ens inscrivim com a espectadors en l'àmbit del cinema. Aquesta 'impressió de realitat' específica del cinema es dóna principalment per la il·lució del moviment i de la profunditat. Jacques Aumont associa a l'humanisme el dispositiu de representació monocular del cinema.

"Simbòlicament això equival, entre altres coses, a dir que la representació fílmica suposa un subjecte que la mira, a l'ull del qual s'assigna un lloc privilegiat" (Jacques Aumont i altres; 1983, 31).

Tant els plans, com els enquadraments i els termes de mobilitat estan determinats amb relació al model humà.

El problema del so en el muntatge

La concepció de la banda sonora ha variat des dels orígens del cinema sonor. Si en el primer moment és motiu del relleu comercial del cinema, de seguida es definiran dues tendències que Bazin caracteritza a 'L'évolution du langage cinématographique', "els que creuen en la imatge" i "els que creuen en la realitat", o sigui els que hi veuen possibilitats expressives i artístiques i els que subordinen el cinema a la restitució de la realitat tan fidel com sigui possible (Jacques Aumont i altres; 1983, 44-45).

Des de la incorporació del so s'evidencia ja una diferència de naturalesa entre el tractament de la imatge i del so, doncs el so no té la capacitat d'evocar l'espai real que té la imatge. Així que el so no sempre se sotmet a la imatge per reforçar-la, sinó que també pot aportar elements diferents i fins i tot actuar de contrapunt a la imatge, cosa que es farà evident en l'ús de les veus en *off* per exemple, que tenen una relació dialèctica amb la imatge i no merament descriptiva.

En el vídeo assaig, al costat de diferents orígens de la imatge: televisives, documentals, gravades pel mateix autor, gravades per diferents persones... les bandes sonores alternen lliurement les veus, el soroll, la música, les veus en *off* o els silencis.

Pel que fa a les característiques del muntatge, cal destacar l'edició per tall de les imatges.

En l'era digital, el volum d'arxius accessibles i la diversitat de fonts d'imatges s'ha multiplicat de manera exponencial. A això ha contribuït no solament l'assimilació de la imatge en el dispositiu comunicacional, tant a nivell informatiu com personal, sinó sobre tot la revolució tecnològica de dispositius de gravació i magatzematge de memòria, que permet fer gravacions amb equips molts lleugers i barats, i fins i tot amb els telèfons mòbils.

El principi de muntatge

El terme muntatge és de fet un terme tècnic, que descriu el procés d'*assemblage* d'unes peces amb unes altres, seguint uns determinats procediments.

La primera etapa consisteix a *découper* (desglossar) el guió en unitats d'acció, i especejar-les al seu torn per obtenir unitats de rodatge (plans). Els plans generen diverses preses (idèntiques o diferents, obtingudes amb la mateixa càmera o diferents). El conjunt de preses constitueix els *rushes*, a partir dels quals es munta. En primer lloc se seleccionen els *rushes* (o es descarten les preses), s'enllacen els plans seleccionats (el que se'n diu '*fin a fin*' o 'primera continuïtat') i es determina la longitud dels plans i els empalmaments (*raccords*). El so es pot muntar simultàniament o *a posteriori* (Jacques Aumont i altres; 1983, 54). Ara bé, en la concepció de la pel·lícula hi ha decisions que repercuteixen en el resultat final i que són prèvies a aquesta tasca, que es pot descriure mecànicament. De fet la descripció mecànica del muntatge no n'explica el procés de significació de les imatges i les relacions que s'estableixen entre elles, que té lloc durant el muntatge mateix.

Hi ha conjunts de plans, que s'anomenen sintagmes fílmics, que són grups de plans que tenen una significació plena.

Aumont resumeix en el seu llibre sobre l'estètica del cinema que el muntatge "*és el principi que regula l'organització d'elements fílmics visuals i sonors, o el conjunt de tals elements, juxtaposant-los, encadenant-los i/o regulant-ne la durada.*"

Pel que fa a les funcions del muntatge, en primer lloc el que es consigna és un alliberament de la càmera, limitada per garantir el pla fix, en favor del muntatge. El muntatge té una funció narrativa, de comunicar de la millor manera possible el drama, però el que és més important, té una capacitat expressiva en ell mateix, independentment de les imatges.

Per Aumont, aquests dos tipus de muntatge tenen entre sí una relació antagonista. Cita Béla Balázs, que el 1930, definia el muntatge productiu com un tipus de muntatge gràcies al qual s'aprenen coses que les imatges mateixes no expliquen. I en descriu tres tipus de funcions. Les funcions sintàctiques aporten relacions 'formals' independents del sentit i són bàsicament de dues menes, d'enllaç o de *disjunció* (que poden reforçar la continuïtat o incorporar una ruptura) i d'*alternança* o de *linearitat* (podent per exemple l'alternança significar simultaneïtat en el temps). Les funcions semàntiques produeixen sentit denotat, essencialment d'espai-temps, i sentit connotat, quan el muntatge relaciona dos elements per produir diferents efectes, com el de causalitat o de contrast. Pel que fa a les funcions rítmiques, en el ritme fílmic se'n sobreposen dos tipus heterogenis, els temporals i els plàstics (de llum i/o color). Els efectes poden ser sintàctics d'enllaç o de ruptura, semàntic narratiu (a partir dels convencionalismes), de sentit connotat, o d'efecte rítmic (relacionat amb la *cessura* introduïda a l'interior d'un moviment).

Segons el vessant sigui més expressiu o narratiu, s'estableixen també diferents ideologies relacionades amb el muntatge. Aumont en destaca dues línies bàsiques, les representades per Bazin i per Eisenstein.

Per Bazin el cinema se sosté en dues tesis complementàries, que en la realitat cap esdeveniment té sentit a priori (parla de l''ambigüïtat immanent al real') i que el cinema té vocació ontològica de reproduir la realitat. Per tant les representacions també haurien de ser ambigües. Per això en el seu cas el muntatge no serà tan rellevant.

Bazin parla de la transparència d'un muntatge sense artificis, que no vagi més enllà de donar continuïtat entre plans.

A l'altre extrem, Eisenstein exclou la possibilitat que la realitat tingui un sentit propi i defensa que tot sentit que pugui

tenir és atribuït. El cinema per ell no té cap obligació de reproduir la realitat sense intervenir-hi, i més encara, considera que sempre hi ha un cert judici ideològic sobre aquesta realitat. Parla de *criteri de veritat*. Per ell el cinema és més un discurs articulat que una representació (Jacques Aumont i altres; 1983, 62-81).

En el vídeo assaig, l'ús de material fílmic d'arxiu posa l'accent en la tria d'aquest material i en com s'articula en el procés de muntatge, les relacions que estableix amb altres fragments i materials, amb la banda de so, amb les durades o amb altres materials no fílmics, com els efectes.

Narració/Ficció

El cinema no es va concebre com un suport fílmic narratiu, sinó més aviat va ser una conseqüència de les recerques científiques per estudiar i registrar els fenòmens de la realitat. Per tant era més un registre que una narració.

Al meu parer, aquesta naturalesa de registre està molt relacionada amb el vídeo-assaig, en tant que fa ús de diferents gravacions realitzades amb propòsits diversos, proposant-ne relacions noves i sovint inesperades. El camp del vídeo assaig, entén la producció fílmica existent, sigui de la naturalesa que sigui, com un gran banc d'imatges i sons, susceptibles de ser utilitzats en les seves composicions. Sovint hi ha un interès per deixar constància d'agun fet o situació o per posar de relleu alguns propòsits. A això cal afegir el material audio-visual generat expressament per a cada projecte.

Tampoc no es tracta d'un cinema de denúncia, és més aviat un procés reflexiu sobre un conjunt de fets o de situacions o de realitats, que es comparteix amb l'espectador en el temps de la projecció. Conté un vessant narratiu i un vessant de ficció, d'altra banda implícits en qualsevol imatge per la pròpia recepció que en pugui fer l'espectador.

De fet qualsevol imatge es narrativa, només per la capacitat evocadora que pugui tenir en la recepció, o de les relacions que es puguin establir amb situacions viscudes al posar aquest objecte de costat amb altres elements, o en un entorn determinat.

A més, quan parlem de cinema, les imatges estan en moviment, canvien i es transformen davant l'espectador de manera constant i generen tot una sèrie de respostes psicològiques.

El relat fílmic és un enunciat que es presenta com un discurs. Michel Foucault explica l'enunciat no tant com a estructura o conjunt de relacions variables possibles, sinó com a funció d'existència que pertany als signes. L'enunciat esdevé a partir d'aquesta funció, a través de l'anàlisi o la intuïció, per tal com es relacionen per successió o juxtaposició i quines regles segueixen, i de què són signe, i quina mena d'acte s'efectua per la seva formulació (oral o escrita). L'enunciat doncs no és en ell mateix una unitat, sinó una funció que creua un domini d'estructures i unitats possibles, i que les fa aparèixer, amb continguts concrets, en l'espai i el temps (Michel Foucault; 1979, pp. 145).

En el vídeo assaig, més que el retorn al conte original, al mite, es proposa un distanciament reflexiu. No necessàriament és necessari que hi hagi un principi, un desenvolupament i un final. No presenta una tesi, ni tampoc no és un cinema terapèutic ni homeoestàtic, no té un final reparador, ans al contrari moltes vegades aquest final obert.

D'altra banda, mentre en el cinema convencional la instància narrativa de l'autor queda fora de l'àmbit de la pel·lícula -i la que queda explícita és la instància narrativa de la ficció o del documental-, en el vídeo assaig la instància narrativa més evident és la de l'autor, que sovint es tradueix en pensaments i verbalitzacions a través de l'*off*. La forma tancada del cinema convencional vira en el vídeo assaig cap a una forma oberta,

permeable, que es relaciona de manera activa amb el coneixement que l'espectador té -o no té- del tema que s'aborda.

No respecta el principi de *diegesi* perquè actua com a un element de fricció, la hibridació de gèneres apel·la a diversos universos que combina i contraposa.

El vídeo assaig no comprèn necessàriament la clau per comprendre la història, és un enunciat, i com a tal s'expressa com una pregunta, no com una resposta.

Aquesta actitud davant la narrativa qüestiona la coherència com a mentida, i en tant que narració no se circumscriu a una única veritat o resposta, sinó a diverses relacions possibles.

La irrupció de documents fílmics o de vídeos històrics en la ficció i en el documental, és una manera usual de superar els límits estrictes entre allò que ficcionaliza i allò que documenta, que genera noves discussions al voltant de la presència del real i el realisme. Ignacio Aliaga posa l'exemple de Raúl Ruiz, que en tornar a filmar a Xile, a principis de la dècada de 2000, realitza un documental sobre Xile d'unes sis hores, *Cofralandes*. Però a mesura que el documental avança es fa evident que els personatges reals són ficticis, les documentacions sobre certs fets o situacions són posades en escena i jocs. No obstant això, aquesta nebulosa entre ficció i documental que descriu Aliaga, dota *Cofralandes* d'una mirada possible sobre el país, les modificacions culturals que hi havia en curs i els mites de la nacionalitat (Ignacio Aliaga; 2011, 9).

Aproximació a la realitat. Nou realisme i deconstrucció del cinema

André Bazin definia el realisme del *neorealismo italiano* a partir de les relacions amb el cine, més que no pas amb la realitat mateixa (Jacques Aumont i altres; 1983,136). El fet de rodar en exteriors o decorats naturals, de sortir del plató construït, així com la incorporació d'actors no professionals, que encaixaven amb el paper que representaven, fent ús de guions i personatges

senzills, inspirats en les novel·les americanes, conferien un aire de realitat en contrast a l'artifici del cinema convencional basat en els *stars* i els grans decorats.

També contrasta amb el cinema de les grans produccions el fet de partir d'uns materials limitats i precaris, que oferien una qualitat de la imatge diferent a la dels grans mitjans del cinema comercial. Això afectava també als processos mateixos de gravació, l'optimització del temps i dels recursos, molt més minvats que els de la indústria de l'entreteniment.

Aquest vessant més marginal tindrà continuïtat amb la *Nouvelle Vague*. Amb un diàleg amb Pialat, Godard diria "*es poden fer pel·lícules amb un petit pressupost i poden resultar grans pel·lícules (...) sempre vàrem voler ser marginals*"² (Aidelman, 2010; 237).

El neorealisme contesta el concepte de versemblança, entesa aquesta segons Aumont, com una forma de censura que restringeix, en nom de la decència, el nombre de possibilitats narratives o de situacions diegètiques imaginables. Destaca tanmateix que aquesta versemblança no s'estableix tant a partir de la realitat sinó dels textos -entenent textos com films- ja establerts. Per tant la versemblança no està tan relacionada amb el concepte de veritat com en el de corpus cinematogràfic, i en aquest sentit fins i tot es pot establir criteris de versemblança relacionats amb gèneres particulars que no ho serien en un altre gènere (Jacques Aumont i altres; 1983, 141-147).

Davant la impressió de realitat i les convencions establertes pel cinema comercial, al voltant de la revista *Cinéthique*, es constitueix un corrent crític durant els anys 70 a favor de la deconstrucció. Al cinema realista-idealista hi contraposen un cinema materialista, que fa visible el procés de muntatge. Davant la invisibilitat i la transparència -utilitzant el terme de Bazin- que reforçaven la versemblança i la idea de realitat, el cinema

² En un diàleg amb Pialat, transcrit per Claire Devarrieux, *Le Monde*, 16 de febrer de 1984. A Alain Berdala (de.) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol 2. Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma. París, 1998.

materialista fa èmfasi en el muntatge, un muntatge de textura, per posar de relleu la interpretació que es genera en aquest procés, trencant l'ordre lineal de la gravació dels plans i fent ús de diferents tècniques, com trencar les seqüències lineals.

A través del muntatge, posen altra vegada sobre la taula la reflexió sobre la impressió de realitat entre el cinema idealista que redueix el sentit als temes ideològics explícits i el formalista, que en defensa l'autonomia com a procés significant, i per tant que obre la possibilitat a fer referència a tot contingut i a tota ideologia. Per tant situa el cinema en el món i no en un compartiment estanc, preservat i aïllat de la resta. Aquesta actitud i aquesta basculació entre idealisme i formalisme, continua sent fonamental per entendre el funcionament i les normes del cinema, en tant que màquina social de representació (Jacques Aumont i altres; 1983, 151-152).

Deleuze es refereix a l'aportació d'un plus de realitat, més en pla mental o de pensament que en el de continguts, i es pregunta si no irromp un nou element que connecti la percepció amb el pensament, subordinant-se les imatges a nous signes, una situació òptica pura (Gilles Deleuze; 1985, pp. 11-12).

Reforçant aquesta tesi, tot i que els artistes visuals han fet ús de les eines instrumentals de l'etnografia: l'observació, el registre fotogràfic i videogràfic, les entrevistes o treballs amb documents i arxius; l'aproximació conceptual no persegueix la descripció científica sinó la percepció poètica.

L'espectador

Així doncs se situen dos plans per estudiar la relació entre el cinema i l'espectador, un de psicològic i l'altre social, antropològic o ideològic.

En el pla psicològic, és important l'estat *fílmic* en què es troba l'espectador i les relacions que estableix des de la pròpia història personal.

Hugo Münsterberg el 1916 escrivia a *Psychology and industrial efficiency* que la *photoplay*, que les imatges en moviment ens expliquen la història humana mitjançant la superació de les formes del món exterior, és a dir, l'espai, el temps i la causalitat, i ajustant els fets a les formes del món interior, és a dir, l'atenció, la memòria, la imaginació i l'emoció.

Pel que fa a la representació social, des de l'antropologia, s'estudia el cinema com a vehicle de les representacions que una societat fa d'ella mateixa en substitució dels grans relats mítics. En aquest àmbit s'inclou l'estudi dels personatges-tipus com a reflex de la visió que tenim de la nostra pròpia societat (Jacques Aumont i altres; 1983, 98).

En ambdós casos el desplegament del significat opera a través del referent, en tant que la imatge cinematogràfica, o l'objecte (paisatge/personatge) que s'hi mostra actua com a referent. La interpretació o lectura que se'n faci vindrà condicionada en diferents graus en funció de les informacions de què disposa l'espectador a partir de la imatge i dels coneixements personals (Jacques Aumont i altres; 1983, 105).

Per Edgar Morín, el cinema es una màquina de produir l'imaginari. Com la música, per ell conté la percepció immediata de l'ànima, i com la poesia, es desenvolupa en el camp de la imaginació. Més que cap altra art, opera per i a través d'un món d'objectes dotats de percepció pràctica i exposa narrativament un encadenament d'esdeveniments. Produeix concepte (Edgar Morín; 1956, 178).

El món es reflecteix en el mirall cinematogràfic. El cinema ens ofereix el reflex no solament del món, sinó de l'esperit humà. El film representa i al mateix temps significa (Edgar Morín; 1956, 179-180).

En aquest sentit, l'espectador és un element central en la representació cinematogràfica, perquè és qui dota de sentit últim a la projecció. El joc que el cineasta estableix amb l'espectador és doncs una part essencial de la construcció del cinema.

El vídeo assaig incorpora fragments de filmació que habitualment es descarten en altres narratives, com les que evidencien que hi ha un reconeixement de la càmera per part de les persones filmades, que generen un espai de relació entre la situació de la càmera i l'espectador i l'àmbit de la gravació -un tercer espai-, així com provoquen canvis en la reacció o el comportaments de les persones gravades.

El caràcter ètic i polític

Ursula Biemann destaca la capacitat del vídeo-assaig per relatar el desenvolupament del contingent digital i cultural actuals i la descriu com una pràctica que és al mateix temps artística, teòrica i política (Ursula Biemann; 2003, 8).

Amb una conversa de 1992 entre Artavazd Pelechian i Jean-Luc Godard, aquest últim afirmava que la imatge i el so estan cada vegada més separats, i que això es pot veure sobre tot a la televisió, on van per separat, no tenen cap altra relació que la política, per això el control de les televisions està cada vegada més en mans dels polítics, que s'ocupen de crear un format que ningú no necessita l'alta definició³ (Núria Aidelman; 2010, 285).

El vídeo assaig aborda la qüestió o tema des d'una òptica personal i subjectiva i l'exposa lliurement, sense cenyir-se a unes normes específiques. Cada autor i dins de cada autor, cada peça de vídeo assaig pot tenir unes característiques diferents.

En la categoria de vídeo assaig s'hi associa un component crític, de caire polític i de compromís ètic. Dóna resposta a les narratives televisives i dels *mass media*, plantejant un règim de veritat que parteix d'un enfocament subjectiu. Rebutja el caràcter indicial de les imatges documentals i a les restriccions tècniques que imposen els sistemes de gravació. Defuig les normatives que regeixen les produccions cinematogràfiques o televisives i es presenta com un espai de creació lliure i obert que experimenta

³ 'Un langage d'avant Babel. Conversation entre Artavazd Pelechian i Jean-Luc Godard', *Le Monde*, 2 d'abril de 1992.

amb la imatge sense estar subjecte a una narrativa convencional de començament-nus-desenllaç.

En les produccions de *Black Audio Film Collective*, hi ha un component de veritat i d'empatia alhora, que posa en qüestió l'objectivitat com a sistema de veritat. Hi ha una preocupació perquè el llenguatge sigui eloqüent, tot i que d'interpretació oberta, donant importància a la capacitat expressiva i sensible de les produccions. El col·lectiu, format per John Akomfrah, Lina Gopaul, Avril Johnson, Reece Auguiste, Trevor Mathison, David Lawson, Edward George, era part de la primera onada d'un moviment cultural britànic negre que prenia auto-consciència del seu caràcter heterogeni i híbrid, alhora que declaradament i intransigentment indígena. (La formació del grup coincideix amb els avalots de 1981). En les seves produccions, hi ha una reflexió sobre l'ús del so i de la imatge, l'educació i la producció, la història, la memòria i la contra-memòria, i la cultura popular, ja sigui en els corrents dominants com en els marginals (VVAA; 2002, 553).

Pedro A. Cruz es pregunta si és possible recórrer a estratègies de subversió visuals per tensar el règim espectacular, "*cuando la condición invisible de la imagen en la contemporaneidad impide precisamente su instrumentalización como medio de crítica política*" (Pedro A. Cruz, 2007). Es podria dir que considera que l'única forma del visible que resta és la proporcionada per la transparència tautològica de la representació. D'aquesta manera, "*la fase de "mediación productiva" -protagonizada por el acto de mostrar (algo)- deja paso a otro escenario presidido por la acción retórica del mostrar(se)*" (Pedro A. Cruz, 2007). Cruz Sánchez, prenent Michel de Certeau a *L'invention du quotidien*, considera que les subversions quotidianes adquireixen una dimensió temporal que opera de manera discreta, "*casi imperceptible, mediante ritmos que difieren de los dominantes por su "baja intensidad", pero también por su obstinación*" (Pedro A. Cruz, 2007).

Les repeticions i el fet de donar visibilitat als actes quotidians; al pensament en desenvolupament; a l'acció en procés, vinculada a un lloc, a un paisatge, a un territori subjectiu; evoca el trànsit i articula estratègies per generar altres lògiques, altres versions de la història i estimular la memòria, són recursos habituals en la pràctica del vídeo assaig.

"Las mecánicas de lo que se olvida y de lo que se recuerda tienen que ver con la articulación de las narraciones sobre los acontecimientos del pasado" (M. Belén Sáez de Ibarra, 2007) i sense aquesta articulació, ja no podem parlar de memòria o recordació sinó d'amnèsia. Per Sáez de Ibarra, l'amnèsia no és producte de les narracions de la història, l'amnèsia és producte de l'absència d'història.

El concepte de mirada amb relació al concepte de focalització de la teoria narrativa, com proposa Mieke Bal, *"ha demostrado hasta ahora su flexibilidad e inclinación hacia la crítica social"* (Mieke Bal, 2006).

José Luis Brea també destaca la dimensió política d'aquestes pràctiques i la capacitat d'oposar resistència a les grans estructures 'massmediàtiques' (José Luis Brea, 2007).

Més que l'espectacularització de les imatges, cal qüestionar-ne el procés d'acumulació, reproducció i circulació.

"En este sentido una estrategia crítica de las prácticas artísticas se definiría como la tarea de levantar dispositivos de visualidad capaces de abrir espacios intermedios desde donde despegar a esa imagen de su regulación espectacular -visibilizar lo visible, recuperando en la imagen una mínima diferencia y acaso un trazo de verdad-. Obrar momentos de suspensión, desde los que las retóricas y los imaginarios de la movilidad revelen las espacialidades y temporalidades homogéneas sobre las que se construyen para apropiarse de la movilidad como oportunidad para la enunciación colectiva de la imaginación social" (Sergio Martínez Luna, 2009).

La capacitat per desenvolupar-se en la hibridació i la diversitat multifocal, és per García Canclini un aspecte diferenciador de les arts. *"La literatura y el arte dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes que otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos (...). Quizá su especificidad reside en este modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, esa inminencia de una revelación"* (Néstor García Canclini, 2010).

La ficcionalització també és una tàctica per desplegar aspectes de realitat i penetrar en l'imaginari a través de la introspecció i del continu ressituar-se del jo i el tu. *"El riesgo de olvidar el pasaje de los hechos a los imaginarios, como suelen hacer los medios en los reality shows y en noticieros que informan ficcionalizando, puede ser evitado por un arte que concibe de otro modo el pacto de verosimilitud y el trabajo crítico"* (Néstor García Canclini, 2010).

En no tenir una funcionalitat específica, les produccions artístiques fan possible, fora de la xarxa de connexions que fixen sentits preestablerts, que els espectadors aboquin la percepció, el cos i les passions, a alguna cosa diferent a la dominació. D'aquesta manera les experiències estètiques poden generar un paisatge inèdit del visible, noves subjectivitats i connexions, ritmes diferents d'aprenentatge. *"Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias"* (Néstor García Canclini, 2010).

Les obres d'art revelarien els límits contextuals del subjecte i la lectura que fa del món, posant en evidència que aquesta sempre és incompleta, *"que la experiencia está siempre en proceso y que nunca viene ni podrá venir dada plenamente por cualquier modelo, ya sea ideológico o tecnológico, que aquella reclamará siempre de nosotros un esfuerzo hacia la heterogénea naturaleza de los signos en la conquista del devenir cualsea"* (David García Casado; 2010).

II LES TÈCNIQUES DE MUNTATGE. ALGUNS ANTECEDENTS

II.1 Sergei Eisenstein

Sergei Eisenstein rebutja el sistema clàssic de muntatge i explora la hibridació de les imatges a partir de muntatges per juxtaposició. Reflexiona sobre aspectes conceptuals sobre les relacions entre les imatges en el muntatge cinematogràfic, especialment de la col·lisió entre imatges independents, dóna importància al procés de muntatge i la seva influència en la narrativa i l'expressivitat. Cal considerar la influència d'alguns avanços tècnics i científics en el canvi de mentalitat que reflecteix Eisenstein, com la teoria de la relativitat que Einstein publicava l'any 1905. També introdueix el concepte de protagonista col·lectiu, en aquest cas el poble.

El muntatge i les funcions

Per Eisenstein, el cinema és més un discurs articulat que una representació. S'articula en tres eixos. Pel que fa al fragment per ell és una unitat de discurs, per tant fílmica, no de representació. Es relaciona amb altres fragments en tant que forma part de la cadena sintagmàtica; pels elements materials que el componen, com la llum o el color; i la relació amb el referent, és a dir, entre el *camp* i *fora-camp*. Per Aumont, Eisenstein pensa la producció de sentit sota el model de conflicte. Menciona conflictes gràfics, de superfícies, de volums, espacials, d'il·luminació, de ritme, entre el material i l'enquadrament, entre el material i la seva espacialitat, entre el procés i la seva temporalitat, entre el complex òptic i qualsevol altre paràmetre. És per tant un muntatge 'productiu', doncs és el principi únic i central que regeix tota producció de significacions parcials produïdes en un film donat.

Per Eisestein l'enquadrament i la composició aspiren a produir sentit i tenen relació amb el muntatge. Pel que fa al contrapunt audio-visual, és un pioner en pensar els elements sonors de manera diferent a ser una redundància de la imatge o una submissió a la imatge. Per ell són elements autònoms que constitueixen sentit, i tant es poden reforçar com es poden contradir o ser paral·lels (Jacques Aumont i altres; 1983, 82-85).

Fa la diferència entre la descripció, que està en el pla, i la imatge, que està en el muntatge. Per ser expressiu, el pla ha d'unir els dos principis i ser vehicle tant de la narració descriptiva com de la imatge generalitzada rítmicament. Per ell el muntatge, en tant que art, té una funció narrativa però també de generalització rítmica d'aquesta narració. A partir d'aquesta doble funció estableix dos tipus de muntatge, per seqüència semàntica i per seqüència cinètica. El de seqüència semàntica comprèn el muntatge paral·lel a l'acció o informatiu, el muntatge paral·lel a diversos grups d'acció o paral·lel, el muntatge paral·lel a la percepció o de comparació simple, el muntatge paral·lel a la percepció i al significat o de formació de la imatge i el muntatge paral·lel d'idees o de formació de conceptes. I el muntatge de seqüència cinètica, comprèn el muntatge mètric, el rítmic, el tonal, l'harmònic i l'intel·lectual.

Amb aquests processos relaciona la transició del cinema de composició simple al de muntatge per un desenvolupament de la consciència, és a dir, de passar a reflectir els fenòmens a reflectir les relacions entre fenòmens. En aquest sentit l'arribada del cinema sonor alliberaria en gran mesura el muntatge de la imatge de les funcions rítmiques i les imposicions de temps que comporten. Es refereix a una nova dimensió de 'contorn sonor', com a element orgànic del cinema i amb capacitat de crear imatges expressives (Serguei Eisenstein; 1925, 11-14).

Eisenstein és un dels primers autors a operar la transició d'una conceptualització espacial de la realitat cap a una de temporal.

El so

De fet Eisenstein s'adona que en la seva pròpia producció, el so ja hi té un paper rellevant fins i tot quan encara les pel·lícules són mudes. A *Octubre*, hi ha imatges que connoten so: les metralletes de l'Institut Smolni, el rellotge donant les hores durant el setge del Palau d'Hivern, l'oscil·lació de les làmpades d'aranya... Ho descriu com un ús no localitzat i metafòric del so a través d'associacions auditives generades a través del muntatge (Serguei Eisenstein; 1925, 18).

Un altre antecedent de la relació entre so i imatge abans del cinema sonor és la creació de la música que havia d'acompanyar el *Potemkin*, una música composta especialment per a la pel·lícula. (Edmund Meisel rep l'encàrrec a Berlín el 1926 i Eisenstein li en dóna instruccions precises). El ritme generalitza el tema perquè n'és la imatge de la dinàmica interna del seu contingut. I ho compara al gest d'un actor, sense el ritme, el muntatge només oferiria una successió de fets. Entén així el ritme com una *manera d'expressivitat*. (Cita el moment que el *Potemkin* posa en moviment els motors per fer front a la flota i com a imatge generalitzada la imatge de l'escalinata d'Odessa (Serguei Eisenstein; 1925, 20-21)).

El color

Eisenstein es refereix també a l'ús expressiu del color. Per ell, la sincronia audiovisual només es pot solucionar amb la cinematografia en color i el cinema estereoscòpic, com a subtema de l'aspecte visual del cinema del futur. Només en el sistema conceptual de la imatge visual canviant, però psicològicament específica, es pot donar la convergència entre so i color. Per tant és psicològicament específic però essencialment canviant, sotmès com ho està a les mutacions imposades pel seu contingut i per tot el sistema conceptual (Serguei Eisenstein; 1925, 40-48).

En les seves pel·lícules hi ha una progressió dins el mateix color, parla d'un color temàtic simple. Explica com *El Cuirassat Potemkin* es manté en els tons grisos del mar, de la boira i dels flancs del cuirassat. A *Octubre*, en canvi domina el negre, mentre que el blanc ho fa a *El vell i el nou*. Tot i que reflexiona també sobre la possibilitat que les associacions de colors poden establir-se en síntesi o separar-se, com en el cas de *El prat de Bejín*, en què el blanc i el negre van fixar al separar-se dues categories morals, bo i dolent, pro-soviètics i anti-soviètics. Així doncs, tant el so com el color poden expressar en igual mesura i de manera independent, doncs la comparació no es produeix en els objectes mateixos sinó en la síndrome d'associacions emocionals i sensorials que evoquen, que els serveixen de 'llenguatge comú' per oferir una imatge única. Per tant Eisenstein conclou que el fenomen de representació dinàmica i el fenomen d'un punt de vista seqüencialment canviant procedeixen del mateix conjunt de premisses físiques i mentals, el prototip de les quals és l'ésser humà i la visió binocular que té (Serguei Eisenstein; 1925, 50-59).

Un cinema ideològic

Eisenstein relaciona l'evolució del cinema amb el sentit de la història.

"Al llarg de la història s'han manifestat tres maneres de creació d'una producció audiovisual. Han coincidit amb el sorgiment i culminació de l'autoafirmació ideològica de noves forces socials" (Serguei Eisenstein; 1925, 64-65).

Esdevé una síntesi de les arts que es manifesta en moments clau i que desapareix amb la classe que l'ha construït, quan la síntesi de les arts es fragmenta i es desintegren les diferents arts. De manera que també les produccions artístiques i els homes estan subjectes a les lleis de la història (Serguei Eisenstein; 1925, 65-66).

Per ell la revolució és un d'aquests punts culminants que porten un home nou i considera que hi haurà una època en què es conformarà una obra d'art sintètica amb el cinema, seguint el model d'una forma de vida original, de plenitud.

"(el muntatge amb majúscula) ha d'anar i aprendre del prototipus humà real que està representant, modelar-se conforme aquest prototipus: els originals humans, reals i vivents, que gaudeixen i pateixen (...). No només ha d'estar present en el tema i en la trama (...) sinó també en els principis fonamentals que subjauen en la composició de cada pel·lícula" (Serguei Eisenstein; 1925, 81).

El guió és per ell un mer punt de partida a partir del qual es construeix la pel·lícula.

La pel·lícula com a assaig

Eisenstein s'adona de l'omissió crucial que fa en concentrar i basar tota la seva teoria del cinema en la juxtaposició i el muntatge. Reconeix que no ha insistit prou en la investigació necessària sobre la producció del material primer sobre el que actua el procés de muntatge. Admet que es va obsessionar en com relacionar aquestes imatges i la voluntat del muntador en intervenir en aquestes relacions que donava origen a una 'tercera cosa', un nou significant. A partir d'aquesta anàlisi, considera que cal estar més atent a la naturalesa del propi *principi unificador* que en cada pel·lícula genera tant el contingut de cada enquadrament como el contingut que es revela mitjançant la *juxtaposició d'aquests enquadraments*. Per ell, la investigació hauria de basar-se, doncs, en els casos en què les seqüències, a més d'estar relacionades entres sí, manifesten aquest *tot comú definitiu* que no només estava previst sinó també determinat, tant pels elements mateixos com per la forma de juxtaposar-se. Amb aquesta interpretació, cap seqüència del muntatge queda aïllada de l'únic global (Serguei Eisenstein; 1925, 89-91).

L'espectador

Les teories d'Eisenstein suposen una certa analogia entre els processos formals del film i el funcionament del pensament humà. El sedueix la idea de poder controlar els estímuls per poder dominar l'efecte psicològic produït en l'espectador (Jacques Aumont i altres; 1983, 86).

La imatge produïda penetra en la consciència de l'espectador i a partir de la totalitat, cada detall s'inscriu en la memòria com una part d'aquest tot. Així, l'espectador es forma una imatge completa composta d'elements particulars. En aquest procés de memorització hi ha dues fases essencials; la primera és la de *formació* d'una imatge i la segona -*resultat* de la primera- és la significació que se'n fa per memoritzar-la. En aquesta segona és on el procés de muntatge incideix de manera més clara, entenent dinàmicament l'obra d'art com un procés de formació d'imatges en la ment de l'espectador (Serguei Eisenstein; 1925, 93-94).

Per tant, és a partir de l'acció de muntatge, que s'incorporen les emocions i la raó de l'espectador (Serguei Eisenstein; 1925, 101).

II.2 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*.

Jean-Luc Godard reflexiona sobre les relacions del pensament i la imatge en el cinema. Les *Histoire(s) du cinéma*, és una sèrie de vuit capítols a través de la qual narra històries en moviment possibles de la història del cinema. És una obra en què els enunciats i els sons són de gran eloquència i en la qual les imatges es relacionen de maneres diferents entre elles, generant analogies, interseccions i fusions.

Història i Cinema

Histoire(s) du cinéma comença amb un llibre, que es desenvolupa durant la dècada dels 80 per després constituir una producció cinematogràfica estructurada en vuit capítols.

Godard ens hi ofereix algunes lectures possibles del cinema, i en conseqüència algunes mirades sobre nosaltres mateixos com a societat.

Veu com el cinema ha estat visionari en anticipar els desastres i es pregunta per la capacitat de donar resposta a aquesta condició premonitòria del cinema, aquest avançar cap a la destrucció que culmina amb el concepte de camp de concentració.

De família col·laboracionista, va llegir de jove molts llibres de dretes. Godard explica en una entrevista amb Michel Ciment i Stéphane Goudet per a *Positif* el 1999, com l'aproximació a la resistència i als camps li va produir un sentiment de culpa per no haver-ho fet abans. Va ser quan militava per Palestina que se'n va adonar, i llavors això el va portar a pensar en Israel⁴ (Núria Aidelman; 2010, 327).

Realment *Histoire(s)* té alguna cosa de confessió, de compromís en primera persona. Adrian Cangi la defineix com a 'intempestiva e inactual'. Hi cita veus com les de Hermann Broch, Thomas Mann, León Bloy, André Malraux, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Martin

4 A 'Jean-Luc Godard. Des traces du cinéma'. Entrevista amb Michel Ciment i Stéphane Goudet per a *Positif* núm. 456, el febrer de 1999.

Heidegger, Guy Debord, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Phillippe Sollers... a parer seu per confrontar la tirania de la imatge general i unívoca del temps present (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 11). I la contraposa a base de fragments, en una espiral de temps variables i circulars, com una acció de l'esperit.

El mateix Godard explica en una entrevista com va anar acumulant documents i després els va anar ordenant per temes: dones, homes, parelles, nens i guerres. Diu que en realitat va treballar amb poques coses, tot i que en semblen moltes. Al final, el cinema pot crear i explicar la seva pròpia història (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 244).

Cangi explica que Godard es fa seu el problema fonamental de Heidegger de comprendre l'era moderna i ho fa aportant una doble dimensió temporal, que alhora és actual i virtual, i té un comportament estratigràfic que li permet actuar en la memòria. Godard tensa la idea d'un cinema capaç de fer conviure un pensament transformador d'allò real i uns signes amb absència d'explicació.

Elabora allò irreparable i inexplicable com a forma incompleta del real en la representació. És un anar i venir entre la paraula i la imatge (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 13-14).

A *Histoire(s) du cinéma*, Godard proposa una nova manera de relacionar-se amb la història a través del cinema. És una reivindicació del potencial artístic del cinema com a art total, com a síntesi de les arts del segle XXI i al mateix temps una manera de repensar-lo com a dispositiu cinematogràfic. El cinema com a arxiu, el cinema com a escenari de múltiples i canviants interpretacions sempre en transformació.

"El cine / res no temia / dels altres / ni de sí mateix / no estava / a l'empar / del temps / ell era l'empar /del temps..."
(Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 204).

El material audiovisual com a arxiu

Godard es pregunta també sobre el material que no existeix, l'arxiu que no s'ha bastit, i en reconstrueix l'absència a través de les relacions entre els testimonis que sí existeixen.

La materialitat repetible de la funció enunciativa el fa aparèixer, seguint Foucault, com a un objecte específic i paradoxal, però un objecte més entre els que els homes produeixen, manipulen, utilitzen, transformen, canvien, combinen, descomponen i recomponen, i eventualment destrueixen. No és una cosa dita i fixada en el passat, sinó que en la seva materialitat apareix amb un estatut, entra en unes trames, se situa en camps d'ús, s'integra en operacions i estratègies en què la seva identitat es manté o es difumina. Així és com l'enunciat circula, serveix i entra en l'ordre de l'apropiació o la rivalitat (Michel Foucault; 1979 (1969); 178).

Prenent a Artaud i el nou autòmat espiritual, Deleuze es refereix a la impossibilitat de pensar i a la possibilitat del cinema, no d'anar a les imatges i encadenar-les segons un monòleg interior, sinó precisament de desencadenar-les segons veus múltiples i diàlegs interns de veus dins d'altres veus. Per Deleuze, a partir d'Artaud ja no hi ha un tot pensable per muntatge ni un monòleg interior enunciable per imatge (Gilles Deleuze; 1985, 224).

"L'autòmat espiritual es troba en la situació psíquica del vident, que veu tant millor i més lluny quant que no pot reaccionar, és a dir, pensar. Quina és llavors la sortida subtil? Creure, no en un altre món sinó en el vincle de l'home amb el món, en l'amor o en la vida, creure-hi com en allò impossible, allò impensable, que no pot sinó ser pensat" (Gilles Deleuze; 1985, 224).

Godard extrau de Foucault, afirma Adrian Cangi, els principis del mètode arqueològic, la capacitat descriptiva i diferencial de les modalitats discursives. L'entén una pràctica de reescriptura i absorció dels materials de la tradició però sense buscar-ne ni l'origen ni els continguts. Foucault situa nombrosos punts de

desacord entre l'anàlisi arqueològica i la història de les idees, ressaltant la capacitat descriptiva del mètode arqueològic. Proposa quatre principis. Una primera diferència és que l'arqueologia no interpreta pensaments, representacions, temes o obsessions que es contenen en els discursos, sinó els discursos mateixos en tant que pràctiques que obeeixen a unes regles. En segon lloc, l'arqueologia no busca les transicions entre els discursos i l'entorn que els produeix o els silencia, sinó que el seu objectiu és definir-ne l'especificitat. L'arqueologia tampoc no busca el punt enigmàtic en què allò individual i allò social s'inverteixen l'un en l'altre; sinó que defineix uns tipus i unes regles de pràctiques discursives que travessen unes obres individuals, sigui de manera absoluta o parcial, però el subjecte creador li és aliè. I finalment, l'arqueologia no tracta de restituir el que ha pogut ser pensat, volgut, experimentat... no és sinó una reescriptura, una transformació pautaada del que ha estat i s'ha escrit. És la descripció sistemàtica d'un discurs-objecte (Michel Foucault; 1979 (1969), 234-235).

Per Godard el cinema és una mena d'escriptura, per ell allò que en diuen visual és alguna cosa 'súperescrita', creu que vivim en una època de l'escrit, un escrit desposseït del seu valor en tant que escrit (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 248-249).

En la *Nouvelle Vague* hi ha també un posicionament polític, una necessitat de donar continuïtat als postulats de l'esquerra, i la funció que el cinema té en aquest context. És un gest. I en aquest sentit Godard fa ús de la imatge com a gest. Cal un model temporal per abordar el problema de l'aura que abasti des de l'origen de Benjamin a la '*survivance*' de Warburg. «*Un model temporal capaç de rendir compte dels esdeveniments de la memòria, i no dels fets culturals de la història*» (Georges Didi-Huberman; 2000, 239).

Una imatge a l'encreuament de la religió i la pràctica artística, com s'extreu de la biografia de Warburg escrita per Gombrich. (Giorgio Agamben; 1998, 14-15).

Per Aby Warburg tant el símbol com la imatge tenen a veure amb el concepte d'*engramme*, un llegat que es transmet per la memòria social. Un llegat emotiu que s'activa en posar-se en contacte amb la voluntat selectiva d'una època determinada (Giorgio Agamben; 1998, 21).

Ètica i política

Però Godard també s'enfronta amb la impossibilitat del cinema com a instrument, i l'acusa de no haver filmat els camps, de no haver pogut fer front a l'horror, per ell el cinema és culpable de la seva incapacitat de respondre a la seva potència ontològica: la de registrar allò real, la de registrar l'esdeveniment irrompent en la història com a escena (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 34). Comparteix amb Lanzmann (*Shoah*) o Syberberg (*Hitler, un film de Alemanya*) la gravetat moral que va marcar el segle XX després d'Auschwitz, i reclama la fi del cinema com a projecte del segle XIX és a dir, com a projecte de la representació. La reconstrucció només sembla possible si s'acompleix amb la potència del cinema com a registre del trauma per donar lloc a una política del real (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 37).

Godard estava convençut que el cinema podia oferir el que en premsa escrita s'havia anomenat el 'registre dels esdeveniments'. Amb aquest convenciment, va voler fer explicar la història de la Història a través del cine (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 245).

Preguntat per Frédéric Bonnaud i Arnaud Viviant sobre si *H(s)* anava de la mort de l'art, va dir que el que era, era la mort d'una idea del cinema que venia del segle XIX (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 243).

A *Histoire(s) du cinéma* es va repetint l'al·legoria formal de l'àngel de la història. Cangi fa notar com Godard tanca la sentència de Walter Benjamin 'el passat reclama el seu dret', afegint-hi: '*com a resistència a l'oblit de la mort encara pendent*' (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 46).

Un cinema com arxiu, com a sistema d'enunciats, com els descriu Deleuze, en tant que esdeveniments singulars. Però al mateix temps l'arxiu aplega les coses sense forma, sense inscriure-les en una linealitat sense ruptura, sinó que no desapareguin i s'agrupin i creïn associacions diverses, alternes, canviants... L'esdeveniment de l'enunciat conserva el seu estadi per a les memòries futures, és el que defineix el mode d'actualitat de l'enunciat-cosa, és el seu sistema de funcionament. És el que diferencia els discursos en la diversitat i els fa específics en la seva durada (Michel Foucault; 1979 (1969), 220-221).

Godard pensa les imatges com a potències (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 45). Per això fa la revolució des del cinema, i comprèn la càmera com a càmera-pensament (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 38), no com a fusell⁵ (Aidelman; 2010, 334).

A *Histoire(s) du cinéma*, quan tracta sobre la *Nouvelle Vague* diu que l'error que van cometre va ser pensar que era una començament, com en el maig del 68. Les seves pel·lícules s'inscrivien en una corrent europea d'esquerres que anava de fracàs en fracàs⁶ (Aidelman; 2010, 335).

A *Histoire (s) du cinéma* escriu:

"Reserva per a tu / un marge d'indefinició / història del cine / amb una s / totes / les històries / dir per exemple / totes les històries dels films / que / mai no es van fer / perquè el cine no és només una indústria / d'evasió / és primer de tot / l'únic lloc / on la memòria és esclava / hereva de la fotografia / sí / però en heretar / aquesta història / el cine no només heretava / els seus drets / per produir una part del real / sinó sobre tot els seus deures" (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 69-85).

5A 'Parler du manque', entrevista d'Alain Bergala i Serge Toubiana. Octubre de 1996. A *Godard par Godard*, vol 2. Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma. París, 1998.

6 'Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie' , entrevista de Frédéric Bonnaud i Serge Kaganski, 27 de novembre de 1997. Les Inrockuptibles. A *Godard par Godard*, vol 2. Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma. París, 1998.

El cinema com a pensament

Godard efectua la pregunta crucial en l'art contemporani, marcada pel gir ètic: com continuar? Godard no concilia allò inconciliable, ho manté obert i en plena tensió per al pensament. "El gran repte rau en fer veure sense totalitzar" (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 40-41). De fet per ell el cine hauria de ser una eina visual, per mirar en comptes de parlar, però com que la gent no ho vol, això, tot condueix cap a una catàstrofe. La primera idea en concebre les *H(s)* és proposar al director de la Cinemateca, Langlois, de volar-la i salvar-ne només tres pel·lícules. Aquesta és una imatge del desig de 'cremar les pel·lícules des de dins, amb el foc interior' (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 246-247).

En una conferència que dóna l'any 1989, Godard s'esgarrifa de la rapidesa en que es munten les pel·lícules. A ell, explica que li agradaria fer-ho pausadament, que en realitat el muntatge ha de ser suau, que tot és allà. Si tot es quedés en l'estadi dels *rushes*, seria això el que aniríem a fer, però quedaria en forma de projecte⁷ (Aidelman; 2010, 268). Avança aquí Godard la idea de conclusions infinites, de muntatges oberts, de combinacions variables, del moment especial en què tots els canvis i cada canvi és possible.

Li preocupa la idea de fer part a l'espectador, de projectar-lo en el mateix esdevenir del cinema, mentre els espectacles de cinema i televisió el rebutgen (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 43).

És un espai de pensament, el cinema permet pensar les coses (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 251). Davant la televisió que fabrica l'oblit, el cinema fabricava records. El cinema està més a prop d'una missa o d'un partit de futbol. Hi ha una fam de cultura que

⁷ A 'Le montage, la solitude, la liberté' Fragment de la conferència de Jean-Luc Godard a la Fémis, 26 d'abril de 1989. Transcrit per Emmanuelle Sardou i Fabrice Puchault. A *Godard par Godard*, vol 2. Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma. París, 1998.

s'ha vist usurpada per la televisió. El cinema està fet per predir, no pot perdre aquesta funció⁸ (Núria Aidelman; 2010, 290). Godard sempre va creure que estava fent filosofia, que el cinema estava fet per fer filosofia, el problema va ser quan en privilegiar tant l'espectacle, s'ha imposat el pensament de l'espectacle, i no ja el pensament del pensament⁹ (Aidelman; 2010, 292). En aquest aspecte, Godard creia que ningú no considerava el cinema com una eina de pensament, excepte Deleuze, amb qui creia tenir un bon company de ruta (Jean-Luc Godard; 2007 (1989), 244).

⁸ En les declaracions 'La télévision fabrique de l'oubli', recollides per Léon Mercadet i Christian Perrot a *Actuel*, núm. 136. octubre de 1990. A *Godard par Godard*, vol 2. Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma. París, 1998.

⁹ A 'Cultivons notre jardin', entrevista de François Albera, 14 d'abril de 1989. *CinémAction*, París, núm. 52, juliol de 1989.

II.3 Chris Marker

Chris Marker està considerat un dels pioners del vídeo-assaig. Va néixer el 1921 a Neuilly-sur-Seine, amb el nom de Christian François Bouche-Villeneuve. L'ús de diferents pseudònims, Chris, Chris Marker, o Jacopo Berenzini; així com la discreció sobre la seva vida, el situen en el debat sobre el distanciament de l'autoria, que reforçaria la idea que la producció que fa es obra d'una època, d'un moment cultural. Aquesta obertura la trobem igualment en el fet que es relacioni Marker amb diferents indrets, com ara Ulan Bator o Polònia, que entraria, juntament amb les multiplicat de localitzacions en la seva obra extensa -Islàndia, China, Siberia, Israel o Cuba-, en una comprensió del món com a globalitzat.

El cinema i l'escriptura

Els inicis en el cinema van ser com a escriptor, després va començar les produccions cinematogràfiques i una obra teòrica que és fonamental per a la teoria del cinema. Marker renova la relació del cinema amb el text, ja a partir de les seves col·laboracions com a autor de textos per a Resnais.

Bazin, en una crítica sobre una de les seves primeres pel·lícules, *Lettre de Sibérie*, afirma que Marker desplega una dialèctica entre imatge i paraula i l'ubica com a assagista. En el film, les imatges es combinen amb els comentaris en format de carta.

Si generalment la imatge, que pròpiament constitueix el cinema, és el material primer d'un documental, la selecció i el muntatge li donen la orientació, el sentit. Bazin adverteix que en Marker passa una altra cosa.

"Diria que la matèria primera és la intel·ligència, la paraula la seva expressió immediata, i que la imatge no intervé més que en tercera posició, amb relació amb la intel·ligència verbal. El procés s'ha invertit" (André Bazin, 1958).

Per Bazin Marker també aporta una nova concepció del muntatge, que descriurà com a horitzonal. En aquest cas el muntatge de plans ja no es fa segons la relació de les imatges sinó amb allò que es diu. L'antítesi, el contrast, apareixen com a interrogant sobre la imatge i el contingut que té. Aquesta interpretació del muntatge obre la porta a la ironia i a l'absurd, alhora que qüestiona l'objectivitat en el muntatge tradicional.

Per Nora Alter, Marker fins i tot empeny l'espectador a generar nous textos més que no pas consumir una història. Continua el treball construint perpètuament noves trajectòries narratives i possibilitats creatives (Ursula Biemann; 2003, 21).

Materials fílmics diversos

A *Lettre de Sibérie*, el moviment entre fotografies incorpora diferents estratègies de muntatges, les foses, els talls, o l'efecte de passi de diapositives. Marker utilitza materials diversos per confegir-ne el muntatge, no només documentals filmats *in situ*, sinó materials fílmics diversos i també de caràcter estàtic, com fotografies. Per André Bazin l'articulació de tot plegat es produeix gràcies a la intel·ligència i el talent (André Bazin, 1958). En tot cas és un exemple del cinema com a pensament. A *Cuba Sí!* Inclou imatges d'arxiu per primera vegada, amb un sacerdot cubà i Fidel Castro.

La pel·lícula comença a La Habana el 1960, en l'atmosfera del carnaval pels carrers de la ciutat. Aquestes imatges es combinen amb la màgia del dia de Reis, amb homes disfressats que parlen amb nens i també adults sobre els desitjos. En tercer lloc apareixen les imatges dels líders de la revolució, Che Guevara, Fidel Castro i Juan Almeida, presentats com uns reis mags de la industrialització, la reforma agrària i l'alfabetització. D'aquesta manera, Marker s'ocupa de la resistència tot reescrivint la relació amb els mites i els models antics (Cooper, Sarah; 2008, 33-36).

A *Le joli Mai* utilitza de manera més fluida aquesta tècnica, confrontant els acords d'Évian de 1962 amb la memòria de la guerra d'Algèria. La força de les imatges de la guerra acudeixen al temps present en què es narra. L'aportació més important és la incorporació de ciutadans francesos i els dóna veu, anticipant-se als grups de Medvedkin de finals dels 60 i 70 que introduiran diferents estrats de la societat sobre els quals es parla. Marker ja els dóna veu i va més enllà interessant-se pels somnis i esperances que tenen, i les relacions que mantenen. Ho aconsegueix gràcies als avenços tècnics, que el permeten usar càmeres més lleugeres (Cooper, Sarah; 2008, 39). La segona part comença entre les tombes del cementiri de Montmartre, a través de diferents episodis històrics convulsos de la història de París. En paral·lel als episodis polítics, imatges de vehicles circulant al voltant de l'Arc de Triomf estableixen una connexió temporal amb l'actualitat, ho acompanyen dades estadístiques sobre París: temperatura, menjar consumit, causes de mort, etc. (Cooper, Sarah; 2008, 43-44).

A *Le fond de l'air est rouge: scènes de la trisième guerre mondiale*, Marker estableix també dues parts diferenciades, amb títols per separat. La primera, 'Les Mains Fragiles', té al seu torn dos capítols, des de la Guerra del Vietnam fins a l'execució del Che Ghevara a Bolívia l'any 1967 i un segon que se centra al Maig del 68. És interessant destacar l'ús que fa del *footage* d'un pilot americà volant excitat per la perspectiva que tindrà de les bombes i els efectes que el bombardeig va causar realment sobre la població. Al final de la secció combina imatges de les protestes contra la guerra als Estats Units amb altres grups que hi donen suport.

En les pel·lícules de la dècada dels 90, les noves tecnologies i internet transformaran la narrativa de Marker, especialment *Level 5* (1996).

L'Héritage de la chouette (1989), té una durada d'aproximadament sis hores, en un intent de dilatar el cinema com una experiència de *continuum* en què el principi i el final es relativitzen.

De *Le Tombeau d'Alexandre*, una relació epistolar entre el mateix Marker i Medvedkin, Sarah Cooper en destaca la importància de la paraula parlada i les citacions musicals (Sarah Cooper; 2008, 147).

Hi ha una obertura en el concepte de direcció en el projecte de la pel·lícula *Le 20 heures dans les camps*, de 1993. Aquí Marker focalitza principalment el film en un grup de joves bosnians refugiats que feien programes de televisió i que ells mateixos tenen com a objectiu deixar testimoni de l'experiència viscuda en els camps en temps real. El concepte de cinema-testimoni i la participació directa d'aquests testimonis en la producció fílmica, aproximen molt aquesta obra al concepte de vídeo-assaig.

El temps en el cinema

En els films de Marker, tant pel que fa al tractament com als temes, hi ha un discurs sobre la *stasis*. La mort i el silenci expressen una alternativa a un futur altre possible, una obertura permanent. Sarah Cooper cita la relació del temps passat amb el temps futur en l'obra de Marker, que François Niney anomena 'temps històric'¹⁰.

Per Cooper és una temporalitat no lineal que se situa en els temps dels altres, i en aquest sentit parla de la voluntat de registrar les disjuncions i solidaritats ètiques i polítiques. El temps, llavors, esdevé una estratègia per anar més enllà del tema (Cooper, Sarah; 2008, 7-8). Aquesta construcció de temps proposa el temps com espai d'aproximació i de negociació. Es tracta d'una temporalitat múltiple, d'escala diversa, que intervé de manera directa en la comprensió del subjecte, que es manté oberta de manera permanent.

¹⁰ François Niney Remarques sur Sans Soleil de Chris Marker a Documentaires, 12 (Summer-Autumn) pp. 5-15

Es tracta més aviat d'una organització de la reflexió sobre la imatge en clau de temps. El *narratema*, l'element irreductible en l'acte de narrar segons la teoria dels *media* tradicional, és en tot cas usada com una entitat temporal (Sean Cubbit; 1993, 144).

En tant que el vídeo, com a sistema, actua al nivell *micro* de la història, ja que la seva funció és alterar la *stasis* (Sean Cubbit; 1993, 208).

Cooper en subratlla la preocupació per la temporalitat, la capacitat de doblegar-se cap enrere en els esdeveniments, i l'expansió a través de diferents espais geogràfics mentre la pel·lícula se segueix rodant a través del muntatge. En aquest punt, l'*stasis* s'associa de manera explícita amb les representacions de la mort (Cooper, Sarah; 2008, 108).

El paradigma Level 5

Level 5 és una pel·lícula de l'any 1996. Les imatges espectrals, construïdes a partir de llum, culminen les investigacions sobre la imatge, alhora que planteja l'univers de dades com una nova etapa de la història en què temps i memòria se situen en una esfera infinita. En l'amalgama d'informació i de dades, el diari de Laura, la tardor d'un any indeterminat, s'adreça al seu amant, mort en tornar d'Okinawa.

La mort com a premonició, la presència de la mort, de les imatges de les tombes que anticipen la mort i l'estenen a un temps més llarg, separen la mort del moment dramàtic, de la mort com a esdeveniment i la situen com a un estat, estat de mort, estat de morir-se, en què estar viu o mort és ja només una qüestió relativa. El context és l'episodi de la Batalla d'Okinawa, al final de la II Guerra Mundial.

A través de l'estratègia del vídeo joc, Marker torna a la tragèdia d'Okinawa, quan els membres de cada família van matar els seus estimats per evitar que caiguessin en mans americanes i com, pel govern japonès, aquest gest heroic va ser una estratègia per evitar l'avenç de les tropes enemigues.

"Level 5 negotiates the fine line between memory and forgetting that Sans Soleil also explores (...). Electronic texture is, as with Sans Soleil, the only eternity we have left (...). The conceptually driven concern with multimedia and its relation to survival , through the re-contextualisation of different kinds of documents (archive footage, photographs, interviews), extend this film into a different relation to space, time and the documentary. All of which relations center on Laura" (Sarah Cooper; 2008, 161).

El títol de la pel·lícula, *Level 5*, és el nom de l'últim nivell d'un joc d'ordinador al qual Laura i el seu amant solien jugar. El 5 era un nivell inaccessible per a ells i Laura es pregunta si només mort s'hi pot arribar, potser.

III L'ERA GLOBAL. NOVES GEOGRAFIES I NOVES RELACIONS.

Tant des dels vessants més liberals com des dels més radicals, la democràcia ha contraposat tradicionalment la igualtat a la diferència, i la teoria política s'ha establert a partir d'aquesta barrera infranquejable. La situació actual sembla requerir el desenvolupament d'una nova articulació, d'una nova lògica política. Les migracions massives plantegen a la democràcia una nova i radical doble exigència: per un costat la igualtat i la justícia social, i per l'altre el reconeixement de la diferència, un cop l'estat pur ha deixat d'existir, modificant-se i qualificant-se en una lluita incessant¹¹ (AAVV; 2002, 34-35).

El vídeo-assaig és un procediment de treball, que tot i que potser no pot definir-se com a gènere, té unes connotacions importants amb les preocupacions teòriques dels pensadors de la globalitat, de l'aparell metodològic dels quals se'n serveix.

Arjun Appadurai constata dos efectes de la globalitat: els fluxos de persones i/o grups i els fluxos d'informació massiva, com a trets característics de l'era actual.

Es refereix a una 'teoria de la ruptura' que adopten els mitjans de comunicació i els moviments migratoris, així com les interrelacions que mantenen, com als principals angles des d'on veure i problematitzar el canvi. Aquests angles transformen el camp de la mediació massiva en oferir nous recursos i disciplines per a la construcció de la imatge, com a subjecte o del món.

"Aunque siempre cargados de un sentido de la distancia que separa al espectador del evento (...) los medios electrónicos pasan a ser recursos, disponibles en todo tipo de sociedades y accesibles a todo tipo de personas, para experimentar con la construcción de la identidad y la imagen personal". Parla d'un 'proyecto social cotidiano' i d'un 'nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades' (Arjun Appadurai; 2001, 19).

¹¹ Stuart Hall Democràcia, Globalització i diferència. A Plataforma 1 Democràcia no realitzada: alternatives, límits, nous horitzons. Documenta 11 de Kassel

Appadurai situa la ubicació dels canvis en les pràctiques socials quotidianes que transformen el treball de la imaginació, en el context de fluxos migratoris globals.

"Podríamos hablar de diásporas de la esperanza, diásporas del terror y diásporas de la desesperación. Pero en todos los casos, estas diásporas introducen la fuerza de la imaginación, ya sea como memoria o deseo (...) así como en mitografías diferentes a las disciplinas del mito y del ritual de corte clásico" (Arjun Appadurai; 2001, 21). En aquest sentit comparteix l'optimisme que reclama Alain Bodieu, amb la convicció de que els moviments en el temps han mudat i que la imaginació és una força de transformació que pot menar a un futur millor.

"En el presente, el pasado ya no es más un territorio al que volver en una simple política de la memoria. Pasó a ser un gran depósito sincrónico de escenarios culturales (...) al que legítimamente se puede recurrir (...). La imagen, lo imaginado, el imaginario: estos son términos que apuntan hacia algo verdaderamente crítico y nuevo en los procesos culturales globales" (Arjun Appadurai; 2001, 44).

En aquest aspecte el panafricanisme del britànic John Akomfrah migra ja no solament en l'espai planetari i l'espai històric sinó que traspassa els límits del globus i se situa en un futur imaginat en què la negritud encara intenta explicar-se com un tot, com alguna reminiscència d'un passat mític o un projecte comú.

Les tècniques del vídeo assaig i l'estètica de la ciència-ficció serveixen a Akomfrah per bastir un univers en què totes les èpoques i llocs són visitats a través del món de les meta-dades a la recerca d'una resposta per al futur, d'un horitzó, d'una guia.

En clau d'humor, prepara una cita entre el ciber-espai i el concepte de divinitat antiga, molt explotat per cert en les pel·lícules de ciència ficció, en què també el passat dona les claus per imaginar el futur.

Això ho fa a través d'una precipitació d'imatges que no deixen constantment de fluir, l'arxiu de la diàspora africana amb clau conceptual, fent referència a persones/conceptes, amb cites literàries i reflexions filosòfiques.

Akomfrah, nascut a Ghana, és una de les figures més rellevants de la cultura britànica negra dels 80. Va ser un dels fundadors del col·lectiu Black Audio Film, actiu entre 1982 i 1998, i que es va dedicar a explorar qüestions relacionades amb la identitat britànica negra a través del cinema i els mitjans de comunicació. Akomfrah aborda amb humor el futur de l'africanitat i la negritud com a concepte identitari desterritorialitzat. Tan desterritorialitzat que se surt dels límits planetaris per incorporar l'espai exterior com una prolongació de l'imaginari.

The last angel of history, (1995) té el format d'un documental futurista de 45 minuts que explora la deriva dels conceptes relatius a la identitat negra.

El títol de la producció remet a la teoria de l'Àngel de la Història de Walter Benjamin, que desenvoluparia en les *Tesis de la Filosofia de la Història*. El pensador va adquirir l'obra de Paul Klee de 1920 titulada *Àngel Nou*, que feia referència a una llegenda jueva del Talmud, que a l'hora va ser inspiradora de la seva reflexió. L'àngel mira cap al passat, cap als esdeveniments històrics, que als seus ulls no són més que una enorme destrucció, l'Àngel no pot anar al rescat de la humanitat en el passat perquè un huracà l'empeny cap al futur, cap al progrés, al qual encara dona l'esquena, però al qual avança astorat d'un passat en runes.

Les imatges es desplacen entre el documental híbrid i la ciència-ficció. Integra els clàssics bustos parlants que inclouen músics, escriptors i crítics social, i seqüències de vídeo d'arxiu i fotografies que componen altres escenes. La història fa referència a un "lladre de dades", una mena d'heroi que ha de viatjar a través del temps i l'espai per trobar la clau del futur a través dels fragments arqueològics que troba del passat i que

pot tractar gràcies a una tecnologia molt avançada. La sensació de laboratori cibernètic l'aconsegueix amb l'efecte de multipantalles que sembla que estiguin processant sense parar milions de dades.

Els primers deu minuts se centra en tres figures Sun Ra, George Clinton, i Lee "Scratch" Perry. La música és un territori comú de reconeixement cultural en la diàspora africana, i que d'alguna manera ja presenten algunes idees futuristes o sobre l'espai en les seves produccions. Hi entrevista George Clinton, Derrick May, Samuel R. Delany, Nichelle Nichols, Juan Atkins, DJ Spooky, Goldie, entre d'altres, intentant trobar en les seves produccions aquestes claus per al futur. De *Sun Ra* apareixen alguns fragments d'àcid jazz a la pel·lícula.

Músics, escriptors de ciència-ficció, com Samuel R. Delaney y Octavia Butler, que relacionen ciència-ficció i africanisme; l'astronauta afroamericà Bernard A. Harris Jr., que explica la seva experiència com un dels primers afroamericans en l'espai... són diversos els ponts que a través de diferents personatges públics i de la cultura, li permeten explorar el panafricanisme com a concepte. Quan ser africà ja no és una qüestió territorial, tampoc no és una qüestió d'oposició, ja no és una qüestió de diferència 'amb relació a' sinó una qüestió de singularitat. Akomfrah ho centra en un passat divers en què el tronc comú es perd en el temps -una mostra n'és la distància de les tradicions tribals que els individus mantenen en la diàspora a partir de la segona i tercera generació-. Aquest passat atemporal i fragmentari és on indaga per esbrinar si un futur per a aquest concepte és possible. En aquest sentit la diàspora panafricana és alhora també un procés d'alienació cultural que ja no pot mirar enrere sinó endavant per trobar la clau de la seva definició i la negociació que pot establir amb els altres culturals.

Tot aquest conglomerat d'idees i imatges es desplaça per diferents èpoques, fent salts del present al passat sense presentar aquests salts com a ruptures sinó com continuïtats.

Des dels inicis de la seva trajectòria John Akomfrah va estar molt posicionat en l'activisme polític. Els seus pares van formar part de l'activisme anticolonialista de Kwame Nkrumah, qui va supervisar la transició de Ghana del domini colonial a la independència el 1957 i va advocar per una filosofia del panafricanisme. El pare d'Akomfrah va ser assassinat durant els disturbis de 1966, que van culminar en un cop militar. Akomfrah, llavors amb nou anys, i la seva mare van fugir a Anglaterra. Aquesta mentalitat de resistència i d'afirmació és present en moltes de les obres i produccions d'Akomfrah, amb un concepte de lluita en el rerefons del tema del panafricanisme, que postula un futur diferent. En aquest sentit hi ha un missatge polític, d'organització panafricana com a missatge base en l'àmplia producció de l'artista britànic.

També en la persecució d'un escenari planetari de protestes i reivindicacions, situem el treball de Marcelo Expósito amb *Frivolidad tactica + Ritmos de resistencia* (2007). En aquest cas Expósito, amb Nuria Vila, explora les tàctiques dels grups antiglobalització. En aquesta ocasió, el nexa no és un interrogant identitari sinó ideològic, fonamentalment anticapitalista, del moviment anti-globalització.

Té en comú amb el film d'Akomfrah que es pregunta pel futur d'aquest moviment, i es fa aquesta pregunta en un moment en què el moviment està ben organitzat, té capacitat de mobilitat en el planeta i encara no està tan criminalitzat.

El setembre de 2000 Praga acollia una de les cimeres anuals del Banc Mundial i el Fons Monetari Internacional. Diversos milers de persones van acudir-hi per contrarestar la trobada dels líders mundials. L'èxit de la mobilització, que va aconseguir interrompre la reunió, es considera una fita del moviment antiglobalització.

Expósito explora la situació de confrontació en les protestes d'aquesta índole, que busquen estratègies per eludir la imatge d'agressivitat i radicalitat associada a actes vandàlics que han

transmès els mitjans de comunicació (i que efectivament han aconseguit estigmatitzar aquests moviments per una part de la ciutadania) i esquivar la situació d'oposició, de xoc. Una de les tàctiques que investiga Expósito a través del vídeo assaig -i ja ho fa en treballs anteriors- és la imaginació a través de la qual es pot construir una imatge 'femenina', no agressiva, festiva, allunyada de l'estètica de guerrilla a la que s'associen aquestes mobilitzacions.

A *La imaginació radical (carnavals de resistència)*, Marcelo Expósito, enregistra l'acció 'carnavalesca' d'una de les accions centrals de la Jornada d'Acció Global contra el Capital del 18 de juny de 1999 a la City, una tàctica d'ocupació pública del moviment global, duta a terme pel col·lectiu de Londres 'Reclaim the streets'. Aquesta 'frivolitat tàctica' s'aniria expandint i es convertiria en el "bloc rosa" o "línia rosa", un dels tres fronts principals d'oposició a la cimera de Praga, i que gràcies a la imatges festives va aconseguir trencar el cordó policial de protecció i penetrar en el centre internacional de congressos on se celebrava la cimera.

En la producció hi ha diverses entrevistes retrospectives als participants de la concentració, gravades a Londres i Brighton el 2004. Les persones entrevistades són Kate Evans, Rosie, Greg, Chris Knight, Nicky i Kate. També combina imatges d'esdeveniments polítics de Praga, amb materials fílmics extrets o filmats per Maren Girgensohn (Mirabelle Productions), Nataly Prevost, Praha 2000: Rebel Colours (vídeo realitzat per Indymedia, 2001), Undercurrents, Rhythms of Resistance i Nuria Vila. Incorpora també textos de Kate Evans, Notes from Nowhere (We are Everywhere), i Barbara Ehrenreich (Dancing in the Streets). A banda del so ambient, hi ha música i so addicional d'Ethel Smith (March of the Women) i discursos d'Emmeline Pankhurst.

Kate Evans explica el viatge a Praga en cotxes, carregats amb materials de color rosa. Fa pensar en la idea de 'comunitat',

organitada 'en oposició' a alguna cosa. Kate es pregunta des de una reflexió feminista per l'enfocament estètic que barreja la precarietat i la marginalitat.

Nicky explica la relació dels ritmes musicals amb el *candomblé*, també recuperant una idea de combinar estratègies d'un passat mític -o present atemporal-, en què es convoquen les forces de la naturalesa.

La col·lectivitat en moviment, en tot cas s'expressa com un gest de caire polític, una resposta que té la potència de desarticular l'ofensiva repressiva del control neoliberal.

El final de la pel·lícula és un carnaval, una imatge de papallona en rosa lluminós, com una papallona, una aparició i alhora una evanescència. En tot cas, un símptoma, com explica Didi-Huberman a *La Imagen Mariposa*, que és una manifestació de vida, un ser, que tot i impossible de prendre i de fixar en la seva naturalesa volàtil sense llevar-li la vida, té el paper de deixar albirar alguna cosa que pot ser possible.

Marcelo Expósito explora les possibilitats del cos a 'Imágenes de la resistencia global: nadie sabe lo que un cuerpo puede': *"El anhelo del actual movimiento de movimientos, en lo que tiene de verdadero, no es conquistar un poder político futuro, sino identificar y dispersar todas las formas de poder aquí y ahora, allá donde se concentren y sea necesario: por supuesto, en una cumbre política, pero también en otros centros de toma de decisiones, inclusive los nuestros; en la vida cotidiana, en tu casa, en tu grupo de afinidad, en tus sentimientos, en tu sexualidad, en tu propio cuerpo. Los nuevos movimientos, cuando son de verdad nuevos, no buscan ocupar el poder sino que tratan de liberar la potencia (...). Los nuevos símbolos provocan identificaciones fuertes: todos los movimientos sociales de transformación han construido, a lo largo de la historia, sus propias formas de representación y sus propios procesos de identificación. Es necesario trabajar duro para que las nuevas*

figuraciones no se vean reducidas a imágenes estridentes, grotescas o simpáticas, ni a meros adornos de la vieja política. La construcción de esas nuevas representaciones e imágenes, y el sostenimiento de su significado político justo, es una parte irrenunciable, hoy más que nunca, de la propia lucha. Se trata, literalmente, de una cuestión de imaginación política. Las imágenes de cuerpos en acción, cuando son justas, constituyen la expresión de sujetos deseantes; acaso momentánea, puntualmente libres pero que, en su contingencia, representan la expectativa de un presente al que hay que arrancar el máximo tiempo posible de verdad, de libertad y autonomía" (Marcelo Expósito, 2003).

La producció és a càrrec de Nuria Vila i Marcelo Expósito, amb el suport del Centre Culturel Suisse de París (per a l'exposició L'Europe en devenir, 2007) i l'exposició Have the Cake and Eat it too. Institutionskritik als Instituierende Praxis (Viena, 2008).

Per pensar en eines que permetin aquestes lectures transversals en el temps i el lloc, a través de les diferents herències culturals i dels diferents imaginaris, l'antropologia es revela rellevant per estudiar la globalitat.

"Este es un mundo donde los medios masivos de comunicación electrónicos están transformando las relaciones entre la información y la mediación, y donde los Estados-nación están luchando por mantener el control sobre sus poblaciones frente a la presencia de una multitud de organizaciones y movimientos subnacionales y transnacionales (...). La tarea de producir lo local (en tanto una determinada estructura de sentimientos, propiedad de la vida social e ideología de una comunidad situada) és, cada vez más, una verdadera lucha" (Arjun Appadurai; 2001, 197).

D'aquesta lluita, Appadurai en destaca tres nivells que a més són interactius: l'augment dels esforços de l'Estat-nació modern per definir els veïnatsges en funció de les seves pròpies formes d'afiliació i de producció de lleialtats; la creixent dislocació

entre el territori, la subjectivitat i els moviments socials col·lectius; i l'erosió de la relació entre els veïnats espacials i els virtuals, principalment per la forma i l'impacte dels mitjans massius de comunicació electrònics (Arjun Appadurai; 2001, 197).

Es tracta, doncs, d'un moment en què l'espai i el temps es replantegen.

III.1 no-lloc / no-temps (el camp de concentració)

Homi Bhabha es pregunta sobre el lloc de la cultura, amb una proposta de quina podria ser l'aproximació a l'art avui, i a la cultura en general, que sigui inclusiva a escala planetària.

Parla d'una hibridació cultural fruit de diferents disjuncions i cita l'exemple de la literatura de Naipul.

"Le Trinidadien est un cosmopolite. C'est un anarchiste naturel, qui n'a jamais pu prendre les puissants au sérieux" (Homi Bhabha; 1997, 13).

Desenvolupa el concepte de cosmopolitisme, resituant-lo en el context de la globalitat.

"Il existe un sorte de cosmopolitisme global, aujourd'hui très influent, qui configure la planète comme un monde concentrique de sociétés nationales s'étendant en villages globaux. C'est un cosmopolitisme de prospérité et de privilèges relatifs fondé sur des idées de progrès complices de formes néolibérales de gouvernance et de forces du marché en concurrence (...). (Ce cosmopolitisme) a fait démarrer des sociétés plongées dans la corrouption bureaucratique, l'inefficacité et le népotisme" (Homi Bhabha; 1997, 13-14).

El projecte *Citytellers*, de Francesco Jodice, explora el fenomen de la ciutat com a espai de la globalitat, que s'erigeix com a nou referent geoestratègic en la composició dels equilibris mundials.

Del referent de nació s'està passant al referent de ciutat. Les grans metròpolis, les ciutats globals, com a organitzadores de l'espai social i relacional, de l'espai del treball i de la referència cultural, el lloc de pertinença que substitueix al concepte de nació. A partir de la seva formació com arquitecte, Jodice explora la ciutat com a estrats de realitats diferents que s'acumulen i dels quals diferents elements en moments diversos es reactiven per recompondre la definició actualitzada del lloc ciutat en cada moment. Jodice busca imatges que expliquin la naturalesa com un fenomen estretament vinculat als esdeveniments humans, que són els que la doten -a la naturalesa- d'un temps històric en substitució del geològic. "Las ciudades están hechas por capas de escombros, no sólo físicas, sino culturales también", afirma ell mateix.

Així que Jodice pren la vida des dels orígens fins a la destrucció com un fragment, i dins aquest fragment tot es relativitza molt més.

Citytellers, doncs, és un híbrid del que se serveix per visualitzar les tensions en les violentes transformacions del paisatge i se centra en llocs que a través d'aquesta tensió s'han erigit en els nous centres de poder. Jodice indaga en les conseqüències que això té sobre el territori i sobre les persones. La primera peça de la sèrie, que segueix amb Venècia, va ser Sao Paulo (2006) i després Aral (2008). Ens centrarem en la tercera edició, Dubai.

Citytellers Dubai és de 2010. Dubai, que havia estat un protectorat britànic és actualment un dels set estats dels Emirats Àrabs Units. El creixement econòmic, fruit de les finances i les propietats, ha estat exponencial.

Jodice explora a través d'imatges de gran bellesa sobre la ciutat, que intercala amb entrevistes amb periodistes i polítics però també amb immigrants que arriben a Dubai com a força de treball, i alguns els quals viuen en condicions gairebé d'esclavatge. El

muntatge posa en qüestió l'ètica d'aquests processos de creixement i la repercussió que tenen tant en el paisatge com en les persones, alhora que les durades de temps i les escenes atemporals relativitzen aquestes accions com a mers accidents que quedaran sepultats com un mer estrat més. Llavors, quin és el sentit? Per fer aquesta pregunta Jodice no recorre a fets polítics ni situacions d'injustícia analitzades en profunditat sinó precisament el potencial de les imatges rau en aquest pas inexorable del temps.

L'abandonament de les categories de classe han donat pas a la presa de consciència de les posicions del subjecte -raça, gènere, generació, posicionament institucional, lloc geopolític, orientació sexual- que acompanyen tota afirmació d'identitat en el món modern. El que és innovador en el pla teòric i crucial en el polític, diu Bhabha, és la necessitat de depassar les narracions de subjectivitats originàries i inicials per concentrar-se en els moments o els processos produïts en l'articulació de les diferències culturals. Defineix aquests espais liminals com a espais 'intersticials', que ofereixen un àmbit per elaborar les estratègies del jo -singular o comú- i per iniciar nous signes d'identitat, de col·laboració i de contestació en l'acte mateix de definir la idea de societat. En l'emergència dels intersticis és on es negocien les experiències intersubjectives i col·lectives de pertinença a la nació, d'interès comú o d'interès cultural (Homi Bhabha; 1997, 30).

La producció de sentit requereix d'aquest tercer espai que representi tant les condicions generals del llenguatge com la implicació específica de l'enunciat en una estratègia performativa i institucional de la que se'n pugui ser conscient. Aquest Tercer Espai d'enunciació fa que l'estructura de significació i de referència esdevingui un procés ambivalent i per tant que sigui capaç de reptar la idea d'identitat històrica de la cultura en tant que força unificadora. Per Bhabha, la temporalitat disruptiva

de l'enunciació desplaça el relat de la nació occidental i és capaç d'apropriar-se'n dels signes per traduir-los, rehistoriar-los i fer-ne una nova lectura (Homi Bhabha; 1997, 80-82).

Per Bhabha, doncs, la hibridació colonial no és un problema d'identitat entre dues cultures diferents, i per tant no es pot resoldre pel relativisme cultural. La hibridació és un problema de representació colonial i d'individuació que inverteix els efectes de la negació colonial. Es tracta de formes d'alteritat cultural que retornen per ser reconegudes com a contra-autoritats (Homi Bhabha; 1997, 187).

Per investigar aquestes relacions, s'hi aproxima a través dels conceptes de l'antropologia.

Les interpretacions de l'espai com a lloc i les relacions que manté amb la globalitat, l'exploren altres teics, des de diferents perspectives, com Marc Augé en la definició del no-lloc, o Robert Robertson amb la introducció del concepte de *glocal*.

Per Robertson la "tríada global", tot i entenent que el món és un tot, és una estructura de poder que fa referència a Àsia, Europa i l'Hemisferi Occidental, en particular Amèrica del Nord. Àfrica, tot i la relació postcolonial que manté amb França que li aporta un canal d'entrada, no hi està integrada.

Robertson davant la possibilitat de que es pugui interpretar que els conceptes de localitat i globalitat són excloents l'un de l'altre, i la idea que la globalització pugui constituir una americanització, amb relació als Estats Units d'Amèrica, del món, com si la globalització emanés dels EEUU, es mostra sorprès. Per ell resulta xocant perquè precisament en l'interior dels EEUU el sentiment anti-global és força important, doncs ho veuen com un afebliment de la seva pròpia manera de pensar, i una amenaça d'esdevenir, només, una manera més de ser entre un nombre creixent de diferents visions del món. El concepte de *glocal*, però, que també s'ha explorat des de l'antropologia, la literatura comparada i la ciència política, prové de l'àmbit econòmic.

Els economistes japonesos de finals dels anys 80 desenvolupen el terme "glocalització", i el defineixen com una mena de co-presència de l'universalisme i de les tendències particularitzants.

Però per Robertson, la mateixa idea de globalització, significa al mateix temps homogeneïtzar i fer coses diferents. La idea bàsica de *glocalització* és la promoció simultània del que és, en cert sentit, un producte estandarditzat per a determinats mercats, en sabors particulars (Roland Robertson, 1997).

Tot i això, els moviments de l'economia i les implicacions geoestratègiques i polítiques que deriven en les migracions massives, han capgirat el sentit de l'espai i el del temps amb relació a les expressions de la cultura.

En la conceptualització dels *no-llocs* que descriu Marc Augé, reflexiona sobre els espais sense definició ni ús específic i com en ells les transformacions accelerades del món contemporani atrauen la mirada antropològica per repensar la categoria d'alteritat.

De la mateixa manera que el temps esdevé una categoria d'intel·ligibilitat -com el percebem, quin ús en fem...- l'esdeveniment actualitza la problemàtica que significa l'espai per a la interpretació de la història.

"La "aceleración" de la historia corresponde de hecho a una multiplicación de acontecimientos generalmente no previstos por los economistas, los historiadores ni los sociólogos. Es la superabundancia de acontecimientos lo que resulta un problema, y no tanto los horrores del siglo XX" (Marc Augé; 2000 (1992), 37).

Pel que fa a com afecta aquesta accel·leració a l'espai, Augé analitza la contradicció entre l'excés d'espai en paral·lel a l'empetitiment del planeta.

Aquesta circumstància renova la pregunta de com pensar i situar l'individu, que Michel de Certeau presenta com a 'astúcies del fer' a *L'Invention du quotidien*. Per Augé, aquestes astúcies poden

actuar des d'allò més concret a allò més abstracte (Marc Augé; 2000 (1992), 44).

"La organización del espacio y la constitución de lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las apuestas y una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales. Las colectividades (o aquellos que las dirigen), como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y, para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo o del grupo de individuos en tanto no son semejantes a ningún otro). El tratamiento del espacio es uno de los medios de esta empresa (...). Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos" (Marc Augé; 2000 (1992), 56-58).

Augé pren el concepte de de Certeau de l'espai com un "lloc practicat", són els caminants els que fan de l'espai del carrer un lloc per a l'urbanisme; i de Merleau Ponty el concepte de l'espai antropològic com a 'lloc d'experiència', comparant-ho a la paraula i a la parla, quan la paraula es diu, un acció que implica ambigüitat i a l'hora és l'acte d'un present 'o d'un temps' (Marc Augé; 2000 (1992), 85).

"En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña, por ejemplo, con una residencia secundaria arraigada en las profundidades del terruño). Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas. Pero las palabras de moda —las que no tenían derecho a la existencia hace

unos treinta años— son las de los no lugares. Así podemos oponer las realidades del tránsito (los campos de tránsito o los pasajeros en tránsito) a las de la residencia o la vivienda, las intersecciones de distintos niveles (donde no se cruza) a los cruces de ruta (donde se cruza), el pasajero (que define su destino) al viajero (que vaga por el camino)" (Marc Augé; 2000 (1992), 110).

Fruit d'aquesta mateixa preocupació, Bruno Latour, planteja una nova relació entre present, passat i futur, i la manera com es construeixen, partint de la idea de temps circular. Tornar un cop i un altre al nus gordià a través de la noció de traducció o de xarxa. En aquest sentit defineix la hibridació com a *"más flexible que la noción de sistema, más histórica que la de la estructura, más empírica que la de complejidad"* (Bruno Latour; 2007, 18).

Latour no ho enfoca però des del pensament instrumental sinó des de la constitució mateixa d'allò social, de les comunitats i dels objectes.

A partir dels repertoris desenvolupats per Changeaux, Bourdieu i Derrida: la naturalització, la socialització i la deconstrucció; Latour es troba davant el dilema de si les xarxes no existeixen o, en efecte, són tal i com s'han descrit i travessen les fronteres dels grans feus de la crítica *"y no son ni objetivas ni sociales ni efectos de discurso, al tiempo que son reales, colectivas y discursivas"* (Bruno Latour; 2007, 21-22). Per pensar i resoldre aquesta qüestió, entén que l'antropologia és la disciplina que hi posa els instruments.

En aquest sentit, la temporalitat moderna, amb la successió d'esdeveniments i revolucions radicals, ja no ens ha de condicionar. *"El tiempo no es un marco general sino el resultado provisional de la unión de los seres. La disciplina moderna reunía, enganchaba, sistematizaba para que se mantuvieran juntos, la cohorte de los elementos contemporáneos, y de tal modo eliminar a los que no pertenecían al sistema. Esa tentativa ha fracasado,*

siempre ha fracasado. Ya no hay, nunca hubo más que elementos que escapan al sistema, objetos cuya fecha y duración son inciertos (...). Realmente tenemos un futuro y un pasado, pero el futuro tiene la forma de un círculo en expansión en todas las direcciones y el pasado no está superado sino retomado, repetido, rodeado, protegido, re combinado, reinterpretado y rehecho" (Bruno Latour; 2007, 112-113). A partir d'aquesta evidència, el repte consisteix a establir mecanismes que ens permetin pensar-nos d'una manera flexible i variable, no tant com a reacció-oposició a una realitat donada -natural o social- sinó aprofitant la certesa que aquesta realitat -natural i social- és construïda.

És per això que T.J. Demos defensa que, atesa la institucionalització del multiculturalisme i la instrumentalització de la identitat cultural com una forma comercialitzable de la diferència racial i sexual, "we must continue to challenge static categories of subjectivity, even in the original aims of multiculturalism, social justice, and political and economic equality, remain globally imperative more than ever today" (T.J. Demos; 2013, 10).

El camp de concentració. Model legal i policial.

El concepte de vigilància i el dret a mirar

Nicholas Mirzoeff és una figura central en els Estudis Visuals i ha investigat el desenvolupament de la cultura visual com a camp d'estudi i metodologia. S'ocupa de temes relacionats amb la cultura visual global com els conflictes bèl·lics, la modernitat i el cos, o les representacions de les diàspores africanes i jueves. El seu concepte de genealogia decolonial de la visualitat és clau per entendre la transformació del dret a mirar de les construccions socials no dominants. A partir de *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (2010), Mirzoeff argumenta que la visualitat té una genealogia que remet a l'era napoleònica.

Mirzoeff vincula la visualitat amb l'ostentació del control i per tant relaciona la narració històrica basada en la visualitat ostentada per les classes dominants. Per ell el repte d'abordar la teorització d'una visualitat de la contrahistòria és una oportunitat per analitzar els règims de la visualitat en la història, com han evolucionat i com actuen en el present.

A *The Right to Look*, reclama el dret a mirar, o el que és el mateix, el dret a tenir un rol en la història. Aquest dret el reclama en primer lloc des d'un convenciment personal i moral.

Per Mirzoeff, aquest posicionament no solament dóna el dret a pensar l'altre sinó a pensar-se un mateix, ja sigui a nivell individual o col·lectiu. Es tracta del reconeixement mutu necessari per existir i formar part de la realitat.

"The right to look is not about merely seeing. It begins at a personal level with the look into someone else's eyes to express friendship, solidarity, or love. That look must be mutual, each inventing the other, or it fails. As such, it is unrepresentable. The right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity" (Nicholas Mirzoeff; 2011, 473).

Amb això Mirzoeff no tracta d'atribuir agència a la visualitat sinó presentar-la com una pràctica discursiva. En aquest sentit estableix una comparativa amb el panopticisme de Michel Foucault.

"Move on, there's nothing to see here". A partir d'aquesta expressió que usa habitualment la policia, el que se'ns treu segons Mirzoeff és el dret a mirar, i per tant el dret a construir una mirada, és a dir, se'ns separa del fet i se'ns treu el dret a formar-ne part. Contra aquesta idea de mirada policial o 'veto a la imatge', Mirzoeff reclama del dret a mirar, que significa una politització de la mirada, una participació en la construcció de sentit de la realitat i de la història. L'autonomia del dret a mirar s'oposa així a l'autoritat de la visualitat (Nicholas Mirzoeff; 2012).

Els mitjans d'informació han centrat l'interès per les imatges en el concepte d'actualitat, de present perpetu i imminent. El vídeo assaig possibilita organitzar els materials fílmics i els recursos gràfics i sons de maneres diverses.

El vídeo assaig d'Enric Maurí Sarajevo, *Tremulous Light*, aborda la situació de postguerra a Sarajevo, després de la Guerra dels Balcans de l'any 92.

Aquesta producció s'inscriu en el marc d'un projecte més ampli, amb el mateix títol, que inclou altres vídeos, instal·lacions, etc. El detonant del projecte és la desaparició de la informació sobre el conflicte en els mitjans de comunicació, com passa amb moltes notícies que sorgeixen i desapareixen sobtadament de les pàgines internacionals de la premsa i de la televisió.

En la producció hi participen persones del territori, hi col·laboren dos artistes fotogràfs, Dejan Verić i Andrej Berković, que van viure la guerra en primera persona com a documentalistes i reporters. També destaca la col·laboració de l'artista Maja Bajević, especialment en el vídeo assaig *Acció Memòria* dins del mateix projecte, filmat a les restes de la Biblioteca Nacional de Sarajevo, que va ser arrasada pels serbis com a objectiu de guerra.

Maurí planteja aquests treballs a partir del compromís personal, amb una gran dosi d'implicació, que es tradueix en la somàtica de l'acció. Tremulous Light és un discurs narratiu en primera persona, a través de la performance, vídeos documentals de producció pròpia i imatges d'arxiu produïdes per mitjans audiovisuals televisius aplicats al discurs narratiu propi, amb estratègies de found footage.

L'estructura narrativa és oberta i de procés, improvisada a partir d'un nucli essencial. Té un caràcter subjectiu i suggeridor de caire poètic, psicològic i emocional que s'expressa a través del gest i les imatges d'arxiu.

La *performance* en el vídeo assaig que ens ocupa es concep com un desplaçament, un trajecte: travessar el túnel que unia la ciutat amb l'aeroport.

Aquest concepte es repeteix en gairebé tots els materials que conformen el projecte. Hi ha latent una idea de recorregut, de trajectes, d'itinerari, ja siguin físics (camins, vies de comunicació...) o mentals (processos de comprensió, eloquència del paisatge urbà...). Aquests recorreguts són part del procés d'aproximació però conformen també, en el sentit que Derrida atorga al 'ser camí', el desplegament i la infinitud del pensament (Jacques Derrida; 1986, 16-24).

Sarajevo, Llums tremoloses se situa en un corpus de produccions que s'ubiquen en la dialèctica entre el món global i el micromón que sorgeix en la Documenta 11 i que Anna Guasch perfila en l'exposició *La Memoria del Otro* a partir del concepte de *nuda vida* de Giorgio Agamben. Guasch fa referència a artistes que "emergen desde la dimensión ético-política que descubre lo recluido de los derechos humanos y lo expandido de lo excluido, abandonado y reprimido, el mundo enlodado de la nuda vida y el de las zonas de indistinción en las que el poder se convierte en control o en terror" (Anna Maria Guasch; 2009, 14).

El vídeo té una durada d'uns 25 minuts. Maurí travessa el túnel. La imatge està alentida i esquarterada per tota una sèrie de petits fragments intercalats de documents videogràfics sobre els fets esdevinguts durant el conflicte. Aquests talls han estat extrets de les imatges cedides per la productora local de televisió SAGA, són fragments de notícies d'una ciutat en guerra, en què es barregen mort, vida i supervivència. Els clips segueixen un ordre cronològic però no de manera estricta.

La inserció de les imatges és una manera d'explicar també tot allò que passava pel cap de l'artista en el moment de fer l'acció, doncs justament el dia anterior havia estat als estudis de SAGA visionant les imatges, 6 hores d'imatges de Sarajevo en guerra.

Això condueix a fer un paral·lelisme de les imatges fragmentades, sense narrativa, pura imatge, que s'arxiven en la memòria i que acompanyen els desplaçats, els que fugen o emigren, unes imatges que es reconfiguren en el pensament i la memòria.

El fil conductor és una vídeo-acció de Maurí, que s'edita amb tot un seguit d'imatges que van ser emeses per televisió informant sobre la guerra, tant d'atacs o bombardejos com de la vida del dia a dia.

En aquesta producció s'alternen dos tipus d'imatge, una que al·ludeix als fets concrets noticiats del període de guerra, als quals s'atribueix un *statuts* de veritat, mentre que a partir de l'acció s'endinsa en un univers imaginari i poètic a través del qual connecta amb la via sensible.

Maurí genera un efecte de postproducció en el vídeo de l'acció per alentir-lo i generar més èmfasi en el fet de travessar-lo. Aquests tipus de recursos expressius creen un ritme que fa que la vivacitat dels moviments produeixin una profunda experiència sensorial¹² (Ernst van Alpen; 2009, 34). Maurí també utilitza de manera lliure la dialèctica entre ritmes de temps de diferent naturalesa, el de la memòria -que és un temps circular i persistent- i el de la notícia -que és un temps sense durada-.

Els elements sonors reproduïen els sons ambient dels fragments informatius, però introdueix un canvi: la continuïtat del so d'un dels fragments de notícies durant tota l'acció de travessar el túnel. Es tracta de l'*Hongaresa número 5* de Brahms, una adaptació de música popular zíngara. En fa menor i en to *allegro*, és probablement la més popular de les danses hongareses de Brahms, que es van publicar el 1869 i que també posa la banda sonora a l'escena de *El gran dictador*, de Charles Chaplin, en què el protagonista pentina un client al ritme de la música.

En l'última escena s'identifica l'escena d'origen de la música, és una imatge d'arxiu emesa per televisió durant el conflicte. Una

12 Ernst van Alpen ho diu amb relació a les produccions de Peter Forgacs.

música interpretada per nens en una escola en plena guerra. És un element poètic que tanca la peça, amb una imatge de vida.

Maurí se serveix de la metalingüística per explorar el context i altres aspectes de la cultura més introspectius, més enllà del llenguatge.

Treballa a partir de la seva pròpia realitat, de les seves reaccions i per tant és també en cert sentit, una obra autoreferencial. Amb relació a l'efecte sobre la subjectivitat a través de l'acció, la psicoanalista i crítica cultural Suely Rolnik parla de contundència poètico-política. "El rigor de la performativització és més essencial i subtil que mai, ja que és indissociable del rigor com a actualització de la sensació que tensa. I quant més precís n'és el llenguatge, més polsant n'és la qualitat intensiva i major el poder d'interferència en el mitjà en què circula -el poder d'alliberar les imatges del seu ús pervers" (Suely Rolnik; 2010, 89).

Piedad Solans parla de noves formes de composició i associació, que abandonen la posició vertical que ha caracteritzat el món òptic fins a l'actualitat (Piedad Solans; 2004, 282). "*Este desplazamiento de superficies espacio-simbólicas de identidad se produce en numerosas obras artísticas que, abandonando los medios tradicionales de representación, hacen uso de la tecnología para significar una nueva construcción del cuerpo, de la identidad y del sujeto: nuevas formas de existir, de desear y de morir*" (Gabriel Villota; 2004, 283).

En aquest sentit, els llenguatges tecnològics, no solament canvien la manera de fer les coses sinó la cultura en la seva totalitat, així ho estableix José Luis Brea a *Cultura_RAM, mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, a partir de Marshall McLuhan. Per Brea la imatge en moviment és 'la forma hegemònica de compareixença de la imatge en un nou règim de visualitat' (José Luis Brea; 2007, 80).

El concepte de vigilància, el camp de concentració com a paradigma de la societat planetària actual, així com la deriva fonamentalista presenten escenaris de confrontació. Giorgio Agamben, Alain Badiou i Slavoj Žižek plantegen diferents maneres de respondre-hi.

Agamben recull a *Moyens sans fin* el testimoni de Hannah Arendt que proposa les condicions del refugiat i de l'apàtrida com a paradigma d'una consciència nova de la història. Per Agamben hauríem d'abandonar sense reserves els conceptes fonamentals a través dels quals hem pensat els subjectes de la política (com el de 'ciudadà') i reconstruir la filosofia política a partir d'aquesta única figura del refugiat com a fenomen de masses a partir de la I Guerra Mundial. Afirma que el caràcter transitori de la condició de 'refugiat' adquireix caràcter permanent en l'actualitat.

Per Agamben des de la I Guerra Mundial hi ha hagut una progressió en el control dels individus, i dels grups socials, de caràcter policial.

Aquesta deriva va portar al concepte de camp de concentració i després d'extermini, seguint una lògica de desnaturalització dels individus com a ciutadans que van arribar a incloure tota una comunitat, la comunitat jueva alemanya. Aquesta lògica del terror i de la desclassificació de persones com a ciutadans es concreta en la pèrdua de drets d'aquests individus i grups i la seva pràctica desaparició com a concepte polític.

«*Le camp est l'espace qui s'ouvre quand l'état d'exception commence à devenir la règle. L'état d'exception, qui était essentiellement une suspension temporelle du système, y acquiert maintenant une organisation spatiale permanente (...). Les camps constituent (...) un espace d'exception où la loi est intégralement suspendue, tout y est vraiment possible*» (Agamben; 2002(1995), 49-50).

Considera els camps com a la 'matriu secreta' de l'espai polític en el que encara vivim.

«Nous devons nous attendre non seulement à de nouveaux champs, mais aussi à des définitions normatives de l'inscription de la vie dans la Cité toujours plus neuves et plus délirantes. Le camp qui s'est maintenant solidement installé en elle est le nouveau nomos biopolitiques de la planète» (Agamben; 2002(1995), 56).

L'artista suïssa Ursula Biemann (Zurich, 1955) va presentar *X-Mission* a la biennial de Gwangju el setembre de 2008. En aquesta producció, Biemann proposa la fórmula del vídeo-assaig com una manera d'aproximar-se als camps de refugiats palestins creats per les Nacions Unides el 1948 com a resposta provisional a l'èxode palestí provocat pel conflicte àrab-israelí.

La guerra de 1948, que els israelites anomenen Guerra de la Independència o Guerra d'Alliberament, va ser el primer d'una sèrie de conflictes armats. Com a conseqüència de la desfeta àrab, Israel va expulsar més de 800.000 palestins. Des d'aleshores, el govern israelià n'ha impedit el retorn. Els llocs d'on van ser desplaçats van ser literalment arrasats i avui estan ocupats per assentaments de colons jueus, que en aquells anys fugien del postnazisme.

El 1967 va haver-hi noves expulsions. El gruix de deportats viu actualment en 59 camps de refugiats de l'ONU, a Cisjordània i Gaza o bé en els països veïns de Jordània, Líban i Síria. Després de 50 anys, encara esperen una solució per part de la comunitat internacional, responsable primer de la partició de Palestina i després, del reconeixement de l'Estat d'Israel en el que havien estat terres palestines.

Així doncs, el que havia de ser una resposta transitòria a una situació d'emergència, han adquirit l'estatus de permanència i de problema internacional de difícil solució, doncs Israel no vol reconèixer els drets d'aquests refugiats a tornar a la seva terra d'origen. Diverses generacions de palestins han fet la seva vida

quotidiana i han articulat la seva vida civil en llocs provisionals. El que era un espai extraterritorial, ara s'ha convertit en l'únic espai de referència, un espai d'indefinició política sota control.

Biemann hi explora com hi repercuteixen les transformacions polítiques, socials i econòmiques del procés de globalització. Biemann investiga els espais transnacionals, zones temporals, excloses dels contextos locals, les comunitats migratòries i els subjectes postnacionals en llocs desterritorialitzats.

Ella parla d'una "contra-geografia" que mostra mapes de les pràctiques i de les existències dels que habiten les fronteres, els intersticis i els espais intermedis. En un lloc sense definició, que només és definit per un desig de marxar, que no s'identifica amb cap sentiment de pertinença, que ha estat desplaçada i deixada en suspens. L'angoixa d'aquesta separació és un dels aspectes que reflecteix el muntatge de Biemann.

Espai com a construcció, producte de la interacció de diferents agents i pràctiques. Empra les eines metodològiques del pensament postcolonial, els estudis de gènere, la geopolítica, l'etnografia, l'antropologia i la sociologia.

La peça s'estructura en capítols que fan referència a les diferents problemàtiques que aborda Biemann. L'Espai jurídic, en què es construeix la figura legal d'aquests exclosos del territori; l'Espai simbòlic, en què s'articula el sentiment de pertinença a través del compromís de lluita i el llegat cultural; La Zona d'excepció, que explica el confinament que a la pràctica significa per aquestes persones la situació que viuen; El Temps mitològic, les arrels, l'origen; i l'Espai pos nacional, en què cal articular una estructura que superi les mancances i que els aportí una definició que els permeti ser, existir, ser visualitzats i tenir veu.

El conjunt té una durada de 35' 41", amb so estèreo. L'introdueix un pròleg de 3' 20" i després segueixen els diferents capítols:

Espai jurídic 5' 15"; Espai simbòlic 7' 40"; Zona d'excepció 7' 05"; Temps mitològic 2' 00"; i Espai pos nacional 9' 30".

Per Slavoj Zizec, la clau de molts conflictes al món rau en que el sistema capitalista global necessita un contrari i un estat permanent de guerra o de conflicte. Tots aquests xocs i conflictes s'esdevenen 'dins de la mateixa civilització'. Considera que les matances de Ruanda, el Congo i Sierra estan relacionades amb els interessos econòmics globals, com a Bòsnia, Kosovo o el sud del Sudan. Parla també dels interessos dels Estats Units a mantenir vincles privilegiats amb Israel o règims àrabs conservadors com els de l'Aràbia Saudí o Kuwait. Aquestes les descriu com a monarquies profundament conservadores i aliades econòmiques dels Estats Units, plenament integrades al capitalisme occidental. Als Estats Units els interessa que siguin antidemocràtics per garantir l'accés que tenen a les reserves de petroli, doncs l'emergència democràtica podria desencadenar actituds anti-nord-americanes (Slavoj Zizec; 2005, 37).

Davant aquesta policialització dels governs i la política del terror, Alain Badiou proposa superar la imatge dels camps de concentració per no seguir dominats per la por.

"Tout négationnisme doit être combattu (...). Il faut partir des passions affirmatives du siècle, et non d'une sélection de ses résultats désastreux. Car rien n'est encore décidé de ce que nous serons" (Alain Badiou; 2005).

Està convençut de la capacitat de la humanitat per construir un futur millor. Però per això considera que s'han de recuperar les idees emancipadores del marxisme i trencar amb el sistema actual.

"Rupture totale avec le capitalo-parlementarisme, politique inventée au ras du réel populaire, souveraineté de l'idée: tout est là, qui nous déprend du film de la crise et nous rend à la fusion de la pensée vive et de l'action organisée" (Alain Badiou; 2008).

Arxiu i Memòria

La facilitat d'accés a la gran quantitat d'informació textual però fonamentalment visual que circula per internet ha transformat la manera com gestionem la informació però també l'ús que en fem i com la incorporem a les nostres pròpies narratives.

En aquest context, el control dels canals i la visibilitat en la xarxa són un escull a l'ús lliure dels continguts, a banda que com apunta Andrés Hispano, *"navegar en aquest oceà de dades comporta problemes, noves formes d'ignorància que evidencien la distància entre informació i coneixement"* (Andrés Hispano; 2009, 2-3).

El principal problema del lliure accés a totes les àrees és la gran quantitat d'informació, un immens volum que se situa en un univers sincrònic i que demoleix les categories del coneixement, posant en horitzontal les aportacions científiques amb les aportacions fora de l'acadèmia.

Aquest desbordament pot provocar una paràlisi, com Hispano apunta citant l'artista nord-americana Renée Green *"l'efecte de bloqueig davant allò que supera el que som capaços de copsar ... fins i tot en forma d'absències, oblits, llacunes i forats que poden tenir lloc en l'espessor d'informació ... "* (Andrés Hispano; 2009, 2-3).

A això cal afegir la velocitat de circulació de la informació a la xarxa, l'aparició constant de nous materials i els canvis de suports. Per això prenen més rellevància els dispositius artístics que fora de l'arxiu donen visibilitat a determinats vincles i referències.

Per Hal Foster, els artistes arxivístics miren en primer lloc de situar físicament en el present informació històrica, sovint perduda o desclassificada. I és per això que opten pel format de la instal·lació, un suport en què encabir imatges trobades, objectes, i text, normalment fent un ús no jeràrquic de l'espai. L'ús de fonts familiars, extreïtes dels arxius de cultura de masses en garanteixen d'una banda la llegibilitat, que podria haver estat afectada, però per l'altra adverteix que poden esdevenir obscures,

recuperades des d'un gest de coneixement alternatiu (Hal Foster; 2004 4-5).

L'art arxivístic és més una pre-producció que una post-producció, sovint atrets per inicis incomplets o projectes parcials de l'art o de la història que poden tornar a oferir punts de partida i per tant futurs alternatius. Foster es refereix a l'"impuls anarxivístic" en el sentit que els treballs artístics no pretenen totalitzar, completar, ni resoldre, sinó explorar models de connexió i relació, creant un relat a partir de la mera reunió d'imatges.

Un procés que per Jacques Derrida implica un dolorós exercici de selecció. A partir de Freud, Derrida qualifica la pulsio de mort com, en primer lloc, anarxivística. Sempre haurà estat destructora de l'arxiu, per vocació silenciosa. I com la pulsio de mort és també, segons Freud, una pulsio d'agressió i de destrucció, no solament empeny a l'oblit, a l'amnèsia, a l'aniquilació de la memòria, sinó que és una erradicació de l'arxiu, del dispositiu documental. L'arxiu esdevé en el lloc del defalliment originari i estructural de l'esmentada memòria. Com a conseqüència en allò mateix que permet i condiciona l'arxivació, mai no hi trobarem res més que allò que s'exposa a la destrucció, i en veritat amenaça amb la destrucció. *"L'arxiu treballa sempre i a priori contra ell mateix"* (Jacques Derrida; 1966).

Sigui com sigui, aquest impuls anarxivístic s'emmarca en el marc global de la deconstrucció en què es qüestionen els conceptes de representació, autoria i subjectivitat, i en el qual l'art ha desplegat diferents estratègies per qüestionar els valors de l'alta modernitat. En aquest context Anna Maria Guasch parla d'apropiació, simulacre o febre d'arxiu. En aquesta estratègia, el passat ja no és un model a visitar per citar-lo de manera fragmentària i obliqua i projectar-hi significats al·legòrics, *"l'artista pot acudir al seu encontre de manera directa, compulsiva, amb la passió d'un col·leccionista. En aquest renovat*

interès actual pel passat, la memòria i la història, l'estratègia de l'arxiu és la que millor representa les principals aspiracions del 'projecte inacabat de la postmodernitat', en especial de la deconstrucció derridiana (...) assumeixen (els artistes) el concepte foucaultian de l'arqueologia entesa com a moment i genealogia, i concebuda com un procés, és a dir, com una suma de continuïtats, fisures, interrupcions, absències, silencis i ruptures en oposició al discurs històric que reafirma la noció de continuïtat; que reclamen un enèsim retorn al real" (Anna Maria Guasch; 2011, 179). Guasch fa referència a allò que és real des de Lacan, des de la mort de l'autor de Barthes a partir de l'antisubjectivitat, i la cita més com a recol·lecció segons la terminologia de Benjamin que com a apropiació. "L'estratègia de l'arxiu s'apropia a més de la necessitat de recuperar la memòria entesa com un tercer estat entre la història i el present" (Anna Maria Guasch; 2011, 180).

El paradigma de l'arxiu s'expandeix doncs, assolint àrees més enllà de l'arxiu clàssic, que l'impulsen a un arxiu d'un coneixement global, gràcies a les noves tecnologies.

Anna Maria Guasch adverteix que Lyotard ja ho va copsar en la seva obra fundacional *La condició postmoderna* (1979), a partir de la informatització de la societat. Considerava que la informàtica podia alterar la naturalesa i l'estatus del saber. Molts artistes contemporanis parteixen de l'arxiu o l'anarxiu no tant per resoldre'l o completar-lo sinó per explorar nous models de connexió, creant relats discontinus a partir de la reunió d'imatges. I descriu l'arxiu contemporani, com un arxiu borgià (en al·lusió a "*Funes el memorioso*"), un arxiu total, que ho recorda tot.

L'actual condició de l'arxiu i l'anarxiu està poblat per nombroses paradoxes i inquietuds, que ens fan plantejar preguntes com si l'excés d'informació ens pogués dur a un rebuig de la memòria, i aquest rebuig ens podria empènyer a viure sense memòria, o bé ens obligarà a crear un nou estadi de la memòria.

Kevin Warwick, catedràtic de Cibernètica de la Universitat de Reading, afirma que *"El nostre cos ja és només un destorb per al nostre cervell"*. En l'àmbit de la ciència l'arcaic llenguatge humà (facilitador de la comprensió) és l'últim escull per a que les neurones es connectin en línia amb impulsos electroquímics (Kevin Warwick; 2012).

Warwick treballa en un projecte antitètic a la metamorfosi de Kafka, un robot que es converteix de mica en mica en humà i que un dia podrà explicar què sent. Amb aquest projecte generen més cervell amb cèl·lules neuronals i les alimenten fins que creixen i es connecten entre sí en xarxa de manera espontània. Estan creant un cervell que respon a estímuls i aprèn.

La ciència està difuminant les fronteres entre artificial i natural; virtual i real; biològic o robòtic. *"Treballem per manipular la manifestació física de la nostra memòria. El mòbil (o altres dispositius de gravació) ja és la nostra memòria: tan és que els records estiguin en un xip de silici i no en neurones biològiques (...). Les pantalles ens fan companyia, treball per subsistir, sexe, informació, estímuls: la vida és la pantalla. No hi ha diferència"* (Kevin Warwick; 2012).

D'altra banda i en relació a la identitat, el doctor Warwick afirma que *"En el nostre futur en xarxa no hi ha protagonistes: la xarxa dilueix identitats. Però la nostra destinació certa no és la identitat i l'acció, sinó la xarxa i la seva connexió"* (Kevin Warwick; 2012).

En la mateixa línia, el físic teòric i experimental austríac Anton Zeilinger, afirma que *"la física quàntica ens està revelant que la informació és més important que l'existència material, i que l'observació determina en certa manera el que pot ser la realitat"*. Segons l'investigador, *"el món és una cosa oberta, i això vol dir que l'estat del món de demà no està determinat per l'estat del món avui"*. És a dir, *"hi ha situacions sense causa (...)* existeix l'aleatorietat" (Anton Zeilinger, 2012).

És del tot pertinent doncs formular-se les preguntes que Anna Guasch plantejava retòricament en la presentació de la conferència de Wolfgang Ernst del 24 de novembre de 2012 al Macba: Com afecta l'arxiu la memòria social? Hi ha múltiples narracions flotants a internet. És neutral i estètic, l'arxiu? Hi ha espai per a la política en el món anarxivístic?

És en aquest sentit que es pot afirmar que solament trobem sentit al que hem conservat en relació a la projecció de futur. Així l'arxiu no solament té a veure amb el passat sinó amb el projecte de futur, com avançava Hal Foster, en tant que pre-producció per oferir nous punts de partida, o si es vol, plantejar nous interrogants.

En la presentació de portal Mur Crític en el simposi de Crítica d'Art en un Món Global 2011 de l'Associació Catalana de Crítics d'Art, m'atrevia a formular que en certa manera s'ha produït una renúncia al pensament a causa de la incertesa i acceleració de la realitat fragmentària i fluctuant en què estem immersos. Potser com a resposta al vertigen dels nostres temps, que el sociòleg polonès Zygmunt Bauman va anomenar temps líquids. Em referia més que a l'arxiu al concepte d'arxivament, un procés de pensament en ell mateix, proper a les preocupacions immediates tant dels productors com dels cercadors de continguts que els puguin tractar. Un concepte que va més enllà del document en ell mateix, i que entra en contradicció, fins i tot, amb el fet d'acumular, de desar, la informació. Té més a veure amb com es pensa l'organització i el tractament d'aquests documents en tant que arxius, més enllà de la naturalesa i del contingut de cadascuna de les unitats. En aquest sentit l'ordre seria una limitació de l'arxiu, ja que les categories organitzen les cerques a priori, per tant la immensitat de l'arxiu és tanmateix un espai de llibertat, una massa de potencials, on establir xarxes dins de xarxes, vincles a través de vincles.

En el sentit que evoluciona l'ús del mot arxiu en els mitjans de comunicació, que ha passat de l'infinitiu o l'indicatiu, a cada cop utilitzar-se més en participi: els documents arxivats, les informacions arxivades, les dades arxivades. L'arxiu doncs no només com a continent, sinó com a eina. Hi ha una acció de selecció i organització estructurada que n'anticipa la cerca que se'n pugui fer (les preguntes). Entès com a punt de partida, l'arxiu és una via d'experimentació, un recurs obert i compartit (Marie-Anne Chabin; 2005,135-148)¹³.

Com afirma Wolfgang Ernst "no hi ha res "anàrquic" en el món digital". Per Ernst mentre el format tradicional de l'arxiu, d'ordre i classificació en l'espai, persistirà, el nou arxiu és radicalment temporalitzat, efímer, multimodal, que s'adiu amb una cultura dinàmica d'usuari que té menys a veure amb els registres de l'eternitat que amb la fluctuació. L'arxiu ja no és sobre el passat, només, ni la memòria històrica, té un perfil sincrònic i en la seva essència s'identifica com un poder generador (Wolfgang Ernst; 2012).

En la seva ponència Ernst citava Sven Spieker (2008): "una sèrie de pràctiques artístiques des de l'anterior avantguarda fins a obres més recents no només han qüestionat l'estatus tradicional de l'arxiu sinó que també han desenvolupat pràctiques alternatives de memòria, com el muntatge dadaïsta, de fet: anti o contra arxius que inclouen també escombraries"¹⁴.

És interessant fer el paral·lelisme aquí del que és detritus per un arxiu, és informació desestimada, a l'últim estadi de la jerarquia de les dades, mentre que molts treballs de vídeo assaig els inclouen.

¹³ Marie-Anne Chabin, arxivera paleògrafa. Ha estat responsable de la Videoteca d'Actualitat de l'Institut de l'Audiovisual francès i cap d'Arxiu 17.

¹⁴ Parikka, J. S. T. *Archives in Media Theory: Material Media Archaeology and Digital Humanities*, a: David M. Berry (Hg.), *Digital Humanities*, xxx, 85-104 (101), en referència a: Spieker, S. *The Big Archive: Art from Bureaucracy* (Cambridge, MA: The MIT Press) 2008. Citat per Wolfgang, E. Aura i temporalitat: la insistència de l'arxiu. Conferència pronunciada en el marc del seminari El impulso archivístico en el arte contemporáneo. 24 d'octubre de 2012 al Macba, Barcelona. Per Ernst, Spieker explora l'arxiu tant com a institució burocràtica com a índex de l'evolució de les actituds en relació amb el temps contingent en la ciència i en l'art, i s'adona que és un fet constitutiu de la modernitat.

Segons Ernst, el significat real de "impuls anarxivístic" és una indicació de la insistència de les normes arxivístiques i de la fascinació pel poder arxivístic. L'obsessió actual amb l'"anarxiu" (no confondre amb anàrquic) reafirma el tradicional arxiu *ex negativo*. La fascinació sublim de l'arxiu té a veure amb la imatge paranoica de l'arxiu com una institució que amaga secrets finals. L'arxiu no tracta de la memòria en absolut, sinó que és més aviat una poderosa agència per separar la redundància del present a través d'una selecció violenta.

Tornant a la presentació d'Anna Maria Guasch, que vincula les pràctiques arxivístiques amb l'art, la globalització i la interculturalitat, aquí la tecnologia pot tenir un cert sentit negociable, ja que els nòmades activistes lluiten per controlar la màquina.

En la pròpia constitució de l'arxiu, es produeix una exploració no solament de la memòria, en tant que traces, sinó també de l'oblit, en tant que absència de traces o destrucció de traces.

La fenomenologia de l'oblit, es desplaça entre l'oblit per esgotament a què al·ludeix Huyssen i la *mémoire manipulée* de Ricœur com un *ne pas vouloir savoir* (Andreas Huyssen; 2004).

En l'evocació de la memòria individual es desplega l'actiu de la memòria per poder veure les imatges a partir de la pròpia realitat i la pròpia experiència. Connectar amb allò que és significatiu per cada individu, doncs els ressorts de la memòria estan organitzats segons un principi essencialment diferent del principi organitzador de la fotografia perquè només retenen allò que és significatiu. "*Como lo que es significativo no es reducible a meros términos espaciales o temporales, las imágenes de la memoria están enfrentadas a las representaciones fotográficas*" (Ernst van Alpen; 2009, 37).

Per Van Alpen, a partir de Buchloh, el desig mnemònic s'activa en els moments de pressió o coacció extremes. "*En los años noventa fueron especialmente las migraciones masivas debidas a razones*

económicas o a guerras de tintes políticos que acabaron en genocidio las que causaron tales momentos de extrema presión. Pero la crisis de la memoria es no sólo específica en el sentido sociopolítico sino que está también causada por la cultura de los media, por su abrumadora presencia desde los años noventa y por las formas específicas que esta cultura desarrolla" (Van Alpen; 2009, 35-36). Per Van Alpen, a partir de Benjamin Buchloh i Andreas Huyssen, aquesta crisi de la memòria és doncs històrica i específica, ja que "sólo aquellos recuerdos que son significativos en el presente pueden ser activados" (Van Alpen; 2009, 42). "Es contra el fondo de esa crisis secular de la memoria, en la actualidad acelerada, como han de ser entendidas las prácticas de la memoria en las artes visuales. Y es en estas prácticas donde la memoria se convierte en un asunto de transformación estética. Para apreciar el valor social de tales transformaciones en la estética de la memoria, la cuestión que requiere ser respondida es en qué medida estas prácticas son capaces de resistir a la amenaza del olvido" (Van Alpen; 2009, 39).

Fragilitat de la Democràcia

El significat de la paraula democràcia es fa servir tant i s'empra tan sovint amb una càrrega ideològica, que se situa en el nexa de paradigmes que fins i tot s'exclouen mútuament -democràcia liberal, democràcia participativa, democràcia popular- de manera que el terme esdevé inoperant, massa inestable per sostenir un diàleg significatiu. De tal manera que en els últims anys, l'equilibri entre el que podem anomenar les relacions de les forces democràtiques s'ha inclinat decididament contra el corrent democràtic mateix. Les societats modernes occidentals tardanes s'han caracteritzat per la pluralització i la fragmentació dels camps social i polític. Tot i que això no vol dir que no hi continui havent centres de poder o grans desigualtats de poder, de recursos i de privilegis que s'havien identificat sota la

categoria general de "classe". En la majoria de les societats occidentals, la bretxa de desigualtat entre els que tenen i els que no tenen s'ha ampliat de manera significativa, fins i tot en el període de creixement econòmic sostingut més recent¹⁵ (VVAA; 2013, 21-25).

Patricia Esquivas a la sèrie *Folklore*, iniciada el 2006, explora les relacions entre poder, corrupció i teoria de la festa.

En la primera de les produccions, de 2006, articula una narrativa a través de tres personatges/situacions: la dictadura franquista encarnada en el dictador Francisco Franco, els excessos de la bombolla immobiliària i la corrupció política a través de la figura del que va ser alcalde de Marbella, l'empresari Jesús Gil, i les raves valencianes.

D'aquesta manera presenta tant la dictadura com la corrupció política en plena democràcia com una gran disbauxa, recurrent a la visió de la festa valenciana com a celebracions marcades per l'excés i el desbordament.

Patricia dibuixa un esquema sobre el qual va composant la comparació entre les tres situacions, que va ampliant afegint-hi informació, principalment fotografies.

Reprement el to irònic de *Bienvenido Mr. Marshall*, de Luis García Berlanga de l'any 1953, Patricia s'esforça a parlar un anglès precari, que presenta la societat espanyola des de la concepció folklòrica que se'n té fora. L'artista barreja de manera pretesa els elements que identifiquen un personatge i un altre i es desplaça sobre els mateixos com a una única unitat, l'estàtua eqüestre de Franco li serveix per il·lustrar el cavall de Jesús Gil i les escultures *kich* de Lladró, associades a l'estètica del nou ric que representa Gil, per parlar de l'èxtasi i l'*speed*.

La narració està plena de referències a l'imaginari col·lectiu i allò que 'tothom sap' d'aquests personatges i aquestes situacions, i les profundes contradiccions en la construcció d'un imaginari

¹⁵ Stuart Hall *Democràcia, Globalització i diferència*. A *Plataforma 1 Democràcia no realitzada: alternatives, límits, nous horitzons*. Documenta 11 de Kassel.

espanyol a partir de tòpics explotats en benefici d'una identitat comuna. La barreja de fets i tafaneries es barregen per donar sentit a una idea d'aquest imaginari esperpèntic d'una cultura feta de marques i de símbols, barrejades amb l'enyorança de l'imperi, l'obsessió per la fama i els nous rics com a model.

Esquivas presenta els diferents contextos polítics i els entrellaça, desmitificant algunes idees sobre l'Estat i resseguint la traça de la dictadura en el règim de democràcia.

Les pervivències de règims no democràtics les democràcies i la perversió d'aquestes per altres ideologies puixants, porten Bhikhu Parekh a reflexionar sobre el concepte. En la visió democràtica de l'Atenes clàssica, els membres de la comunitat política s'ocupaven dels seus propis afers. En la visió liberal, els individus són únics en la seva naturalesa i es realitzen a través de diferents activitats i formes de vida. Aquestes visions liberal i democràtica, es podrien combinar de tres maneres. En primer lloc, es podria privilegiar la primera i incorporar-hi tant de la segona com fos coherent o històricament inevitable. En segon lloc, es podria fer el contrari i privilegiar la visió democràtica, absorbint les idees liberals que fossin atractives o que estiguessin massa arrelades en la consciència contemporània per ser ignorades. En tercer lloc, es podria entomar una crítica dialèctica, d'una en l'altra, per desenvolupar d'una visió sintètica genuïna basada en una integració harmoniosa del que un creu que és millor en ambdues¹⁶ (AAVV; 2013, 56-61).

El que no podem ni tan sols conjeturar avui és la idea de *revolució*, ja sigui sexual o social. Potser, en els temps viciats d'avui en què proliferen les súpliques de tolerància, s'ha de córrer el risc de recordar la dimensió alliberadora dels "excessos"¹⁷ (AAVV; 2013, 85).

¹⁶ Bhikhu Parekh Aprofundiment de la democràcia liberal. A Plataforma 1 Democràcia no realitzada: alternatives, límits, nous horitzons. Documenta 11 de Kassel.

¹⁷ Slavoj Žižec Les perspectives de la política radical avui. A Plataforma 1 Democràcia no realitzada: alternatives, límits, nous horitzons. Documenta 11 de Kassel.

L'augment de la moralització i judicialització de la política, lluny de ser un pas endavant en el desenvolupament de la democràcia, s'hauria de veure com una amenaça a la seva existència futura. Algunes de les raons per l'afebliment de l'esfera pública política democràtica estan relacionades amb el predomini del règim neoliberal de la globalització.

La difuminació de les fronteres entre la dreta i l'esquerra en els països occidentals constitueix, per Chantal Mouffe, una de les principals raons de la creixent irrellevància de l'esfera pública política democràtica. La manca d'alternatives democràtiques eficaces a l'ordre actual, ha enfortit els partits populistes dretans. Mouffe, en tant que teòrica de la política, alerta sobre la influència perniciosa de la teoria política en aquest desplaçament de la política cap a la moral i la llei perquè esborra la dimensió antagònica consubstancial en la política. Precisament un bon funcionament democràtic demana la confrontació de posicions polítiques democràtiques. L'excessiu èmfasi en el consens, i l'aversion a la confrontació, engendren apatia i desafecció per la participació política¹⁸ (AAVV; 2013, 87-89).

Per Mouffe no s'ha de veure com una dicotomia entre 'govern mundial' o 'proliferació d'estats-nació', considera que cal albirar noves formes de solidaritat basades en una interdependència reconeguda. La solidaritat hauria de constituir una de les idees centrals al voltant de les quals les forces democràtiques s'organitzessin en una pluralitat d'esferes públiques democràtiques. (AAVV; 2013, 96).

En aquest sentit, la psicologia moral de ressentiment defensiu tan lligada a la història de les relacions colonials, i que continua en rèpliques locals dins d'Europa, així com en les relacions neocolonials entre Europa i els països musulmans des de la descolonització, és precisament la psicologia que s'ha d'afrontar

¹⁸ Chantal Mouffe, Per una esfera pública agonística. A Plataforma 1 Democràcia no realitzada: alternatives, límits, nous horitzons. Documenta 11 de Kassel.

principalment per desenvolupar aquesta confiança en les comunitats¹⁹ (AAVV; 2013, 53).

Pel que fa als països musulmans i àrabs en general, el colonialisme europeu mentre transformava la seva pròpia política econòmica, continuava l'extracció d'excedents però sense fer cap canvi estructural en les terres conquerides. Amb això, va establir les bases per a un diferencial de material permanent, que continua avui de manera subjacent en la retòrica ideològica del progrés superior, no només material, sinó també de civilització. La descolonització, tot i semblar un èxit, no ha canviat aquestes relacions, doncs va continuar la dominació política i la manipulació de les superpotències, així com el control econòmic substancial de la mercaderia sortint per les empreses estrangeres i les elits dels estats clients com ara l'Aràbia Saudita i Kuwait. Akeel Bilgrami considera que des de la descolonització, s'han trasplantat els mateixos problemes (AAVV; 2013, 38).

Escoltant el discurs crític postmodern, sembla que s'hagi de triar entre un cert ordre universal constituït per l'Estat modern, d'una banda, i "realitats socials" diverses i fragmentades, de l'altra. Però, de fet, aquestes realitats diverses simplement no existeixen i la tria és completament il·lusòria. Les aparentment fragmentades realitats culturals estan implícitament connectades pels mercats globalitzats. No hi ha cap possibilitat real d'elecció entre la universalitat i la diversitat. Més aviat, el que es pot és triar entre dos tipus diferents d'universalitat: entre la vàlida universal d'una determinada idea política i l'accessibilitat universal obtinguda a través dels mercats actuals²⁰ (AAVV; 2013, 306).

Per això, Alain Badiou considera que s'ha de combatre la idea que ens trobem a la fi de les ideologies. *"Aquest pretès fi no és cap*

¹⁹ Akeel Bilgrami Identitat, Relativisme i Estat liberal. A Plataforma 1 Democràcia no realitzada: alternatives, límits, nous horitzons. Documenta 11 de Kassel.

²⁰ Boris Groys Més enllà de la diversitat: Estudis culturals i el seu altre postcomunista. A Plataforma 1 Democràcia no realitzada: alternatives, límits, nous horitzons. Documenta 11 de Kassel.

altra realitat que la consigna 'salvem els bancs' (...). "No hi ha res més important que retrobar la passió de les idees, i oposar al món del que és una hipòtesi general, la certesa anticipada que les coses poden ser completament diferents. A l'espectacle malèvol del capitalisme, hi oposem el real dels pobles, l'existència de tots en un moviment propi de les idees. El concepte d'una emancipació de la humanitat no ha perdut gens de puixança" (Alain Badiou; 2008).

En una entrevista anterior Badiou ja havia apuntat la contribució activa de l'art en l'aportació de solucions possibles al problema invariable de quines són les formes noves en les que culmina la destrucció de les representacions antigues, a través de l'esborronament de l'obra darrera el seu procés de generació (Alain Badiou; 2005).

El poder treballa en una altra direcció, enfocada a vetllar pels seus interessos i que, per Hardt i Negri, es concreta en el panorama actual com un estat permanent de guerra. La retòrica de la guerra, diuen, s'ha estès a altres activitats. En alguns casos, la metàfora de la guerra s'aplica a formes de competició i relacions de força que no impliquen violència letal o sang, com l'esport, el comerç i les polítiques locals. En tots aquests contextos hi ha competidors però no enemics (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 13).

Però aquest estat de guerra permanent actual propicia que les relacions internacionals i les polítiques locals es barregin cada vegada més. Activitat política i acció militar sumen esforços per millorar la seguretat, i en aquest procés s'esborren els límits entre l'interior i l'exterior. *"L'enemic ja no se situa fora sinó en l'interior, obrint-se un procés de criminalització de determinades formes de protesta social i de resistència"* (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 14-15).

Per aquesta autors, les guerres 'justes' de finals del XX i principis del XXI tenen punts de contacte i es presenten en termes

paral·lels a les guerres de religió, en aquest cas amb una confrontació entre Occident i l'Islam (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 15). Una de les conseqüències d'aquest imaginari de guerra en les democràcies liberals és que justifica les pràctiques de tortura, que apareix com un punt de contacte central entre l'acció política i la guerra, que s'usen en nom de les polítiques preventives però són característiques de l'acció militar. Per Hardt i Negri, aquestes tàctiques són tècniques de poder que permeten els estats esquivar el control de les normatives legals (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 19). Recentment en el nostre context s'han prohibit els *escraches*, com a pràctica de denúncia, i la policia grava en vídeo els manifestants però està prohibit que els manifestants gravin la policia. Aquest seria un símptoma de la tendència que estudien Hardt i Negri.

Com altres autors referenciats en aquest estudi, situen l'antropologia global com una eina a través de la qual abandonar la tradicional estructura de l'alteritat que genera exclusió i enfrontament per descobrir un concepte de diferència cultural basada en la noció de singularitat, i propiciar una pèrdua del referent eurocentrista per articular la diferència (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 73).

Creuen que cal un nou marc, una concepció de privacitat que expressi la singularitat de les subjectivitats socials (no la propietat privada) i una concepció d'allò públic basada en allò comú (no en el control de l'estat), una teoria legal postliberal i postsocialista, perquè l'actual no és suficient (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 203-204). ja que el problema actual és diferent a totes les crisis de democràcia anteriors, doncs afronta un problema d'escala. *"Ja no es pot pensar en la llibertat i democràcia d'uns pocs sinó en la de tothom (...). La democràcia no es pot imposar des de dalt"* (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 236-237). Calen polítiques que es basin en el poder transformador de la realitat i que tinguin com a punt de partida l'època

històrica actual (Michel Hardt i Antonio Negri; 2004, 356).

Harun Farocki és un dels artistes que explora el concepte de guerra com a xoc i com l'acció promoguda per la cultura occidental retorna en el propi context en què es gesta en forma de trauma.

Aquesta realitat genera un cercle del conflicte que fa que la confrontació cultural i ideològica es retroalimenta.

Les experiències en l'escenari de guerra dels soldats nord-americans, permeten Farocki explorar les relacions de la construcció d'escenaris virtuals que connectin la memòria, alhora que investiga els efectes psicològics de tornar sobre l'escena en què es produeix el trauma.

Immersion, de 2009 és un *loop* d'uns 20 minuts. Són dues projeccions editades com un seguit de seqüències. Hi han participat experts en medicina i de recerca tecnològica en el camp del trauma.

L'objecte de la investigació de Farocki són els soldats que tornen de l'Iraq traumatitzats. La producció visualitza com els pacients poden visitar l'escena del trauma amb el suport de la realitat virtual. Se centra en el seguiment de la teràpia que els ajuda a superar aquesta visió traumàtica.

Però Farocki també reflexiona sobre la importància de les estratègies i les investigacions de la intel·ligència militar i la presència que tenen en les nostres vides. Si la xarxa d'internet ja és un concepte desenvolupat per militar i que ha demostrat ser un canal d'espionatge d'escala planetària, Farocki es pregunta sobre la influència de l'estètica i els usos militars en les construccions 3D aplicada als vídeo-jocs com a indústria d'entreteniment. Estratègia que alhora fixa en els usuaris l'imaginari de guerra.

Farocki també es pregunta sobre el temps de construcció d'aquests escenaris i aquestes imatges, doncs seqüències de menys d'un segon es triga dies a construir-les. A més, la manca de detalls ja no es veu com un dèficit de la representació, sinó una condició de la

construcció 'ideal de la imatge', d'igual manera que els sons artificials es produeixen per ordinador. Les imatges generades per ordinador, a més, permeten ajustar el punt de vista a través del zoom i la posició de la càmera, o canviar la posició d'un soldat. De fet, el que es pot considerar un 'joc' d'ordinador es fa servir per rememorar els horrors de la guerra, tot i contribuint a l'acceptació i distanciament dels fets per part dels soldats a través de tornar-hi virtualment (Harun Farocki; 2011, 49-50).

Zizec explica el 'terrorisme' actual com el contrapunt del règim de guerra actual (Slavoj Zizec; 2005, 33).

Precisament el treball d'Hito Steyerl aborda de manera poètica la mort de la seva amiga de la infància Andrea Wolf, membre del Partit dels Treballadors del Kurdistan (PKK), que va ser assassinada a Turquia el 1998 i de la qual mai no se n'ha trobat el cos.

Steyerl diu que Godard va decidir que introduiria algunes referències a la guerra del Vietnam en totes les seves pel·lícules, i això és una mica el que fa ella, és un tema sempre present, al voltant del qual tot gira, fins i tot en els contextos més inesperats.

En la primera pel·lícula sobre Wolf, *November*, l'artista combina pel·lícules casolanes filmades mentre eren adolescents amb imatges documentals recents de la progressió de la seva amiga de idealista ingènua a activista política. A *Lovely Andrea* (1997) les referències que fa Steyerl sobre la seva amiga són més ambigües. L'obra narra la tornada al Japó de l'artista, on se suposa que va treballar amb el nom d'Andrea. Steyerl intercala fragments de pel·lícules de superherois *Spiderman* i *Wonder Woman* amb les atrocitats exercides sobre els presos de Guantánamo. La narrativa és complexa, entre ficció i veritat que es combinen per especular sobre els fets que es desconeixen.

La presència de llocs i contextos desplaçats vénen a representar aquest concepte de recerca, i d'angoixa també, de la situació de

l'activista polític com un exclòs de la societat, algú que no té dret ni a ser enterrat, que s'esborra i es difumina de la història. Només a través de la poètica i de l'evocació Steyerl aconsegueix arribar a la idea d'Andrea i a tot allò que l'Andrea també és, o ha sigut: filla, nena, dona, amant, amiga, somniadora, activista...

Però la mirada a Wolf de Steyerl és també una exploració de l'altre a través d'una amistat. Steyerl s'hi aboca com en un abisme, entre les oscil·lacions de la seva personalitat i la de l'amiga al llarg dels anys, de les distàncies, dels canvis, de l'estranyesa que es va construint entre elles. A *Lovely Andrea*, el perfil és més polític i se situa en el context d'un món canviant, que disgrega i que usa els individus com objectes. Recupera les fotografies que li van fer el 1987, lligada amb la tècnica *shibari*, una tècnica d'immobilització del cos. L'art del shibari sembla que procedeix de les tècniques dels ssamurais per capturar, retenir i torturar els enemics. Però en tot cas es recupera, juntament amb moltes altres tradicions japoneses a partir dels anys 60. Aquesta tècnica en particular, destaca per la importància que es dóna a l'estètica del conjunt de la corda, quant als materials i a la tipologia i disposició dels nusos, i la noia com a esclava o submisa.

Aquest és el contrapunt que utilitza Steyerl per interrogar-se sobre el paper que s'espera de la dona en la societat global i és el un dels pols que activa per aproximar-se a l'altre extrem per inquirir en la personalitat militant de l'amiga.

D'aquí, Steyerl explora les tècniques emprades a Guantánamo i el món de la pornografia al Japó, plantejant preguntes sobre les relacions entre sexe i violència, tortura i submissió.

Geoestratègia de la globalitat

El colonialisme i l'imperialisme de principis del segle XX d'una universalització impulsada per Occident i l'home blanc va veure el seu final amb la Primera Guerra Mundial. Crisi en la qual no ha de

passar-se per alt les fortes competències entre els països amb colònies.

Després de la Segona Guerra Mundial, els Estats Units es plantegen les seves relacions internacionals, utilitzant la cultura (exposicions, cinema...) com a instrument estratègic d'influència en altres països mentre paral·lelament les veus internes de les minories ètniques comencen a reivindicar llurs singularitats culturals, tot i que no serà fins la caiguda del mur de Berlín i la fi de la Guerra freda que no esclatarà el fenomen de la multiculturalitat.

Les societats capitalistes viuen canvis molt profunds en les seves conjuntures polítiques, socials i econòmiques durant les dècades dels 70 i 80, en bona part com a resposta a la crisi econòmica i de l'estat del benestar. Les línies d'actuació en la reestructuració econòmica i social van servir també per gestionar les problemàtiques dels països i regions del tercer món. D'aquesta manera es globalitza el diagnòstic dels problemes mundials i per tant també ho fa la seva solució. Aquesta reestructuració es planteja des del poder (econòmic, polític, militar i també cultural).

De fet la globalització és el resultat del procés de transnacionalització iniciat els anys 70 i de marcat component econòmic i cultural -neix la noció d'imperialisme cultural-.

Aquest procés s'accelera a finals de la dècada dels 80 amb el desenvolupament de les noves tecnologies de la informació. La centralitat que adquireixen facilita la imposició d'una visió hegemònica. Però com que aquest procés també provoca grans desigualtats en el si d'aquestes societats capitalistes, des del seu propi interior sorgeixen també veus crítiques.

Per John Tomlinson l'extensió del poder cultural occidental no és més que una desterritorialització i per tant un declivi d'aquesta societat. Roland Robertson introdueix el terme de *glocalització*, en què allò local esdevé un lloc de relacions canviants,

identitats creuades, en comptes de les tradicions intergeneracionals.

D'altra banda, el context sociopolític i l'accés a les noves tecnologies faciliten -a l'altre extrem de la visió hegemònica occidental- la sensibilització social per la realitat pluricultural. L'accés a la xarxa, la circulació i el lliure accés a la informació, mentre es consolida, dibuixa un altre concepte de centralitat cultural, que es desplaça del lloc al mitjà.

El treball d'Antoni Muntadas proposa un transvasament de dades en flux constant en el projecte *On Translation*. Les tecnologies de la informació ofereixen unes possibilitats de tractament de dades inaudita, basada en el càlcul i activada per criteris com poden ser analogies formals, continguts, àmbits temàtics o diferents categories.

A *On Translation: Miedo/Jauf* (2007) aborda la qüestió de les fronteres amb relació al cas de la frontera entre Espanya (Tarifa) i El Marroc (Tànger). En aquest treball la presència del paisatge i l'entrevista aporten diferents estrats informatius. El paisatge com a escenari de pràctiques i construccions culturals i els individus a través de les entrevistes en la interpretació de la naturalesa d'aquestes relacions entre la cultura i el paisatge. Muntadas posa en evidència en aquest treball la dificultat que genera el pas fronterer en la vida diària alhora que significa un parèntesi, un lloc la durabilitat del qual és històrica, variable i conflictiva. Aquesta relació entre local i global és el marc en què es planteja el projecte *On translation* en la seva totalitat -una trentena de peces-. Va començar-lo l'any 1995 precisament amb l'objectiu de fer visibles alguns aspectes al voltant de la transformació de la realitat i que conserva que tenien un impacte directe en la vida de les persones. És un projecte *multimedia* i transnacional, que explora les possibilitats d'una organització en xarxa capaç de generar continguts propis i generar pensament alternatiu a l'hegemònic, format per una sèrie d'instal·lacions,

intervencions, llocs web, projectes públics, objectes, vídeos, conferències, textos i publicacions, que ha anat evolucionant al llarg dels anys, seguint amb el concepte d'assaig. L'origen del projecte és la conformar una plataforma interdisciplinària per abordar els mecanismes de traducció, a través dels quals s'operen estratègies de postimperialisme cultural, en l'extensió del global com a concepte.

Diner, ideologia, por... Els diferents instruments de control són explorats sota el concepte de traducció, això és com s'expressen o com intenten ser influents i operar en contextos, cultures i imaginaris diferents. Una operació gairebé matemàtica, per establir quines fórmules permeten aquest tipus d'operacions.

Internet i la digitalització signifiquen una ruptura amb models anteriors i l'inici d'una transformació en el sistema comunicatiu: nous mitjans, noves audiències, nous valoracions de la informació. Els efectes d'aquesta nova societat són perceptibles des de l'ús de les noves tecnologies en la nostra vida quotidiana, fins a la política, l'economia i també l'art.

En ocasió del Fòrum de les Cultures de Barcelona l'any 2004, Manuel Castells va dirigir uns debats amb el títol *Globalització, identitat i diversitat*, en què va participar ell mateix i altres teòrics. En destacaré algunes idees d'ell mateix com a sociòleg, i del professor de ciències polítiques David Held²¹.

Manuel Castells va explicar que la transformació de la societat actual està marcada per una globalització creixent i per l'afirmació d'identitats singulars que estan en constant tensió, en un context en què les formes polítiques existents estan en crisi i en processos de reestructuració. El món globalitzat té la capacitat de funcionar com a unitat en temps real a escala mundial. Tot i que també adverteix que només una petita part de l'activitat està globalitzada, però aquesta petita part és la que condiciona, determina i domina la resta del planeta. Per això,

²¹ David Held La globalització: una avaluació empírica i una interpretació analítica. Conferència en el marc del Fòrum de les Cultures, Barcelona, 2004. David Held és professor de Ciències Polítiques.

descarta la idea d'una uniformització cultural en la globalització. La identitat cultural és aquell procés pel qual els actors socials construeixen el seu propi sentit atenent als atributs culturals. Actualment, les identitats col·lectives més fortes que s'estan constituint són les ètniques, les religioses i les de gènere. La força d'aquestes identitats no només invalida la uniformització de les identitats en la globalització, sinó també la idea de la dessacralització de les societats. La dinàmica d'aquestes identitats es mou entre el fonamentalisme i la diversitat entesa com a afirmació pròpia de la identitat, així que juntament amb aquestes identitats col·lectives fortes, existeixen les identitats individuals al voltant d'un projecte personal o principi electiu.

Balkan Erotic Epic, de Marina Abramovic, és per una banda una aproximació als orígens i una exploració de la identitat pròpia a través de material d'arxiu relatiu a pràctiques rituals pràcticament perdudes, o potser silenciades. En aquest sentit podria estudiar-se en aquesta direcció. De fet, en presentar-se com a etnògrafa, simula una distància sobre el tema i el procediment de l'acció que així ho sembla pretendre. Però també és un nexa entre els potencials atàvics de les creences que perviuen en diferents cultures -com també aborda en altres treballs amb relació a altres cultures.

En aquest cas, doncs, Marina Abramovic s'enfronta als orígens, des de la perspectiva de les creences i les pràctiques rituals des de la seva pròpia experiència de *performer*.

La sexualitat i l'erotisme; l'acte sexual en l'activació sensual del cos, ha estat una imatge recurrent en diferents cultures per al·ludir a la vida. Però també la situació de trànsit relacionada amb el desig sexual i l'orgasme, han estat vistos com una connexió amb les forces sobrenaturals, amb les puixances creadores. L'erotisme doncs és un gest i és un canal.

Abramovich recupera algunes referències sobre el folklore dels Balcans, vinculades amb pràctiques rituals de caràcter sexual. Crec més oportú parlar en aquest sentit de sexualitat que d'erotisme, tot i que en títol es faci ús del terme erotisme.

Els habitants de la zona relacionaven la sexualitat, doncs, com un canal de comunicació amb les divinitats i les forces de la naturalesa. Per tant utilitzaven aquest llenguatge per comunicar-s'hi amb diversos propòsits relacionats amb la fertilitat, la de la terra i la humana, o simplement protegir del mal.

En altres treballs, Abramovic penetra a través de l'art de la *performance* en el món del xamanisme, ella mateixa descriu en una entrevista com el dolor és un llindar que fa penetrar en una dimensió en que les sensacions físiques transcendeixen.

També ha treballat en altres obres que exploren els Balcans, com a lloc d'origen. Per preparar *Balkan Erotic Epic*, Abramovic va interessar-se en les tradicions paganes dels Balcans, investigant documentació de diferents èpoques, des del segle XIV, estudiant diferents rituals relacionats amb la sexualitat. Va decidir posar a la pràctica alguna d'aquestes tradicions o creences paganes, que inevitablement connecten amb la perspectiva actual sobre la sexualitat. Així que Abramovic no en qüestiona, ni pretén comprovar-ne, l'efectivitat, li interessa el desenvolupament del ritual en sí.

D'altra banda el tractament de la sexualitat s'ha vinculat en altres moments i contextos per la via de la destrucció, de la mort. Així també la trobem vinculada a la guerra, a l'agressió o al domini.

Al final el vídeo també funciona com una denúncia de la banalització de la sexualitat i la representació dels òrgans sexuals de manera explícita com un tabú contemporani. Abramovic mateix reflexiona sobre la presència de les imatges de sexe i de violència a la televisió americana, arribant a la conclusió que es promouen les imatges de violència mentre s'oculten les sexuals.

I no solament s'oculten sinó que s'estigmatitzen a través de la influència dels monopolis religiosos i les ideologies extremadament conservadores i moralistes. Aquesta 'desaparició' del sexe com a potencial, reduït estrictament a la idea de consum de 'gaudi sexual' insisteix en la separació perpetrada per les religions dogmàtiques de separar els individus de les connexions espirituals, siguin aquestes de l'ordre que siguin. Hi ha efectivament un control, una privatització de l'univers espiritual.

En el treball d'Abramovic apareixen grups de dones i d'homes. En tots dos casos l'exposició dels membres és clara, una exhibició que busca una connexió espiritual. Els homes exhibeixen els membres erectes i després penetren la terra, les dones s'acaronen els pits el direcció al cel i després s'aixequen les faldilles. En cap cas aquesta explicitat és morbosa.

Aquestes mirades al passat no serveixen tant com per una reconstrucció científica, en l'àmbit de l'art plantegen una mirada cap al futur.

Per explicar aquest mecanisme, Virginia Villaplana recupera el concepte de postmemòria que desenvolupa Marianne Hirsch a *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, en què descriu la postmemòria com una poderosa i singular forma de memòria perquè la connexió amb el seu objecte o font no està mediada per la recol·lecció sinó per la instal·lació, investidura i creació. Per Villaplana això no implica que la memòria estigui mediatitzada, sinó que reforça la idea que "se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia. Su ámbito no es el del pasado, tampoco el del presente sino el del futuro" (Virginia Villaplana a Memoria colectiva y media biografía como transformación de las narrativas culturales a *Narrativas Digitales...* (VVAA; 2012, 233).

També en el marc de les xerrades dirigides per Castells *Globalització, identitat i diversitat*, l'economista David Held es

pregunta si estem davant d'un canvi social massiu, entesa la globalització com un conjunt de processos que inclouen transformacions en les organitzacions espacials que generen fluxos d'interacció, activitat i poder. Aquests processos s'han intensificat, els fluxos econòmics, les migracions, etc. la velocitat del procés s'ha anat accelerant i incrementant. Per ell aquesta situació ha comportant quatre transformacions. Les migracions, que ara són massivament globals; ha crescut la intensitat i la velocitat dels mitjans de comunicació -ja és possible la comunicació gairebé instantània- la qual cosa facilita un tipus d'imperialisme cultural; es constata que s'accentuen diferències amb l'emergència de noves formes de fronteres polítiques, es desenvolupen comunitats polítiques i sorgeixen governs multiestratificats, el govern del mercat ha desterritorialitzat la política i han sorgit noves formes de dret -com les organitzacions internacionals- i noves estructures de poder, i es complica l'agenda política amb la mundialització de problemes; finalment, l'economia és cada vegada més global i dirigida per la ideologia neoliberal. La globalització és extensiva i intensiva.

Tot i que les estratègies narratives del vídeo-assaig s'articulen com una perspectiva d'enunciació posicionada subjectivament i construïda socialment. Aquest sistema ha esdevingut un mecanisme d'expressió de les minories polítiques, culturals, racials i sexuals. Idea que es correspon amb el que Homi Bhabha anomena l'emergència d'altres històries i altres veus dissonants.

Christian León situa aquestes narratives entre els que Donna Haraway estableix com a capaces de construir coneixements i representacions des d'un coneixement localitzat que genera epistemologies parcials i plurals (Christian León, 1995).

Precisament la imatge desplega tot el potencial a partir d'aquesta deslocalització. *"La fuerza de la imagen surge cuando se desprende de su contexto"* (Néstor García Canclini; 2010), tot i que la

globalització no exclou la localització sinó que la implica. *"Frente a los flujos comunicativos globales, universales, continuamos siendo parte de una cultura, generamos la experiencia de lo social a partir de una identidad específica, situada, aunque esta cultura local cada día se vea más afectada por la presencia constante de los flujos globales"* (Francisco Gutiérrez Carbajo; 2004, 632).

Des d'aquesta consideració dialèctica entre el local i el global *"el concepto de mirada posee toda una serie de historias diferentes. En ocasiones se utiliza como un equivalente del concepto de "la visión" para indicar la posición del sujeto que mira. Como tal, señala una posición real o representada. También se utiliza en contraposición al ver, como un modo de mirar colonizador, fijo y fijador, que cosifica, se apropia, desarma e incluso, posiblemente, viola"* (Mieke Bal, 2006).

Trinh T. Minh-ha barreja diferents formes d'escriure i narrar, contraposa i juxtaposa no només les imatges sinó també el text, combinant la teoria i l'assaig amb la poesia.

Reassemblage i *Naked Spaces - Living* van ser filmades al Senegal i a l'Àfrica Occidental. Aquesta dislocació geogràfica per ella és important perquè contesta el fet que hom espera que una dona vietnamita parli del seu país. *"Per mi, la qüestió de la hibridació o la diferència cultural no ha estat una qüestió de fronteres cancel·lades, estem inventant permanentment les fronteres"*.

En la seva producció hi ha insistència en la idea d'un jo migrant, nòmada, que pren diferents significacions en els diferents espais i temps en què s'activa. El jo com a antena i com a lector d'allò que és divers a través d'allò que és comú, en un sistema de traducció. Així que planteja una estructura en què el 'jo', la idea de subjecte o d'individu en tant que identitat, es va construir i destruir a l'hora.

Aquest comportament fa obsolet el concepte de frontera, que només serveix a les estructures que tenen interès en segregar, en separar i en estigmatitzar la diferència.

Reassemblage: From the Firelight to the Screen (1983) i *Naked Spaces: Living is Round* (1985) estan considerades les pel·lícules més etnogràfiques de la seva producció. De fet, influïda pel pensament postcolonial i els teòrics de la globalitat, se serveix de diferents disciplines de coneixement buscant-ne les limitacions. En aquest cas no intenta compensar els dèficits de l'etnografia sinó exhaurir-la per així poder-la transcendir. La multiplicació dels llocs des dels quals mirar, des dels quals projectar els imaginaris i establir relacions, configuren un escenari molt més propici a la singularitat.

Les estratègies de descentrament del local *"remite de nuevo al espacio no fundamentado desde el que es posible la práctica de la imaginación social así como del análisis de su significancia cultural y simbólica"* En aquest sentit, *"la dialéctica entre global y local es también un marco teórico desde el que abordar la crisis del sujeto político moderno y sus formas clásicas de habitación, asociación o lealtad"* (Martínez Luna; 2009, 50-69).

Suely Rolnik afirma que s'activen altres tipus de relacions amb les imatges, altres formes de percepció i de recepció, però també d'invenció i d'expressió. Planteja doncs una dimensió que transcendeix aquest encontre a través de la pràctica artística, ja que considera que aquestes relacions poden implicar noves polítiques de la subjectivitat i noves configuracions de l'inconscient en el camp social en què redissenyin la seva cartografia. Va més enllà, doncs de la consciència de la dominació i de l'explotació (la cara extensiva, representativa, macropolítica), estenent-se a l'experiència en el propi cos (la cara intensiva, inconscient, micropolítica) (Suely Rolnik; 2010, 89).

Des de la perspectiva a-jeràrquica que proposa Appadurai i des de la hibridació cultural i social postcolonial del lloc a la que remet Martínez Luna, allò quotidià se situa com allò que "puede ser el lugar incierto entre el sí mismo sin lugar y el lugar sin sí mismo que aporte formas nuevas de pensar y practicar la localidad" (Sergio Martínez Luna; 2009, 63).

El flux d'Informació en la globalitat.

A l'*Era de la Informació*, en el volum primer que dedica a la Societat Xarxa, Manuel Castells identifica tres processos independents que impulsen l'entrada en l'era de la informació: la revolució de les tecnologies de la informació, les crisis econòmiques dels estats i del capitalisme i l'aparició de nous moviments socials i culturals.

El concepte de multiculturalitat evoluciona cap a un teixit de cultures obertes, permeables. El concepte de cultura mundial significa per tant la unió de cultures locals diferents. De tal manera que en els principis del postcolonialisme l'occidentalisme no preval, el que s'esdevé és una nova configuració de les cultures, superant-se l'oposició societat imperial hegemònica/societats subalternes.

L'art i la cultura estètica, doncs, constitueixen el garant del pluralisme i una permanent afirmació de la pluralitat de les visions del món. En una cultura globalitzada la diferència i la singularitat són una necessitat. Cal pensar en la cultura des d'una perspectiva antropològica, no solament des de la producció d'obres d'art sinó des del concepte d'espais socials vius.

En aquest context global, els mitjans constitueixen la principal font de comunicació socialitzada, és a dir, de comunicació amb el potencial d'abastar la societat en general i que després pot ser compartida en la vida diària -comentar un partit de futbol, una notícia, una sèrie de tv...-. L'establiment de marcs en la consciència pública s'efectua, principalment, a través de

processos que tenen lloc als mitjans, Pierre Bourdieu ja va dir que l'opinió pública no existeix. En la recerca en comunicació, explica Castells, s'han identificat tres processos primordials que participen de la relació entre els mitjans i les persones en l'emissió i recepció de notícies, a partir dels quals els ciutadans es perceben ells mateixos en relació amb el món: l'establiment de temari, de les prioritats informatives i la creació de marcs (Manuel Castells; 2009, 237).

D'aquesta manera vivim en el si d'un tot fonamental, que ha establert una nova relació amb l'espai-temps, el que Lipovetsky i Serroy (2009, 15-22) descriuen com una mena d'hiperespai-temps en què tot s'efectua a l'acte, en un flux continu, en la instantaneïtat del temps real. I això es trasllada i comprèn tots els terrenys de l'activitat humana, des de la vida econòmica fins a la vida quotidiana.

Tot això és fruit de la democratització dels sistemes de gravació i edició digitals, de la possibilitat d'accés a grans paquets de documents fílmics i digitals -o digitalitzats- i la possibilitat de treballar amb diferents suports i formats -des de casa- a partir d'estratègies com *found footage* -usant imatges ja existents- o incorporant materials de substitució d'allò real, amb els *mockumentary*. Els falsos documentals o *mockumentary* -una contracció de *mock* (burla) i *documentary*-, es presenten en estil documental per a crear una paròdia.

En aquesta línia d'humor sarcàstic se situa el treball de María Cañas. L'artista sevillana dedica a Kaspar Hauser el fals documental *Falsos gurús en el supermercado espiritual occidental*.

Kaspar Hauser, segons fonts de la wikipèdia era un nen d'uns 16 anys que va aparèixer a Nuremberg el 26 de maig de 1828. El seu estat va despertar l'interès de juristes, teòlegs i pedagogs, que el van estudiar i fer assajos per ensenyar-lo a parlar, llegir i escriure.

Tot i que altres estudis ho havien negat, la hipòtesi més recent el situa com a descendent de Napoleó Bonaparte i Estefania de Beauharnais, esposa de Carles II de Baden. Aquesta teoria explicaria que Kaspar passés la infantesa en palaus i fos amagat un cop va caure Napoleó.

Així que Cañas s'adreça a l'altre més distant, l'exclòs absolut de la societat dominant.

Cañas s'inspira en els materials de *reality show* per fer un fals documental en què reflexiona sobre la banalitat i la superficialitat de la societat consumista i l'estratègia de l'*star* potenciada a l'excés gairebé pornogràfic que popularitza ídols falsos, ja siguin actors de cine, cantants, periodistes, polítics, esportistes, o en aquest cas *gurús* espirituals.

El model que pren com a referència és el de la tertúlia televisiva, l'espectacle de les discussions esperpèntiques entre ignorants i personatges que postulen una autèntica intoxicació ideològica, on s'insulta i s'acusa amb falsedats i absència total de proves a qualsevol.

María Cañas s'endinsa en la dimensió religiosa i espiritual amb la qual també es mercadeja i se'n fa espectacle pseudoreligiós, d'adivinació i de sanació espiritual.

En el *corpus* del seu treball, María Cañas intenta oferir una visió del món amb humor, des de la idea de la Fiesta Nacional a *La Cosa Nuestra*; la televisió a *Land of 1.000 TVs* i els *reality shows* a *Down with Reality*; la pornografia, la història de l'art i el cinema a *La Virtud Demacrada*; o l'explotació sexual a *Por un puñado de yuanes*); només per posar alguns exemples.

Ella mateixa es confessa obsessiva i exhaustiva en la cerca apropiacionista de documentació, establint connexions i visions diverses per configurar imaginaris transgressors.

Les narratives no són convencionals, sovint tenen un punt surrealista i poètic. Les seves estratègies consisteixen a reinterpretar allò que preexisteix pervertint els codis a través

de la paròdia i l'humor usant les eines de la postproducció digital.

És un treball amb pocs mitjans i molt imaginatiu. Una actitud de resistència davant el que ella anomena 'nous bufons mediàtics'. *"Me siento videoterrorista y defensora a ultranza de la urgente liberalización y la no privatización de nuestra memoria, imaginarios y patrimonio icónico universal (archivos, televisiones, filmotecas, Nodo...). Hackeo iconos de la cultura popular para generar relatos a contracorriente, como Jonathan McIntosh. Una artista de la vídeo remezcla política y promotora del "fair use" (excepción legal que permite en E.E.U.U. usar materiales bajo circunstancias no lucrativas)"* (María Cañas).

Rastreja vídeos que repton els missatges dominants i els mites socioculturals i transforma els discursos oficials en versions low-cost de cultura crítica. *"Elegí para crear, visitar y homenajear obras ya existentes; hackear los recursos de la gran industria y el infinito iconográfico de nuestra sociedad. Ha llegado el momento de filmar lo que nadie filma y donde nadie filma o de hacer cine sin cámaras"* (María Cañas).

III.2 contra-informació

(el tractament de la imatge)

Si Eisenstein és un pioner del cinema polític, Godard introdueix la idea de camp de concentració i la impossibilitat d'explicar història, Chris Marker, a través de la dislocació entre temps/espai, trenca definitivament amb el concepte de passat cronològic.

El concepte d'espectacle i l'era posmedial

En l'àmbit de masses de la pantalla, ja sigui del cinema, de la televisió o dels dispositius electrònics connectats a les xarxes, les grans produccions tendeixen a una espectacularització a partir dels efectes especials en detriment de l'element narratiu. L'estimulació visual és el receptor al qual s'adrecen aquest tipus de produccions, absolutament lluny de les significacions i motivacions clàssiques del cinema, que l'èxtasi visual sobrepassa per una sensació '*de emoción visceral y casi de vértigo*' (A. Darley; 2002, 92-95).

Agamben considera que l'organització democràtico-espectacular mundial en que vivim és la pitjor de les tiranies que s'han conegut. *«C'est le même État-spectacle, en tant qu'il annule et vide de son contenu toute identité réelle et substitue le public et son opinion au peuple et à sa volonté générale, qui engendre massivement»* (Agamben; 2002(1995), 98).

De la mateixa manera i inspirat per les idees del mateix Agamben, Slavoj Zizec considera problemàtica la manera en què la ideologia dominant imposa la democràcia liberal parlamentària com a única alternativa al fonamentalisme (Slavoj Zizec; 2005, 9).

També qüestiona l'ús dels *media* per espectacularitzar els fets i confondre la realitat i la ficció.

“Lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esa aparición fantomática entró en nuestra realidad. Lo interesante no es

jugar un juego pseudo-posmoderno en el que se reduzca el derrumbe del World Trade Center a un mero espectáculo para los medios de comunicación, sinó como la versión en catástrofe de las películas ¿Dónde he visto ya eso una y otra vez? " (Slavoj Zizec; 2005, 18-19).

Aquesta reiteració de les imatges que les converteixen en irreal, o la construcció de ficcions que operen com a realitats, és un dels aspectes que aborda l'Atlas Group amb *Hostage: The Bachar Tapes*, Souheil Baixar, de Walid Raad (2001).

Hostage: The Baixar Tapes és una part de la performance multimedia *Loudest Muttering Is Over: Case Studies From The Atlas Group Archive*, (2000/2007).

És un documental experimental sobre la crisi dels ostatges occidentals, l'increment de la pràctica de segrest i captiveri d'occidentals com Terry Anderson i Terry Waite al Líban en els anys 80 i principis dels 90 per "extremistes islàmics". Aquest episodi va provocar tot un seguit d'escàndols en política i diplomàcia internacional que va afectar països com el Líban, EEUU, França i el Regne Unit.

La ficcionalització que usa Walid Raad posa en qüestió l'ús que els noticiaris fan dels materials gravats en vídeo que els terroristes distribueixen als mitjans. Aquesta publicació de material sensible i la difusió que se'n fa en els mitjans massius, violen l'àmbit de la intimitat i de la imatge dels segrestats en pro del dret a la informació pública. El seguiment dels esdeveniments relacionats amb els fets de segrestos d'occidentals per grups islàmics extremistes es presenten com narratives de ficció en els suports informatius.

Walid Raad examina els fets a partir del testimoni de Souheil Baixar, que va ser pres com ostatge al Líban entre 1983 i 1993. Va ser l'únic àrab que va estar en captiveri amb els ostatges occidentals segrestats a Beirut en la dècada de 1980. De fet, Souheil va estar durant 3 mesos de 1985 a la mateixa cel·la que

cinc homes nord-americans: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Marting Jenco, i David Jacobsen.

El 1999, va col·laborar amb El Grup Atlas (una fundació d'investigació cultural sense ànim de lucre amb seu al Líban) per produir 53 vídeos sobre la seva captivitat. *Tape #17* i *Tape #31* són les úniques dues cintes disponibles fora del Líban. A les cintes, Baixar aborda els aspectes culturals, textuals i sexuals de la seva detenció amb els nord-americans.

Una de les primeres informacions de la peça són les informacions de Walid Raad, que explica els espectadors què és el que veuran. Elodie Vouille el cita a New Media Art: *"ces vidéos ne témoignent pas de ce qui s'est passé, mais de ce qu'on peut imaginer, dire ou tenir pour acquis à propos de la guerre, de ce qu'il nous semble raisonnable de dire ou de penser à propos de la guerre"*.

Walid Raad més que en el territori de la ficció, se serveix d'imatges 'reconstruïdes' de fets 'recreats' per apel·lar al poder de la imaginació. La seva peça no ofereix testimonis d'un fet real sinó que són un pont que connecta amb 'allò que sabem sobre'. No és una solució, és un interrogant que es projecte sobre l'espectador mateix, que ha de decidir quina posició adopta davant les imatges.

Aquesta cinta narra la història de Souheil Baixar, un treballador àrab de l'aeroport. De les 53 peces gravades, l'Atlas Group només autoritza la difusió fora del Líban de dues peces, que formen part de la col·lecció del centre Georges Pompidou. Per tant es tracta de fragments testimonials d'una obra més basta que també se'ns fa inaccessible. Walid Raad, davant els llibres publicats després del captiveri pels ostatges americans, posa sobre la taula la qüestió de l'absència del testimoniatge de l'únic captiu àrab. De la relegació de la figura de Baixar com a secundària, a la que es nega amb el subterfugi de l'expressió 'crisi dels ostatges occidentals'.

Walid Raad denuncia així les estratègies dels mitjans per tergiversar els fets i construir les narracions que els interessa emetre com a missatge.

Tot i ser un testimoni directe, Elodie Vouille assenyala l'interès que té el fet que la veu de Suheil Baixar estigui doblada per una dona, a petició d'ell mateix, i que els subtítols siguin de color blau, com el mar. Aquesta distància poètica potser permet que els continguts de la narració de Baixar vagin més enllà 'del que es pot explicar' en el testimoniatge dels americans i exposi sentiments contradictoris sobre la promiscuïtat i les conseqüències de la intimitat forçada.

Amb relació a la narrativa dels fonamentalismes i la confrontació de la cultura occidental amb el que se'ns presenta a través dels mitjans com l'enemic islàmic, precisament Slavoj Zizec posa en qüestió el concepte de fonamentalisme amb relació a l'anomenat 'fonamentalisme islàmic' com a fenomen extern a la societat occidental (Slavoj Zizec; 2005, 37).

Per això Agamben anuncia una lluita política entre el no-Estat, la humanitat, i l'Estat mateix en l'organització estatal. Les tropes d'assalt del poder establert són els *media*. "*Le capitalisme (...) n'était pas destiné seulement à exproprier l'activité productive, mais aussi et surtout le langage lui-même, la nature communicative même de l'homme*" (Agamben; 2002(1995), 108).

A parer meu, així com el vídeo art contesta la televisió a través dels mateixos mitjans tecnològics, el vídeo assaig pren els efectes del muntatge per oposar la poètica a l'espectacularització. Els mateixos efectes visuals serveixen a la reflexió i no a l'anul·lació de l'espectador. I més encara, mentre el vídeo art no disposava dels mateixos canals de difusió que la televisió, ara els vídeo artistes disposen del poderós canal de comunicació que són les xarxes. Sense deixar de tenir en compte la forta pressió que exerceixen les ideologies dominants per ser hegemòniques a les xarxes, o el control que poden exercir-hi els mateixos estats i

empreses concessionàries. En tot cas hi ha possibilitat de poder-hi publicar, cosa que no era possible en televisió.

Però de la mateixa manera que més amunt Held es referia a la mundialització dels problemes i de les solucions que hi apliquen els estats, també els moviments que contesten aquestes polítiques prenen una dimensió planetària. Un dels primers exemples, com va apuntar el Secretari General del Reunion Communist Party, Paul Vergès, va ser el de la guerra del Vietnam, que va unir les masses arreu del món (Sarah Cooper; 2008, 106).

En tot cas, la lògica televisiva ha pres la realitat, *"el mitjà televisiu organitza cada vegada més els programes com una realització cinematogràfica generalitzada centrada en els detalls 'humans' i íntims, en l'emoció i la compassió. Ja no s'espera el somni tan sols en la ficció del cinema, sinó també en la realitat audiovisual, filmada i ajustada a un guió"* (Lipovetsky i Serroy; 2009, 24). Aquesta tendència s'estén en un procés que aquests autors anomenen *'cinematització'*, la lògica del cine/televisió, la lògica de la pantalla, aplicada a la vida real en tots els àmbits. Les imatges de l'horror de la guerra i dels atacs a través dels mitjans han perdut la capacitat d'emocionar els espectadors. L'espectacularitat de les imatges fa que malgrat tinguin una gran potència visual siguin invisibles. A més, al final, tanta reiteració del horror acaba generant una narració única, sense principi ni final, i confeccionant una idea de l'esdeveniment relacionada de manera particular amb el temps que genera un escenari de confusió en el temps simultani perquè tot sembla que es repeteixi una vegada i una altra. *"Siempre iguales, las mismas imágenes, -del dolor asiduamente reiterado-, un continuo sin explicaciones, todo igual a todo. No hay articulación de la historia"*(M. Belén Sáez de Ibarra; 2007, 101).

Contràriament al que pugui semblar allò que esdevé en els mitjans i que ens és tan accessible, no s'incorpora a la realitat que vivim, entre el temps de la tecnologia i el dels mitjans, cada

vegada és més difícil preservar el temps social. *"En la representació medial de la complexitat social, el tiempo viene aplastado sobre la dimensión del acontecimiento"* (Mauro Wolf; 1997).

La sensació de viure en un present immediat i precipitat se suma a l'efecte de l'espectacularitat de les imatges dels *media*, que desborden la capacitat dels individus per assimilar-ne els continguts. *"La cada vez mayor invisibilidad de la imagen no se debe tanto a una pérdida de presencia y densidad icónica cuanto, por el contrario, a un desarrollo desmesurado de la misma, que se tradujo en un momento de colapso y "crecimiento intensivo" -esto es, hacia dentro- lo suficientemente importante como para arruinar la labor productiva de la imagen"* (Pedro A. Cruz; 2007, 113-114). D'aquesta manera la imatge, tancada sobre ella mateixa i *"plenamente ensimismada"*, perd la capacitat per mediar, per comunicar i, en conseqüència, fer visibles, els significats. Ja no tenen capacitat per canviar les ments, *"y no la tienen porque sencillamente no se ven, no son capaces de generar momentos de claridad que, a su vez, se articulen como procesos de resistencia y de transgresión (...). La reintroducción de tal hipervisualidad en escena no puede sino considerarse como una interrupción brusca, obscena, del relato de invisibilidad sobre el que se sustenta el actual sistema de poder"* (Pedro A. Cruz; 2007, 114-117). Per Pedro A. Cruz, aquest tipus d'accions precipiten moments de revelació, de claror, de certesa.

Amb la tecnologia digital i la intel·ligència militar, la imatge ja no és tant una representació sinó una dada, un producte de dades que desplacen la intervenció humana en la producció de memòria. *"Los humanos ya no participan de la creación de las imágenes (el mundo hace sus propias imágenes)"* (François Bucher; 2007, 63).

Possibilitats del muntatge

Mentre que en els processos industrials el muntatge és un procediment pautat i estrictament regit per unes normes precises, el muntatge en les pràctiques artístiques presenta una dimensió creativa i experimental, adopta les característiques d'un llenguatge plàstic. Dins del concepte expressiu del muntatge, les imatges i els efectes poden organitzar-se per afinitats i en translacions enllaçades o també poden optar per ruptures, contrastos i juxtaposicions de materials molts diversos que poden provocar reaccions pertorbadores i de vegades fins i tot angoixants, al costat d'imatges de plaer.

El cineasta o vídeo artista compta amb tot el material fílmic que és capaç de produir per ell mateix, amb el seu equip, condicionat per la mobilitat, el pressupost, els permisos i altres circumstàncies que no és necessari enumerar. A això cal afegir l'immens banc d'imatges d'arxiu històric i documental, avui accessibles per internet o a través de diferents organitzacions i institucions que els custodien, i l'inesgotable arxiu d'imatges personals i gravacions particulars que circulen per la xarxa majoritàriament lliures de drets i que es produeixen en temps real, pràcticament.

Aquests materials fílmics, generats per un procés de gravació amb un dispositiu que pot anar des d'una càmera professional a un telèfon mòbil, són, a més, susceptibles de ser tractats amb diferents eines. Poden combinar-se entre sí o amb material produït *ex professo*, se'n poden incorporar talls complets o les mínimes expressions -frames- d'aquest material, així com se'n pot dissociar la veu o aplicar-hi altres efectes de postproducció.

Però a més les noves tecnologies també permeten generar materials per ordinador, material fílmic que s'incorpora i en què allò gravat ja no existeix, està completament construït per computadora.

Les noves tecnologies de la imatge i el *software* d'edició, permeten superposar una gran quantitat de barres d'imatge i de so

-tracks-, mescladors de sons, efectes d'imatge i so, tractament gràfic i moviment en l'edició, les possibilitats són infinites.

La producció digital avui és similar a la de l'hipertext i encara evolucionarà més quan es millorin els cercadors per imatges o n'hi hagi per sons.

Ara ja no es tracta solament de documentar, sinó organitzar complexitats, abordar estratègies per comprendre i participar dels complexos canvis socials en el context de globalitat. El que Jörg Huber defineix com una situació de transició, que ja no va més enllà però encara no és, un llindar o també una vacil·lació, una pausa²². Aquest interval cal comprendre'l en un context en què el món s'ha fet sinònim d'excés i d'hipervisualitat, el cinema no només ha alimentat l'imaginari i ha creat un món, sinó que ha modelat la realitat a la seva imatge i semblança. Lipovetsky i Serroy parlen d'hipomodernitat, tot s'engrandeix i esdevé vertiginós. *"Sempre hi ha d'haver més de tot: ritme, sexe, violència, recerca, de tots els extrems, i també multiplicació de plans, muntatge picat, allargassament de les pel·lícules, saturació de la banda sonora. És el triomf de la imatge excés"* (Lipovetsky i Serroy; 2009, 26).

Per compensar la idea de que tot el que ens envolta depèn cada cop més del que veiem a les pantalles, Andrés Hispano veu el tornar a les imatges del passat de manera creativa, crítica, irreverent o fetitxista com una manera de participar en el seu sentit, de revisar un imaginari i conèixer els mecanismes pels quals les imatges serveixen per sembrar idees i estimular sensacions, i ho defineix com una manera d'emancipar-se en relació amb la pantalla com a dispositiu unidireccional (Lipovetsky i Serroy; 2009, 61).

Nova temporalitat

"Ser a la pantalla o no ser" En l'actualitat, el poder de la pantalla és manifest. Perquè el que la pantalla es precipita per

22 Ho diu a propòsit del treball de l'artista xinès Hang Feng.

fer saltar els límits del temps i l'espai. En comprimir el temps al màxim i abolir les restriccions de l'espai, la pantalla en xarxa instaura una temporalitat immediata i genera així la intolerància respecte la lentitud. S'ha construït un nou règim del temps marcat per l'imperi de la instantaneïtat i la immediatesa, per la barreja individualitzada de les temporalitats i les referències. Estètica de la retransmissió basada en les lògiques de l'espectacularització, dramatització i fama procedents del cinema, per commoure i suscitar l'emoció d'un públic tan ampli com sigui possible, per commoure'l. Supressió dels temps morts de la retransmissió, inserció de seqüències pre-gravades, entrevistes en directe... (Lipovetsky i Serroy; 2009, 15-22).

L'excés d'imatges i la velocitat en què es gestionen en la globalització, no respon a la imatge que les societats locals tenen d'elles mateixes, fa que tothom se senti banalitzat. Partint d'aquesta observació, Eun-A Kang interpreta la independència com un estat d'oposició a la globalització que emergeix com un tipus de nacionalisme i que està contribuint a la propagació de la identitat nacional. En l'article *Tiempo de confusión de valores*, Kang ho explica com una voluntat per restaurar la dignitat individual davant la ignorància. Escurçar la distància en temps i en espai no és per ell una prova que s'hagi establert una xarxa social significativa. Considera que davant d'aquesta situació, cal reflexionar sobre les regles culturals i socials diverses així com sobre les experiències personals i emocionals que es poden sotmetre al sistema globalitzat (Eun-A Kang a *VVAA*; 2012, 346).

Steve McQueen explora les possibilitats de la gestió dels temps en la pantalla per conferir altres dimensions narratives, donar espais a la reflexió, aprofundir en la dimensió poètica de la durada i de la naturalesa estètica de la imatge.

En els projectes *Carib's Leap* i *Western Deep* aborda algunes qüestions al voltant del tema de l'esclavitud en dos períodes i contextos ben distants, la colonització francesa de l'illa de

Grenada i l'explotació d'una mina d'or amb relació a les condicions d'Apartheid a Sud Àfrica.

Les estratègies comunicatives es basen en les emocions a través de les respostes sensorials que es provoquen en l'espectador.

D'entrada el visionat de les seves peces és una experiència estètica. La bellesa de les imatges de la peça inspirada en el Carib, es combina amb una gestió del temps que es dilata de manera que arriba a semblar irreal, incorpori, immaterial. Les dues peces es potencien l'una a l'altra per contrast, a *Western Deep* el ritme és maquinal, la fisicitat dels cossos dels treballadors, la suor, es transmet al costat d'una sensació de claustrofòbia i angoixa.

A diferència de la cultura dels espectacles i dels avenços tecnològics amb relació amb la imatge, desenvolupades en els parcs científics i d'atraccions dels anys 50 i després en el context dels museus, que tendeixen a impactar; els recursos sensorials de McQueen es dirigeixen a emocionar, a commoure, no a impressionar.

Les escenes tenen una durada variable i se succeeixen sense necessàriament respectar uns ritmes marcats, el muntatge és més lliure i expressiu que pautat per unes durades de temps concretes.

McQueen va presentar com un conjunt aquestes dues peces, *Carib's Leap* i *Western Deep*, en el context de la Documenta 11, l'any 2002.

La primera revisa, com s'ha avançat, un esdeveniment històric, el suïcidi en massa dels indígenes caribs de l'illa de Grenada el 1651 com un acte de resistència a la invasió francesa.

La violència dels fets, que inspiren un sentiment romàntic, contrasta amb les imatges espectrals de l'escena, gairebé etèria, sense consistència física. El penya-segat, que duu el nom de *Carib's Leap*, gairebé es fon amb la boira, i els cossos van caient, lentament, com si fóssim a temps d'aturar-los, un rere l'altre, nens, joves, ancians, ... en un sacrifici voluntari per evitar el domini i la submissió a l'enemic. Al costat les imatges de la vida diària de l'illa, marcada pels seus ritmes, les seves anades i vingudes, el tràfec quotidià. La vida quotidiana dels

habitants de l'illa tropical de Grenada gira al voltant del mar: vaixells de pesca, jocs a la platja, ... Aquestes escenes acaben en la *morgue*, amb cossos dins els taüts, un final a què viure ens aboca sovint sense la grandesa d'un acte de resistència. Es dona la circumstància que els pares de McQueen procedeixen d'aquesta illa. Així que la història personal, també la situació de colonització, d'exclusió i de migració, des d'una perspectiva personal, s'articulen aquí des d'una dimensió més àmplia, generant una distància.

El plantejament de *Wester Deep*, tot i que també és d'una gran plasticitat i el temps se succeeix en una dimensió narrativa no casual, es presenta com un contrari. D'una banda la foscor contesta la blancor gairebé lletosa de la primera filmació; d'altra banda els ritmes trencats generen inquietud al costat de la placidesa contemplativa de *Carib's Leap*; i, a més, conceptualment, la idea de la submissió en contrast al concepte d'una llibertat, encara que el preu sigui el de la pròpia vida.

Western Deep és el nom que l'explotació minera de Tau Tona rebia durant l'època de l'Apartheid. McQueen ens condueix a un viatge a les profunditats de la mina d'or, una de les més profundes de Sud-Àfrica. Les imatges en aquest cas són reals, però la foscor gairebé total, el so de les sirenes i les llums intermitents de seguretat generen un espai claustrofòbic, propi del cinema.

En el fons, McQueen ens presenta dues formes de violència extrema comeses sobre les persones: la dominació colonial del segle XVII i el treball esclau de l'Apartheid.

Els primers minuts de *Western Deep* es desenvolupen en la foscor de la mina, amb intermitències de llum difícil de reconèixer, fins que l'interior de la mina es fa evident. No en mostra el context ni les conseqüències socials o de salut, no és un documental, és una immersió.

Són els primers treballs fílmics de McQueen amb una certa durada, prop de mitja hora cada un. Les dues realitzacions es desplacen

del present al passat, sent aquest com una ombra en el present que es projecte simbòlicament en les situacions de domini actuals.

També l'obra d'Amar Kanwar és d'un marcat esteticisme. El contrast, com en el cas de MacQueen amb el dramatisme de les històries de fons que es narren en les pel·lícules, en reforcen la dimensió emotiva i la implicació de l'espectador.

En el cas de Kanwar, al costat de les belles imatges, es contraposen imatges documentals sobre històries de segrest, violació i assassinat perpetrats contra dones.

Amb el títol de *The Lightning Testimonis*, Kanwar s'endinsa en les experiències de dones que han estat víctimes de violència sexual. El 1947, 75.000 dones van ser segrestades i violades arran dels conflictes que van acompanyar la divisió del subcontinent indi entre Pakistan i l'Índia.

Amb el seu treball visualitza l'experiència traumàtica i investiga com pot ser representada. Kanwar explora com un conflicte polític i religiós es torna en violència contra les dones, en l'escala més feble i indefensa de la societat. La representació de l'horror torna a posar en qüestió la discussió sobre si la imatge s'ha de mostrar o no, com s'ha debatut sobre els testimonis fotogràfics i fílmics dels camps de concentració de l'època nazi.

Crec que hi ha una voluntat expressa en endinsar-se en les històries personals i concretes d'aquestes dones, doncs estableixen una clara no vinculació en els conflictes, sent-ne víctimes circumstancials, cosa que fa els crims més punyents.

Kanwar recull les biografies i històries personals per l'Índia i Bangladesh, fent un recorregut pel paisatge i el territori, integrant imatges diverses, arbres, finestres, el lirisme de les imatges permet recordar i accedir als esdeveniments traumàtics en no enfrontar-los directament però retornant als mateixos escenaris.

El concepte de vigilància i formes de resistència (el vídeo assaig)

En la Carta per a l'ús democràtic de la vigilància per vídeo del Fòrum Europeu de la Seguretat Urbana, s'adverteix que la vigilància per vídeo sobre l'espai pot pertorbar l'expressió de les llibertats individuals en aquests espais, i que per la tecnologia que caracteritza aquesta vigilància pot ser causa 'd'obertura exponencial de l'àmbit d'allò possible'.

Aquest és un reconeixement explícit de la construcció d'imaginari a través dels dispositius de gravació, ja no d'edició ni de muntatge, sinó de generació de realitats noves per mitjà de la generació d'un espai-plató, o la conversió d'un espai en plató on tot esdevé possible.

Però la carta va més enllà, i recomana que qualsevol aplicació d'un sistema de vigilància respecti l'article 8 del Conveni de Salvaguarda dels Drets de l'Home i les Llibertats Fonamentals que diu així:

"Tota persona té dret a la confidencialitat de la seva vida privada i familiar, de casa seva i de la seva correspondència. No hi ha d'haver cap ingerència d'una autoritat pública en l'exercici d'aquest dret, a no ser que aquesta ingerència estigui prevista per la llei i que constitueixi una mesura que, en una societat democràtica, sigui necessària per a la seguretat nacional, la seguretat pública, el benestar econòmic del país, la defensa de l'ordre i la prevenció de les infraccions penals, la protecció de la salut o de la moral, o la protecció dels drets i llibertats de tercers".

A partir dels comentaris sobre la fragilitat de la democràcia actual -i que les excepcions d'aquest paràgraf poden de manifest- i la constatació que no hi ha cap sistema democràtic global que garanteixi la llibertat de les persones a escala planetària, el concepte de vigilància a través del vídeo escapa gairebé de tot control.

Ramiro Álvarez Ugarte²³, pren el cas Snowden per qüestionar si totes aquestes excepcions de seguretat nacional i benestar econòmic del país no conculquen el dret a la privacitat en l'actualitat. Per ell, el cas Snowden posa en evidència les dimensions de l'espionatge dels Estats Units, emparats per l'amenaça terrorista. Fa referència a la circumstància que els EEUU allotgen la major part dels proveïdors dels serveis d'internet i és un territori en què interessos polítics i comercials molt poderosos defensen aquesta tendència a la vigilància.

La filtració de documents del cas Snowden *"revela que la vigilància sobre les comunicacions és massiva, està àmpliament estesa i en ella hi participen els principals governs del món amb la col·laboració dels més rellevants proveïdors de serveis d'internet"*. Per Ramiro Álvarez ens trobem en un escenari nou en què ja no es pot discutir sobre la privacitat de les comunicacions doncs les garanties constitucionals ja no la poden protegir. Les causes d'aquest nou escenari les situa en: el canvi de les polítiques de seguretat d'EEUU amb els atemptats de l'11 de setembre de 2001, els avanços en les tecnologies per analitzar quantitats enormes d'informació i el creixent ús d'internet i de serveis gratuïts (Ramiro Álvarez; 2013, 27-28). Tot això considera que condueix a una nova agenda política i social per abordar el problema mundial d'absència d'institucions democràtiques globals. Álvarez observa també un canvi en el comportament dels usuaris, que s'han acostumat a compartir molta informació que fins fa ben poc es considerava de l'àmbit estrictament privat. Una informació que és accessible i que amb el tractament de dades sobre els continguts i les connexions donen informació valuosa a les agències comercials i d'intel·ligència. Per ell, un dels motius de la transformació de la narrativa de la vigilància és l'amenaça

²³ Álvarez Ugarte, Ramiro El caso Snowden y la democracia en disputa

Aquest article va ser publicat per primera vegada a la revista *Nueva Sociedad Tribuna Global* Núm. 247, setembre-octubre de 2013, (27-36) ISSN: 0251-3552, <www.nuso.org>.

Ramiro Álvarez Ugarte és professor de Dret Constitucional i Canvi Social i de Llibertat d'Expressió.

terrorista global, diu que els atacs de l'11 de setembre van "afavorir l'adopció de mesures invasives en la privacitat dels ciutadans sense massa objeccions. L'expansió de les càmeres de seguretat o les mesures d'stop and frisk (detencions i escorcolls policials) es fan possibles perquè responen a una amenaça real" (Ramiro Álvarez; 2013, 30-31).

El vídeo assaig és una manera de contestar les imatges i les informacions a través de la construcció de nous imaginaris i espais de reflexió que posin en evidència aquestes tendències. L'ús subversiu de la xarxa és també una estratègia de contestació a les polítiques unificadores.

Jan Verwoert, a Double Viewing, explica el 'pictorial turn' amb relació a les imatges en el context del vídeo-assaig. Després de qüestionar la capacitat d'operar en el mateix sistema i fent ús dels mateixos instruments de manera crítica, admet que el mitjà vídeo fa possible reconstruir, criticar o corregir la lògica de producció d'imatges de manera performativa, de dins a fora. Davant del concepte de 'medusa effect' de Mitchell, i que usa Rosalind Krauss per explicar la relació entre passivitat i plaer per escapar de la realitat davant de la imatge en un procés en què la pròpia imatge total desapareix, Verwoert reivindica el model de recepció dels estudis culturals, basats en la presumpció del caràcter multidimensional de la identificació i consum de processos. L'espectador, en aquest cas, pot respondre de múltiples formes, amb variables imprevisibles i fins i tot contradictòries (Ursula Biemann; 2009, 24).

La vídeo vigilància està per tot arreu, hi ha pantalles instal·lades a tot arreu, posant de manifest un control creixent i constant sobre dels individus, és als carrers i places, als aparcaments, als centres comercials, als museus, als bancs, però també cada vegada més en els àmbits privats, com els habitatges. Lipovetsky i Serroy veuen 'l'ombra del gran germà' en aquestes pràctiques, doncs condueixen a una zona mixta mal definida en què

a través de la pantalla, es barregen la publicitat, la informació triada i de vegades la vigilància. No obstant això, reivindiquen la potencialitat creativa de la pantalla per contrarestar la idea de l'*homo pantalicus* reduït a la passivitat (Lipovetsky i Serroy; 2009, 30-32). Constaten que només a Youtube s'hi afegixen 65000 vídeos cada dia -amb dades anteriors a 2009- i cada dia hi ha cent milions de visites. Aquesta immensa producció de material audiovisual que creix de manera exponencial, també repercuteix, observen Lipovetsky i Serroy, en la quantitat insòlita -per gran- de vídeo art i de vídeo assaig enregistrat, i el públic d'aquesta mena de produccions mai no havia sigut tan gran perquè el visionat mai no havia sigut tan accessible. De fet les pràctiques de cerca i consum de material fílmic a internet, el vídeo assaig per muntatge les anticipa. La insistència en la intel·ligència, el discurs, el criteri... Aquesta és una opció, l'altra és seguir les pautes de les produccions que les ideologies dominants situen a la xarxa com a estratègia.

Per Andrés Hispano, la recuperació, recollida, recreació i falsificació de material visual han servit a l'art com a estratègies de coneixement i prevenció respecte al poder de les imatges (Lipovetsky i Serroy; 2009, 65).

Marcel Broodthaers, a partir de l'atracció pel cinema mut, demostra que és possible desafiar el sistema amb produccions precàries i de baix pressupost. Broodthaers, diu Krauss, posa en qüestió el concepte de *Holliwood* però en el film com a mitjà hi veu totes les possibilitats dels inicis del cinema: "*L'aparell fílmic ens presenta amb un mitjà l'especificitat del qual és la seva condició d'auto-diferenciació. És un mitjà d'agregació, una qüestió de suports entrelaçats i capes de convencions.*" Així doncs en destaca no solament la capacitat d'explotar la vessant ficcional per desemmascarar les mentides, sinó de produir una anàlisi de la pròpia ficció en relació a una estructura específica de l'experiència (Krauss, Rosalind; 1999, 43-47).

El treball d'Isaki Lacuesta *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)*, de 2009, és en aquest sentit eloqüent. En el projecte de vídeo assaig, Lacuesta constata una manca de correspondència entre les imatges oferides per Google Earth i les que en realitat existeixen, i ho fa comparant les imatges que aquesta agència difon per internet i les obtingudes directament per ell mateix o per Isa Campo. Però en la investigació va més enllà i es pregunta quin és el tipus de poder que pot estar al darrera d'aquestes ficcions presentades com a realitats en viu. Els casos presenten diferències importants, des de secrets d'intel·ligència a interessos estrictament comercials vinculats amb la bombolla immobiliària. Per exemple, unes cases humils veïnes de les promocions immobiliàries a San Fernando, Cádiz, un camp de reclusió d'immigrants a Austràlia, o una base militar a Rússia. Després d'aquesta constatació, i la manipulació de les imatges que suposadament són verídiques, la pregunta que se suscita és quines imatges són més reals/falses, o més aviat, és la fotografia i el vídeo un testimoni documental? Aquesta pregunta ens remet a qüestions analitzades extensament en el camps de la imatge fixa, però que tornen amb la manipulació que se'n fa tot habitualment. En accedir a la pàgina de Google Earth, ens trobem amb la següent afirmació: "Obteniu la informació geogràfica del món a l'abast de la mà. Feu un viatge virtual a qualsevol lloc del món. Exploreu edificis, imatges i terrenys en 3D. Cerqueu ciutats, llocs i negocis locals". De fet, el que fa *Google Earth 1.0* és mostra en imatges preses per satèl·lit l'aspecte de la terra des de l'espai. Solament amb un coneixement exhaustiu del territori, es pot constatar que aquestes imatges desvetllen o amaguen allò que les institucions poderoses, públiques o privades volen que veiem. La pel·lícula constata que hi ha llocs físics que 'desapareixen' de la imatge dels mapes de *Google Earth 1.0*.

La contestació als mitjans de poder en el domini de la imatge no solament se situa en l'àmbit de la veritat, també es trasllada en la pròpia definició de l'individu, que se sotmet a una anàlisi en clau visual. Lipovetsky i Serroy exploren el concepte de 'cinemania narcíssista i obsessiva' amb relació al de 'cinematia creativa'. Consideren que és un tret diferencial de l'individualisme hipermodern, que ja no és només consumista sinó que intenta reconquerir els espais d'expressió personal i convertir el món en imatges i escenes. Aquestes pràctiques en la producció i consum d'imatges dibuixa una nova frontera, l'expressivitat d'un mateix erigida en ideal de massa. Constaten per això que encara hi ha secrets i pudor, simplement la línia s'ha desplaçat. *"La vida privada no desapareix, sinó que hi ha una subjectivització, pluralització del que es considera que és l'espai íntim"* (Lipovetsky i Serroy; 2009, 32-33).

I això es va visible en altres terrenys, arreu es posa de manifest que els processos d'individuació i de desregulació de les normes i les formes socials són un fenomen de l'època actual. En aquest sentit cal apel·lar a la mobilitat temporal del concepte públic/privat.

CONCLUSIONS

Cap a la lògica de l'assaig o l'assaig com a símptoma.

En aquest estudi s'ha constatat que el vídeo assaig és un transgènere, que utilitza recursos expressius i tècnics de diferents camps. Per tant es descarta presentar-lo com a gènere. Més aviat és presenta com a símptoma d'una deriva dels llenguatges artístics cap a la hibridació i la lògica de l'assaig -descriu en la introducció-. Aquesta tendència a l'assaig es desvetlla també en altres expressions com la mateixa pintura, el dibuix o l'escultura, que són represes una o més vegades per replantejar-les, usar-les en un altre context, transformar-les o descartar-les. Renunciant a una obra final i tendint a una obra en progrés permanent en el seu mateix procés constitutiu com a obra.

Russell Ferguson usa el concepte assaig en referir-se a una característica transversal en el corpus d'obra de Francis Alÿs, per exemple.

Cap a la humanització. Ètica i política.

Ha quedat expressat també que el vídeo assaig, dins d'aquesta tendència a la reflexió i a la interpel·lació, en què l'artista o autor presenta de manera enunciativa uns continguts amb l'objectiu de generar una dialèctica, té una dimensió ètica.

D'altra banda, l'empobriment i fins i tot negació del llenguatge dels medis massius, és fruit d'una voluntat política de construir una realitat adequada a les seves finalitats.

És en aquest sentit que el vídeo assaig es presenta com a contra informació, perquè obre la possibilitat a imaginar una realitat altra i diversa, allunyada de la reducció que n'ofereixen els mitjans.

També afegeix una dimensió política en activar la capacitat de pensament i de veu de les persones. No és una casualitat que les temàtiques generalitzades en el vídeo assaig siguin al voltant del

conflicte, precisament per neutralitzar-lo com a tal conflicte. Davant la pressió dels mitjans i dels grups de poder que pretenen instaurar la idea del conflicte, la confrontació i el xoc entre civilitzacions, cultures, religions, identitats i fins i tot veïnatges, el vídeo assaig emergeix per diluir aquest impacte i proposar com a alternativa el negociat i la solidaritat.

En aquest sentit, en l'estudi els presento com a estratègies artístiques de construcció de models de relació que contribueixin a explorar noves realitats socials possibles, amb estructures polítiques que parteixin de les singularitats. Ja no es tracta d'una dimensió política basada en l'activisme i la denúncia pública, i amb la implicació directa per operar canvis en la realitat, característica dels anys 60 i 70; sinó que l'objectiu és ara operar canvis en l'imaginari, donar l'opció a pensar un món millor.

Crec que també cal destacar el paper de les xarxes i de les prestacions tecnològiques digitals que han fet possible d'una banda la capacitat no solament d'emmagatzemar informació, sinó també de tractar-la i de compartir-la a gran velocitat.

Tot i això cal tenir en compte que el vídeo assaig compta amb dos xarxes de distribució, dos nivells de presentació que són absolutament diferents. I aquí cal destacar la capacitat del vídeo assaig d'adaptar-se a dispositius tan diferents, d'una banda la xarxa, i els terminals mòbils com dispositiu més reduït, i per l'altra el dispositiu expositiu de l'espai museístic (que hem deixat fora de l'anàlisi).

Així que cal destacar d'una banda la capacitat de comunicació immediata i global i per l'altra d'adaptació a un dispositiu expositiu en què els diferents treballs de vídeo adopten diferents formats -multipantalles, monitors de tv, projeccions de gran format, vídeo-instal·lació, etc.-.

Ara bé, d'igual manera que l'art depèn d'un règim d'identificació, el caràcter polític d'aquesta no solament es pot pensar com una

propietat intrínseca de l'obra (Jacques Rancière; 2012, 145). El pensament crític s'hauria de fonamentar en l'oposició a les estratègies del poder "*debería tener como punto de partida una forma específica de "realidad": la realidad de las formas de lucha que se oponen a la ley de la dominación*" (Jacques Rancière; 2010, 89).

El caràcter d'enunciat del vídeo assaig el situa en aquest punt entre l'artista i l'espectador, com un terreny per imaginar les maneres d'afrontar la globalitat i les noves realitats que comporta.

Són diversos els teòrics que defensen l'existència de corrents subversius subliminals al llarg de la història del pensament, que s'expressen des de diferents pràctiques.

Gilles Deleuze desenvolupa la idea d'un espai únic d'immanència compartida en què la totalitat d'allò que existeix manté una relació d'igualtat ontològica, per tant no hi hauria diferència entre nosaltres i el món.

El filòsof Simon Critchley a *El futuro del pensamiento radical* parla per exemple de l'anarquisme místic. També Michael Hardt i Toni Negri expliquen a *Imperio* com en el s. XV nombrosos autors van demostrar la coherència revolucionària del coneixement ontològic immanent. Citen Nicolau de Cusa, amb la definició de l'especulació com un moviment infinit de l'intel·lecte des de *quia est a quid est*; a Pico della Mirandola quan entén la ment humana com "una divina màquina de coneixement" i Bovillus, que afirma que l'art ens fa doblement humans: *homohomo*²⁴ (Michael Hardt i Toni Negri; 2000, 70).

Tot i que els modes heterogenis de sensorialitat que aporten sentit no siguin necessàriament capaços de mobilitzar decisions

24 Hardt i Negri proposen anar a:

Pierangelo Schiera, *Dall'arte de governó alle scienze dello stato* (Milan, 1968)

Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983)

Étienne Balibar, *The Nation Form: History and Ideology*, a Étienne Balibar i Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class* (London: Verso, 1991), pp. 86-106.

Slavoj Zizek, *Le revé du nationalisme expliqué par le revé du mal radical*, *Futur antérieur*, Núm. 14 (1992), 59-82.

transformadores (Néstor García Canclini; 2010, 30), Hardt i Negri situen en els orígens de la modernitat el pas del coneixement transcendent a l'immanent, el moment en què el coneixement humà esdevé un *fer*, una pràctica per conèixer i per transformar la naturalesa.

Cap a l'activació de la memòria i l'imaginari. La memòria digital i la memòria del cos.

Els processos d'aproximació assagística i processual, més enllà dels fets o dels testimonis, tenen a veure amb el concepte d'*embodiement*, que John Wood introdueix a *The Virtual embodied: presence, practice, technology*, aplicat a l'espectre virtual. L'encarnació virtual seria una tàctica per informar i provocar alhora, és a dir una pràctica política en ella mateixa. La implicació de les teories radicals amb les pràctiques creatives són una via per analitzar les implicacions ètiques, estètiques i ecològiques en el per què, com i on tenen lloc les accions, observacions i reflexions humanes. Wood explora en aquesta obra l'estètica de l'encarnació del coneixement a través de temes com el colonialisme o el desig entre d'altres, així com en els àmbits d'internet, els sistemes electrònics, o el teatre.

A banda de l'articulació del llenguatge, la paraula i el text, el cos disposa d'altres recursos comunicacionals. Els aspectes escòpics, com la nuesa mateix, i la icònica general dels efectes sonors del cos i la somàtica de la gestualitat corporal i facial, s'articulen en contextos de significació. Els codis socials de la semiòtica s'articulen amb la categoria simbòlica de forma energètica a partir de la vivència.

Aquestes estratègies de comunicació es desprenen de les accions proxèmiques (de localització), les accions cinètiques (de moviment) i les accions emfàtiques. La fluxió, o ritme, controla l'energia-matèria-temps que pot desencadenar processos de pensament i de rememoració, fent ús d'imatges comunes i introduint

canvis de ritme i de temporalitat.

La subjectivitat, produïda a través d'un intercanvi entre el "jo" i el "tu", la distribució de posicions de subjectes entre la primera i la segona persona lingüístiques, constitueix la base de la producció de significat.²⁵ El significat es produeix per les pressions del "jo" i del "tu", que contínuament canvien de lloc respecte als significats que són capaços de generar. *"Estas presiones no parten de los sujetos -cuya posición lingüística los sitúa precisamente como vacíos de significado, al margen de la situación de la comunicación- sino que llegan a ellos y los llenan de significado. Este relleno les llega desde fuera, desde el marco cultural, cuya presión es lo que les permite interactuar en primera instancia"* (Mieke Bal; 2006, 53-56).

Juliet Steyn a *Other than identity : the subject, politics and art* explora les relacions entre identitat i subjecte, i entre identitat i política. Entre altres aportacions, Claire Pajaczkowska insisteix en considerar la *performance* com un procés d'aproximació psicològica entre subjectes. Parla del terme projecció en el sentit psicoanalític com a concepte que s'utilitza per explicar els mecanismes a través dels quals l'alteritat és construïda i desplegada (VVAA; 1997, 6).

Això situaria la *performance* com *"una de las prácticas artísticas que mejor se presta para experimentar "en carne viva" la dilatación de esas fronteras que hasta casi hoy mismo contenían los cuerpos, las personas"* (Gabriel Villota; 2004, 327).

A partir de totes aquestes reflexions, i en comparació a les pràctiques del cos, seria interessant explorar el vídeo assaig i la *performance* en tant que repositoris de memòria. Ambdues pràctiques s'articulen com a pràctiques enunciatives i ocupen el lloc comú antropològic. D'altra banda també tenen en comú l'expressió parlada.

²⁵Mieke Bal, per desenvolupar aquesta qüestió parteix de les idees bàsiques d'Emile Benveniste.

La historiadora de l'art Camilla Jalving rescata l'emoció i l'afecte com a part d'una resposta crítica, entesa l'emoció com a part de les accions de l'obra d'art, que com a concepte subjacent interactua entre subjectes (Camilla Jalving; 2006).

Per Christian León, la narrativa a partir de la *performance* opera a partir de la transmissió d'una vivència subjectiva, d'una experiència localitzada en un lloc i encarnada en un cos. Aquest format aporta un gran valor imaginari, testimonial i autobiogràfic a partir del qual es filtren fets reals. En aquest tipus de muntatges, apareixen llibertats poètiques com congelats o plans fragmentaris. Són formats poc convencionals molt subjectivats i les temàtiques plantejades són el punt de partida per abordar problemàtiques socials i polítiques que van més enllà del domini de l'individu.

En aquest sentit, l'ús de l'acció com a estratègia d'aproximació a través de la projecció té molt a veure amb el concepte de *gestus*, que introdueixen Weill i Brecht per posar de manifest a l'escenari -aquí escena- els comportaments i actituds de cada ser humà amb els altres (Garry Thomson; 2004, 274).

En la cultura europea, Nietzsche representa el punt de tensió entre dos pols, un d'esborronament i de pèrdua del gest, i l'altre de culminació de la transfiguració inevitable del gest. L'etern retorn no es deixa pensar sinó com gest el poder del qual és l'acte. Quan la humanitat s'adona que perd aquests gestos, tracta de recuperar-los *in extremis* -el cinema mut, Warburg, Isadora Duncan, Rilke ... Perquè les imatges són com el fragment d'un gest, o un fotograma extraviat, la pel·lícula portaria de tornada les imatges 'dans la patrie du geste'. Així doncs, centrada en el gest i no en la imatge, la pel·lícula pertany a l'ètica i a la política, no només a l'estètica. Perquè el gest és exhibir una medialitat, per fer visible un mitjà com a tal. El gest no és una fi en si mateix, sinó una medialitat pura i sense fi que es comunica als homes (Giorgio Agamben; 1995, 63-69).

Vídeo assaig i *performance*, crec que comparteixen, en tant que grans bases de memòria -activable segons cada situació-, una dimensió ètica.

A parer meu, aquesta dimensió ètica és la traducció d'una necessitat d'humanitzar o re-humanitzar el discurs amb tota la complexitat d'allò humà, davant la reducció i l'empobriment del llenguatge per una banda que operen els mitjans de comunicació massius. I per l'altra una re-dignificació del cos davant les agressions que pateix com a ens en les diferents categories jurídiques i socials que el llenguatge capitalista imposa (aturat, immigrant il·legal, etc.).

Allò quotidià és una manera d'aproximar-se al 'lloc comú' antropològic, en ambdues pràctiques.

Les connexions amb les puixances és un camí d'exploració que posa en contacte, a través del gest, de la performativitat, potencials de coneixement que pertanyen a diferents esferes.

La influència del documental informatiu i el vídeo art i el paper de la televisió i els mitjans digitals en aquests sistemes

Amb aquest estudi, hem explorat els antecedents en la tècnica del muntatge i els paral·lelismes amb el cinema experimental, com a precedent més immediat de la pràctica del vídeo assaig.

No obstant això, seria interessant explorar la relació que manté, amb cinema documental, i especialment amb la transformació que s'hi opera amb la irrupció de la televisió -que resumeixo breument més avall-; així com la influència del vídeo art en l'aspecte estètic i en tant que contestació a la televisió, molt present en els primers treballs, -de la qual també en faig un apunt succint-.

Cinema documental i televisió

Des del punt de vista del cinema documental, amb el concepte de director reporter que introdueix Dziga Vertov o els documentals de guerra de Joris Ivens; el concepte de cinema verité de Richard

Leacock, a partir de la influència de Flaherty, que proposa un cinema de temps real; o amb la incorporació de la ficció -en aquest cas animació- com a recursos per narrar allò de què no hi ha testimoni, com Sheila Sofian.

Pel que fa a la irrupció de la televisió, significa dos canvis radicals. Un, la reducció del pes de l'equip de gravació, que a partir d'aquell moment començarà a fer-se més i més lleuger, cosa que per una banda dóna major mobilitat i per l'altra facilita aproximacions que el cinema no permetia. Però també significa entrar en una lògica comunicativa i de difusió diferents. Una de les repercussions més immediates serà la reducció del temps de durada final de la producció. Per ajustar-se a l'hora d'emissió i tenint en compte els bloc de publicitat, la durada estàndard se situa entre els 40 i 45 minuts.

S'accelera el ritme de les imatges i es perd text *-off-* o es popularitza, però en tot cas hi ha un empobriment lingüístic-. Dels especialistes/conductors de programes es passa a la figura dels presentadors mediàtics.

La televisió també influirà en els temes i en el tractament de les imatges. El cinema històric incorpora material d'arxiu i testimonis. L'ús del testimoni tindrà un ús tan intensiu que acabarà sent central fins i tot en noticiaris i tindrà tot el protagonisme en els *reality shows*. Aquesta separació per productes es farà més pronunciada amb l'aparició de la televisió per cable i els canals temàtics.

També hi ha un progrés en els efectes de postproducció, tant de so com de recursos gràfics. El documental contemporani, ha tendit a l'expressió total. Per crear una imatge de la realitat se serveix de la ficció i la diversitat de formats.

Vídeo art i televisió

El vídeo art, finalment, constitueix un altre referent important, no solament quant a l'ús de les mateixes fonts i recursos, sinó

pel posicionament polític i contestatari, en aquest cas, respecte als *media*. En aquest sentit sí que es pot afirmar que en els començaments del vídeo art hi ha una manifesta voluntat de contestar la televisió i de confrontació.

Té un esperit més activista i explícit que el vídeo assaig. De fet, com a pràctica, sorgeix en plena consolidació de la televisió com a mitjà de comunicació de masses.

Els artistes del vídeo art s'adonen de la narcotització que opera el mitjà, en tant que opera la concentració d'un discurs únic i controlat pel poder, en el moment d'expansió de l'imperialisme cultural. La televisió apareix com al gran instrument del poder capitalista.

Els vídeo-artistes faran ús dels mateixos mitjans electrònics, ja siguin analògics o digitals, que la televisió però amb una finalitat artística. La gran diferència serà el pressupost de producció i el canal de difusió.

Abans de la irrupció de la xarxa i internet, el canal del vídeo-art és el circuit artístic, especialment en l'àmbit museístic dels Estats Units, la qual cosa fa que es plantegi el dispositiu expositiu de la presentació d'aquests treballs, en ocasions al costat d'intervencions en l'espai o *performances*.

Per tant és un registre de guerrilla, amb accions -produccions- puntuals i combatives, però que no disposen de la fortalesa d'un canal accessible de difusió. Molt sovint les produccions dels primers temps són de curta durada.

L'any 1959 Vostell, fa a Colònia la primera exposició sobre continguts televisius. Pocs anys després, el 1963, presenta *TV De-Collage* a la Galeria Smollin de Nova York. Queda clar que el primer lloc del vídeo art és l'espai museístic. D'altra banda Nam June Paik, és potser el màxim exponent d'aquests inicis del vídeo art, ja no tant sobre la televisió com a tema sinó contra la televisió com a sistema. Amb *Zen for TV* (1963) i les gravacions de la visita del Papa Pau VI a Nova York l'any 1965 és una de les

primeres gravacions subjectives amb una de les primeres càmeres lleugeres i portables de la SONY.

Antoni Muntadas representa la transició entre les pràctiques artístiques de perfil polític en l'àmbit de la comunicació de la televisió a internet. Des de l'experiència de televisió local a Cadaqués l'any 1974 fins al projecte *On Translation* (1995...), que ell mateix descriu com una sèrie d'obres que exploren els temes de transcripció, interpretació i traducció; des del llenguatge als codis, des de la ciència a la tecnologia, de la subjectivitat a l'objectivitat, del consens a la guerra, del privat al públic, des de la semiologia a la criptologia; el paper de la traducció/traductors com un fet visible/invisible.

Destaca també el projecte *Between the frames. The Forum* (Barcelona, 1983-1993) és un treball que és ahora instal·lació i projecte fotogràfic. Muntadas planteja una estructura panòptica de vuit braços que situa l'espectador en supervisor del sistema artístic. Cada braç mostra un capítol. Tots els capítols comencen amb aquest text: «*L'art, com a part del nostre temps, de la nostra cultura i societat, comparteix –i està afectat per– normes, estructures i tics com altres sistemes econòmics, polítics i socials del nostre entorn*» (Antoni Muntadas; 2011). A cada capítol Muntadas entrevista els diferents representants del sistema de l'art, marxants, col·leccionistes, les galeries, els museus, els guies, els crítics, els mitjans de comunicació; l'epíleg són els artistes.

Francis Alÿs, per la seva part, permet explorar la relació entre performance i vídeo, tot i que en algunes obres hi ha punts de contacte amb el vídeo assaig. L'art de Francis Alÿs se centra en l'observació i sovint en l'acció-performance en contextos de la vida quotidiana. Tot i treballar en diferents suports, la producció fotogràfica és rellevant en el conjunt del seu treball, en la qual domina la dimensió poètica.

Alguns dels seus projectes aborden qüestions relatives a la

violència o a la qüestió fronterera en diferents indrets conflictius del món, com entre Mèxic i Estats Units o a Jerusalem. *Re-enactments* (2002) registra una acció-performance d'Alÿs. L'artista compra una pistola *Beretta* de 9 mm en una botiga del centre de Ciutat de Mèxic, i es passeja pels carrers de la ciutat amb la pistola a la mà. Explora les percepcions des de l'entorn, en efecte no massa reactives, fins que la policia el deté. Aquesta acció, enregistrada pel seu col·laborador Rafael Ortega, té una segona versió. En aquesta la pistola és una rèplica i els mateixos policies re-interpreten el seu propi paper. Per a Alÿs, *Re-enactments* reflexiona sobre la possibilitat que les accions que es desenvolupen en temps real són susceptibles de ser recuperades per la documentació que se'n pugui fer (Russell Ferguson; 2009, 5-6).

Sobre l'occidentalització del llenguatge

Pel que fa al que s'anomena l'occidentalització del llenguatge. La translació d'un imaginari, una manera de pensar el món, pot tenir una traducció en la tècnica del muntatge cinematogràfic. Crec que precisament l'ús lliure i radicalment autònom i domèstic dels recursos de gravació, permeten una re-actualització des de la diferència.

Alhora, permet integrar la visió colonial a través de les produccions fílmiques d'època per reescriure relacions i plantejar cessures. La banda d'edició esdevé com una mena de taula d'operacions on es pot procedir a establir relacions noves i produir noves relectures de la història.

Claudia Giannetti parla d'un declivi del model de la civilització occidental, sent-ne precisament un símptoma l'eufòria artística. La superabundància i l'expansionisme de les institucions artístiques la condueixen a parlar d'una mundialització de l'estètica que no solament serveix a un mercat global creixent, sinó que opera una apropiació de l'imaginari de les cultures

anomenades 'altres' i que torna a ser un símptoma d'aquesta decadència occidental²⁶ (VVAA; 2012, 213-214).

En el pròleg de *Las distancias del cine*, Jacques Rancière es pregunta -davant el que es considera una unitat entre un art, una forma d'emoció i una visió coherent del món- si el cinema no és un sistema de '*distàncies irreductibles entre coses que duen el mateix nom sense ser membres d'un mateix cos*'. La intervenció de la memòria i la paraula, un cop s'ha fet la projecció, fan que el cinema -en aquest cas el vídeo assaig- tingui consistència com un món compartit, més enllà de la realitat material de les projeccions (Jacques Rancière; 2012, 13-15).

Així, la manera i la capacitat que tenim de representar la realitat no depenen directament de les eines de què disposem per representar-la. Tecnologia aplicada i la conceptualització de la realitat, participen del procés. La tecnologia és una extensió dels sentits que es concreta a partir de factors polítics i econòmics. Tot i entenent que la pròpia màquina no és un dispositiu neutre i manté una relació amb el poder (Jacobo Sucari; 2012, 88-89).

Així com el vídeo art va constituir-se mitjançant l'ús dels instruments de generació d'imatge videogràfica per subvertir dialècticament la televisió, actualment la xarxa permet fer-ne ús per contestar les ideologies que hi dominen. Evidentment el vídeo assaig no és l'únic front obert, però sí que constitueix un dels espais de reflexió amb més potencial.

L'economia de mitjans actual de la producció videogràfica -d'instrumentalitat manejable i cost relativament baix- així com l'accessibilitat de la xarxa, ha facilitat que el vídeo art, i en concret el vídeo assaig, hagi tingut la tendència a tractar temes socials i polítics. D'altra banda, el desplaçament entre gèneres dona una obertura creativa inaudita fins ara. Com apunta Manuel Saiz el reciclat d'imatges i la incorporació de la ficció són,

26 Claudia Giannetti Media Art y Global Art: ¿domesticación del imaginario? A *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*

amb el desplaçament de gènere, els trets que caracteritzen el panorama creatiu del vídeo al començament del segle XXI (Manuel Saiz; 2003, 33-34).

Des de la perspectiva oriental, Johan Pijnappel -tot i la desconfiança per l'interès que les produccions del continent asiàtic susciten en Occident- evidencia que el vídeo art és l'única forma d'art visual que pot viatjar a través de les fronteres, per remota que sigui la ubicació de la producció és prou accessible per només dependre de la distribució, normalment efectuada a través dels canals dels artistes mateixos. A més, el fet que s'entrecruï amb el llenguatge de la televisió, dilapida les fronteres de classe que sempre han estigmatitzat l'art²⁷ (VVAA; 2012, 90-91).

Per Barriendos, la mobilitat de l'art contemporani en l'escena global recent, l'anomenat 'nou internacionalisme', està impregnada per l'ambigüitat postcolonial de les cultures subalternes i la circulació de les representacions de les mateixes (Joaquín Barriendos; 2007, 172-173).

D'altra banda, els artistes post-colonials es dediquen a un tipus diferent de pràctica que es basa en les preocupacions locals i aborda les qüestions d'identitat, la història i la globalització. Els joves encarnen un tercer enfocament a la contemporaneïtat mitjançant la investigació de temps i lloc, la mediació i l'ètica a petita escala, així com la creació artística com a factor connectiu (Terri Smith, 2009).

El continent americà, Europa i Àsia (la tríada que descriu Robertson) presenten una major aposta per aquestes pràctiques del vídeo assaig, mentre que els artistes africans tot i els continguts crítics i polítics, treballen, com Abdoul Aziz Cissé, amb formats més propers al documental clàssic. Sense anar més lluny, en la seva obra *Komian* (2010), aborda el conflicte entre les lògiques de les cultures ancestrals i les pragmàtiques

²⁷ Johan Pijnappel a *La primera época del vídeo, a Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*

occidentals. Els *Komian* són una societat secreta encarregada de vetllar pel benestar de la comunitat *Agni* a Costa d'Ivori. Maam Kumba Bang és una espècie de Mami Wata (esperit guardià) responsable d'enfortir els lligams entre els éssers humans i les forces de la natura al delta del riu Senegal. Aquestes figures mitològiques, giren al voltant d'un coneixement sofisticat de la natura (humans, animals, plantes) que hi habiten, i com es vinculen les diferents entitats, els conflictes que es poden donar i les tècniques per solucionar-los. En aquesta visió del món, quan es produeix un brot, cal curar el cos i l'ànima de la comunitat, d'igual manera que en un malalt no es tracta només el cos sinó també l'ànima. Amb la pandèmia de la SIDA, la pregunta que es fa Cissé és: Quin és el destí de totes les bases de coneixements tradicionals pacientment acumulats durant mil·lennis?

BIBLIOGRAFIA

LLIBRES

Agamben, Giorgio (1995) *Moyens sans fins, Notes sur la politique*. París, Rivages poche, 2002.

Agamben, Giorgio *Image et mémoire* París, Hoëbeke, 1998

Aidelman, Núria i de Lucas, Gonzalo *Jean-Luc Godard: pensar entre imàgenes : conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos* Barcelona,: intermedio, DL 2010

Appadurai, Arjun *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Ediciones Trilice y Fondo de Cultura Económica, Montevideo, 2001.

Augé, Marc *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000 (1992)

Aumont, Jacques, et. al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Benjamin, Walter *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Andrés E. Weikert) Amb una introducció de Bolívar Echeverría. Colonia del Mar, México, Itaca, 2003

Bhabha, Homi *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale* (trad. Françoise Bouillot) París, Payot, cop. 2007

Biemann, Ursula *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age*, 2003

http://www.geobodies.org/get_file/display_document/481.pdf

Brea, José Luis *La Era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* Salamanca : Centro de Arte de Salamanca, 2002

Brea, José Luis *Cultura_RAM : mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona : Gedisa, 2007.

Castells, Manuel *La Era de la Información." Vol. I: La Sociedad Red* México, Distrito federal, Siglo XXI Editores, 2002

Castells, Manuel *Comunicació i poder* Barcelona, Editorial UOC, 2009

Chakrabarty, Dipesh *El Humanismo en la era de la globalización, La descolonización y las políticas culturales* [trad. Ramón González Ferriz] Buenos Aires, Madrid, Katz; Barcelona, CCCB, 2009

Cooper, Sarah *Chris Marker* Manchester, UK ; New York : Manchester University Press ; New York, 2008

Cubitt, Sean *Videography: video media as art and culture* London : Macmillan, 1993

Dancyger, Ken *The technique of film and video editing: history, theory, and practice* 5th ed. Burlington, MA, Elsevier/Focal Press, 2011.

Darley, A. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación.* Barcelona: Paidós, 2002.

Deleuze, Gilles *La Imagen-tiempo, estudios sobre cine 1* (trad. Irene Agoff) Barcelona (etc.), Paidós, DL 1985

Deleuze, Gilles *Différence et répétition* París, Presses Universitaires de France, 1996 8ena ed.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia.* (Trad. José Vázquez Pérez i Umbelina Larraceleta) València, Pre-textos, 1988 (1980)

Demos, T.J. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* Durham, Duke University Press, 2013

Didi-Huberman, Georges *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art* Paris, De Minuit, cop. 1990

Didi-Huberman, Georges *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images* París, Editions de Minuit, cop. 2000.

Eisenstein, Serguei 1925 *Hacia una teoría del montaje* (ed. Michael Glenny i Richard Taylor) Barcelona, Paidós, cop. 2001

Farocki, Harun *Harun Farocki. Weiche Montagen* (Ed. Yilmaz Dziewior) Colònia, Kunsthaus Bregenz, 2011

Foster, Hal *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid, AKAL Arte Contemporáneo, 2001 (1996)

Foster, Hal An Archival Impulse. The MIT Press [en línea]. Font: October. Vol. 110. 2004, Tardor, p. 3-22 Accessible a: <http://www.jstor.org/stable/3397555>

Foucault, Michel La arqueología del saber México, Buenos Aires, Madrid, Bogotá, Siglo XXI editores. 1979 (1969)

Foucault, Michel Nacimiento de la biopolítica : curso del Collège de France (1978-1979) / Michel Foucault ; (ed. Michel Senellart, direcció François Ewald i Alessandro Fontana; trad. Horacio Pons) Tres Cantos (Madrid), Akal, cop. 2009

García Canclini, Néstor *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona. (1999)

Godard, Jean Luc *Historia(s) del cine* (trad. Tola Pizarro i Adrián Cangí) Buenos Aires, Caja Negra, cop. 2007

Guasch, A M. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, AKAL/Arte contemporáneo, 2011

Guha, Ranajit *The Prose of Counter – Insurgency. A Selected Subaltern Studies*. New York i Oxford, Oxford University Press (1988)

Hardt, Michael ; Antonio, Negri *Multitudes* The Penguin Press New York (2004)

Jameson, Fredric Sobre los "Estudios Culturales" a *Estudios Culturales. Reflexión sobre el multiculturalismo* (Introducció d'Eduardo Grüner) Buenos Aires, Barcelona, Méxic, Paidós 1998 (1995) (69-136)

Krauss, Rosalind *A Voyage on Art in the Age of the North Sea, Post-Medium Condition*. New York, Thames & Hudson, 1999.

Krauss, Rosalind E. *El Inconsciente óptico* (trad. J. Miguel Esteban Cloquell) Madrid : Tecnos, DL 1997

Latour, Bruno *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des modernes* París, Découverte, 2012.

Latour, Bruno *Nunca fuimos modernos, ensayo de antropología simétrica* Buenos Aires, Siglo XXI (2007)

Lefebvre, Henri *Critique de la vie quotidienne* Paris : L'Arche,

cop. 1961

Lipovetsky, G.; Serroy, J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna.* Barcelona: Anagrama, 2009

Machado, Arlindo *Máquina e imaginário : O desafio das Poéticas Tecnológicas* São Paulo : Edusp, 1993

Margulies, Ivone *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist everyday* Durham, London Duke University Press, 1996

Marko, Daniel i Saiz, Manuel *25 horas* Catàleg de 25 horas. Muestra Internacional de Vídeo Arte. Barcelona, 9 i 10 de maig de 2003, i Londres. Barcelona, Gráficas Celler, 2003.

Morín, Edgar (1956) *El cine o el hombre imaginario* Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Comunicación Cine, 2001.

Münsterberg, Hugo *Psychology and industrial efficiency* Bristol : Thoemmes ; Tokyo : Maruzen, 1998

Muntadas, Antoni *Between the Frames (les transcripcions)* Transcripcions de la versió final editada del projecte. Barcelona, Macba, 2011.

Orr, John *The Art and politics of film* Edinburgh : Edinburgh University Press, cop. 2000

Rancière, Jacques (1998) *Le Partage du Sensible. Esthétique et politique* París, Fabrique, Diffusion Les Belles Lettres, cop. 2000.

Rancière, Jacques *Las Distancias del cine* (epíleg, traducció i notes de Javier Bassas) Castelló, Ellago, 2012

Selected#5 Una font per als amants del videoart Barcelona, Loop, 2010 Catàleg de la 8a edició de la fira LOOP celebrada a Barcelona del 20 al 22 de maig de 2010

Selected#4 Una font per als amants del videoart Barcelona, Loop, 2009 Catàleg de la 7a edició de la fira LOOP celebrada a Barcelona del 28 al 30 de maig de 2009

Smith, Terry (i altres) *¿Qué es arte contemporáneo hoy?* Simposi internacional (Ed. Alexander Alberro) Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2012

Solans, Piedad Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna A *La Certeza vulnerable : cuerpo y fotografía en el siglo XXI* . (Ed. David Pérez). Barcelona : Gustavo Gili, cop. 2004.

Sorlin, Pierre Cines europeos, sociedades europeas : 1939-1990 [traducción de Núria Pujol i Valls] Barcelona [etc.], Paidós, 1996

Stiles, Kristine Marina Abramović Textos: Kristine Stiles, Klaus Biesenbach i Chrissie Iles. London i New York, Phaidon (2008)

Sucari, Jacobo El Documental expandido. Pantalla y espacio Barcelona, UOC, 2012

Villota Toyos, Gabriel (2004) Asaltando el sistema inmunitario (del cuerpo social) A *La Certeza vulnerable : cuerpo y fotografía en el siglo XXI* . (Ed. David Pérez). Barcelona : Gustavo Gili, cop. 2004.

VVAA Documenta 11 Catàleg Documenta i Museum Friedericianum, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013

VVAA THE EVERYDAY (Ed. Stephen Johnstone) London, Whitechapel, Cambridge, MIT, cop. 2008

VVAA Narrativas digitales y tecnologías de la imagen (ed. Menene Gras Balaguer, Rodrigo Alonso [et al.]) Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Casa Asia, DL 2012 (Barcelona, Masanas Gràfiques)

VVAA 100 video artists (ed. Rosa Olivares) Madrid, Exit, DL 2009

VVAA Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación (Ed. Donald Kuspit) (trad. Marta Caro) Madrid : Círculo de Bellas Artes, cop. 2006

VVAA Global circuits. The geography of art and the new configurations of critical thought (ed. Pilar Parcerisas i Joaquín Barriandos) (trad. A l'anglès Graham Thomson) Simposi sobre Crítica d'Art Barcelona, ACCA, Associació Catalana de Crítics d'Art, DL 2010

Zizec, Slavoj *Bienvenidos al desierto de lo Real* (Trad. Cristina Vega) Tres Cantos, Madrid Ediciones Akal, 2005 (2002)

ARTICLES

Aliaga, Ignacio Cine y Patrimonio (de lo Ddocumentalitzante y lo Ficcionalitzante en el Cine) Ponència en el III Seminario "Chiloé: Historia del Contacto" 1, 2, 3 i 4 de juny de 2011. Museu Regional de Ancud, Xile.

Alphen, Ernst van (2009) Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad. Estudios Visuales núm 06 Puntos de suspensión Gener de 2009 (pàg. 30-47) Consultat el 14 de desembre de 2012 Accessible a:

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf

Astruc, Alexandre The Birth of a New Avant-Barde: La Camera-Stylo. Publicat originalment a "L'Écran française" 30 de març de 1948 amb el títol "Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo"). Accessible a:

https://soma.sbccc.edu/users/daveqa/FILMST_113/FILMST_113_Old/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf

Badiou, Alain Le 21e siècle n'a pas commencé. Entrevista amb Elie During. Art Press, núm. 310, març de 2005 Accessible a:

<http://www.ciepfc.fr/spip.php?article57>

Badiou, Alain De quel réel cette crise est-elle le spectacle ? Le Monde, 17 d'octubre de 2008

Accessible a:

http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/10/17/de-quel-reel-cette-crise-est-elle-le-spectacle-par-alain-badiou_1108118_3232.html

Bal, Mieke (2006) Conceptos viajeros en las humanidades Revista Estudios Visuales núm 03 Estética, historia del arte, estudios visuales. Gener de 2006. (pàg. 28-77) Consultat el 14 de desembre de 2012. Accessible a:

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf

Aquest article és la traducció del capítol I del llibre *Travelling concepts in the Humanities*. Toronto, University of Toronto Press, 2002.

Barriendos, Joaquín El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. A: Liminar, estudios sociales y humanísticos. Enero-junio, V, 001, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México. Juny de 2007 (159-182)

<http://esferapublica.org/arteglobalpoliticasmovilidad.pdf>

Bazin, André Chris Marker, Lettre de Sibérie. France-Observateur, 30 d'octubre de 1958

Benet, Vicente J. El porvenir de una emoción. Documentales "incrustados" de la guerra de irak y función política del consenso emocional *Revista Electrónica de Motivación y Emoción REME* Volum X Desembre de 2007 Núm. 26-27 Accessible a: <http://reme.uji.es>

Bucher, François (2007) Televisión (un discurso) *Estudios Visuales* núm 04 ¿Un diferendo "arte"? Gener de 2007 (pàg. 58-69) Consultat el 14 de desembre de 2012 Accessible a:

<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/bucher-4-completo.pdf>

Cañas, María Entrevista

<http://festivalcinesevilla.tumblr.com/post/69070998046/entrevista-a-maria-canas>

Chabin, M A. *Revista Lligall*. Associació Catalana d'Arxivística [en línia] L'èxit del mot 'arxiu' als mitjans de comunicació: una oportunitat per als arxivers, 2005, Núm. 23 Disponible a: <http://www.arxivers.com/publicacions/revista-lligall/edicions-lligall.html>

Crandall, Jordan A su disposición. La "disponibilidad" como aparato de control. *Revista de Estudios Visuales* Núm. 5 Políticas de la visualidad en un mundo 2.0 Gener de 2008.

Accessible a:

<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/crandall.pdf>

Critchley, Simon (2010) El futuro del pensamiento radical *Revista Estudios Visuales* Núm 7 Retóricas de La Resistencia. Gener de 2010 Consultat el 20 de desembre de 2012. Accessible a:

http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/04_critchley.pdf

Cruz Sánchez, Pedro A. (2007) Jesús Segura: El arte como otredad política Estudios Visuales núm 04 ¿Un diferendo "arte"? Gener de 2007 (pàg. 112-123) Accessible a:

<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/PedroACruz-4-completo.pdf>

Derrida, Jacques *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (Trad. Paco Vidarte) [Derrida en castellano](#) [en línia]. Conferència pronunciada el 5 de juny de 1994 en el col·loqui internacional Memory: The Question of Archives. Després de la conferència pronunciada en el Institut de Psychanalyse de París, 1966, amb el títol *El Concepto de Archivo. Una impresión freudiana*. Disponible a:

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm#POST-SCRIPTUM>

Expósito, Marcelo Imágenes de la resistencia global: nadie sabe lo que un cuerpo puede. (2003) Accessible a:

<http://www.sindominio.net/orianomada/textos/movimiento2.pdf>

Ferguson, Russell Francis Alys, Política del Ensayo. Text per al catàleg de l'exposició de Francis Alys a la Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Casa Republicana, del 27 de maig al 17 d'agost de 2009. Bogotá, Colombia.

Accessible a:

<http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-s-politica-del-ensayo.pdf>

García Canclini, Néstor (2010) ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? Revista Estudios Visuales Núm 7 Gener de 2010 Retóricas de la Resistencia (pàg, 16-37) Consultat el 14 de desembre de 2012 Accessible a:

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

García Casado, David (2010) La resistencia no es modelo sino devenir. Crítica de lo radical contemporáneo. Revista Estudios Visuales Núm 7 Gener de 2010 Retóricas de la Resistencia (pàg, 92-98) Consultat el 14 de desembre de 2012 Accessible a:

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/06_davidgcasado.pdf

Guasch, Anna Maria (2009) *La memoria del otro* (Catàleg d'exposició) Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Dirección Nacional de divulgación cultural. Museo de Arte. Exposició al Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia de Bogotá del 10.09.2009 al 7.11.2009.

<http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guasch/obras-recientes/la-memoria-del-otro-colombia/>

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2004) Globalización en la era de la Información. Arte y Nuevas Tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica. 2004 (pàg. 621-637). Accessible a:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=272482>

Hispano, Andrés. Hacia el anarchivo. *La Vanguardia. Suplement Cultura(s)*, Barcelona (2009) núm. 343, edició del 14 de gener.

Huber, Jörg In front of han feng's pictures: approximations
Accessible a:

http://www.artlinkart.com/en/article/overview/22dcwung/about_by2/H/60dcrwum

Jalving, Camilla The Embedded Critic. Critical Evaluation Reloaded. AICA Press. Paríá – Otubre, 2006

León, Christian Imagen, performatividad y subjetividad.

<http://viavisual.blogspot.com.es/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html>

Martínez Luna, Sergio (2009) Puntos de suspensión. Lugares sin lugar. Investigación, proyecto y creación en la globalización. Estudios Visuales núm 06 Puntos de suspensión Gener de 2009 (pàg. 50-69) Consultat el 14 de desembre de 2012 Accessible a:

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/sergiomluna_EV6.pdf

Mirzoeff, Nicholas *The Right to Look* Publicat a Critical Inquiry, Vol. 37, No. 3 (Spring 2011), pp. 473-496. Publicat per: The University of Chicago Press Accessible a:

<http://www.jstor.org/stable/10.1086/659354>.

Moller, Natalia Reassemblage. Un nuevo lenguaje subversivo. El cine etnográfico de Trinh T Minh-Ha. Revista digital La Fuga, Xile. Accessible a: <http://www.lafuga.cl/reassemblage-un-nuevo-lenguaje-subversivo/465>

Niño Amieva, Alejandra Leticia i Niklison, María Mercedes Memoria e intersubjetividad en las prácticas artísticas contemporáneas. AdVersus, VI, 14-15, abril-agost 2009 (pàg.100-110) Accessible a: <http://www.adversus.org/indice/nro14-15/articulos/07VI1415.pdf>

Niño Amieva, Alejandra Leticia Diálogo entre arte y política: abordaje desde una perspectiva semiótica general de la cultura. Article de la investigació Utopías, Revolución y Reacción en las Estéticas y Poéticas Artísticas del Siglo XX (Argentina 1910-1980) Accessible a: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/04_alejandra_leticia.pdf

Oliveros, Amanda El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis? Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Desde el jardín de Freud (revista de psicoanálisis) . Núm. 3 Bogotá, 2003

Rancière, Jacques (2010) Estudios Visuales núm 7 Retóricas de La Resistencia. Article: Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales. Gener de 2010 (Consulta: 18 de novembre de 2012). Disponible a: www.estudiosvisuales.net

Robertson, Roland (1997). "Comments on the global triad and glocalization". Ponència a la Conferència Globalization and Indigenous Culture, Institute for Japanese Culture and Classics, Universitat de Kokugakuin, Tokyo. Text disponible a l'enllaç: <http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15robertson.html>

Rolnik, Suely (2010) Estudios Visuales núm 7 Retóricas de La Resistencia. Gener de 2010 (122-123). Article: Furor de archivo. (Consulta: 16 de novembre de 2012). Disponible a: www.estudiosvisuales.net

Sáez de Ibarra, M. Belén (2007) Dolores del espectáculo. El modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado. Estudios Visuales núm 04 ¿Un diferendo "arte"? Gener de 2007 (pàg. 100-109) (Pàg. 101). Consultat el 14 de desembre de 2012 Accessible a:

<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/MBelen-4-%20completo.pdf>

Vallejo Vallejo, Aida Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación

http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n7-img/PDFn7/Art_Vallejo_n7_2013.pdf

Warwick, Kevin. Entrevista a Kevin Warwick. *La Vanguardia. La Contra*. Barcelona, 19 de novembre de 2012, Núm. 47.102, Contraportada.

Weinrichter, Antonio Montaje Marker

http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n7-img/PDFn7/Teoria_Weinrichter_n7_2013.pdf

Wolf, Mario Las influencias discretas CIC. Cuadernos de Información y Comunicación. Núm. 3, 1997 El estado de la cuestión, pp. 243-256.

Zeilinger, Anton. Entrevista Anton Zeilinger. *La Vanguardia. La Contra*. Barcelona, 24 de novembre de 2012, Núm. 47.107, Contraportada.

CONFERÈNCIES

Castells, Manuel Globalització, identitat i diversitat Conferència i taula rodona (amb David Held entre altres) del 26 al 29 de juliol en el marc del Fòrum de les Cultures, Barcelona, 2004.

Ernst, Wolfgang Aura y temporalidad: la insistencia del archivo Conferència impartida el 24 d'octubre de 2012 al Macba, en el marc del seminari El impulso archivístico en el arte contemporáneo.

Huyssen, Andreas Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público Conferència en el XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Del 30 d'agost al 3 de setembre de 2004 –PUC-RS– Porto Alegre. Intercom, Porto Alegre, 31 d'agost de 2004

Mirzoeff, Nicholas Dret a veure. Visualitat i Contrahistòria. Conferència dictada el 26 de novembre de 2012 a l'Aula Magna de la Facultat de Geografia i Història de la UB a partir del seu text Dret a Mirar.

Sherman, Tom The Nine Lives of Video Art. Technological evolution, the repeated near-death of video art, and the life force of vernacular video... Conferència impartida en el congrés 'Video Vortex - Responses to YouTube', Amsterdam 18 de gener de 2008 (2005). Accessible a:

http://www.gama-gateway.eu/uploads/media/Nine_lives_of_video_art.pdf

DOCUMENTS

Carta per a l'ús democràtic de la vigilància per vídeo Fòrum Europee de Seguretat Urbana

Accessible a:

http://cctvcharter.eu/fileadmin/efus/CCTV_minisite_fichier/Charta/CCTV_Charter_ES.pdf

WEBS

<http://www.estudiosvisuales.net>

<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/>

<http://www.newmedia-art.org>

<http://www.macba.cat>

<http://www.cccb.org>

<http://www.schaulager.org>

<http://www.museoreinasofia.es>

<http://www.contemporarypractices.net>

<http://www.secession.at>

<http://www.vdb.org>

<http://artintelligence.net>

<http://www.youtube.com/watch?v=132N4kMBUPk>

<http://www.aeac.ca>

<http://www.fundacioforum.org>

Marina Abramovich

<http://www.youtube.com/watch?v=MIN8Cm5rYXY&oref=http%3A%2F>

[%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv](http://www.youtube.com%2Fwatch%3Fv)

[%3DMIN8Cm5rYXY&has_verified=1&bpctr=1389524166](http://www.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DMIN8Cm5rYXY&has_verified=1&bpctr=1389524166)

John Akomfrah

<http://www.youtube.com/watch?v=Aaofwl6AYSw>

<http://www.youtube.com/watch?v=uE3uqVRGOHY>

Ursula Biemann,

<http://www.youtube.com/watch?v=a6rri0WeFi4>

http://www.youtube.com/watch?v=f01t3Xr0C_M

<http://www.mediafieldsjournal.org/x-mission/>

María Cañas

<http://www.youtube.com/watch?v=UjjqiVjl034&feature=c4-overview&list=UU74LthPaFqfZQVM0yPZ4OCA>

Marcelo Expósito

<http://www.youtube.com/watch?v=ooXUETJM2hE>
https://archive.org/details/frivolidad_tactica
<http://www.sindominio.net/orianomada/textos/movimiento2.pdf>

Haroun Farocki

<http://www.youtube.com/watch?v=Y6lBsB1EvjU>

Francesco Jodice

http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=83&tit=Dubai_Citytellers

Isaki Lacuesta

http://www.youtube.com/watch?v=g_YESmYhTsg&feature=plcp

Trinh T. Minh-ha

http://www.youtube.com/watch?v=rb6fwtcdsHc&list=TLIwBnG2t_fluDmtazAajYIgvxP-qYIMEw

Hito Steyerl

http://www.youtube.com/watch?v=JRQ8_t1s8yk

LLISTAT D'OBRES

Marina Abramovich (EEUU)

Balkan Erotic Epic (2005)

Durada 13'

John Akomfrah (Regne Unit)

The last angel of history (1996)

Durada 45'

Atlas Group - Walid Raad (Líban)

Hostage: The Bachar Tapes (2001)

Durada 16'17''

Ursula Biemann (Suïssa)

X-Mission (2008)

Durada 35' 41"

María Cañas (Espanya)

I'm gonna tell God to knife you (2011)

Durada 5' 16'

Patricia Esquivias (Venezuela - Espanya)

Folklore I, 2006

Durada 14'43''

Marcelo Expósito (Espanya)

Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia (2007)

Durada 39' 32''

Haroun Farocki (Alemanya)

Immersion (2009)

Durada 20'

Francesco Jodice (Itàlia)

Dubai_Citytellers (2010)

Durada 57'

Amar Kanwar (Índia)

The Lightning Testimonies (2007)

Durada 32' 31''

Isaki Lacuesta (Espanya)

Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0) (2009)

Diferents durades, entre 15 i 30 minuts

Enric Maurí (Espanya)

Sarajevo Tremulous Light (2001)

Durada 32'

Steve McQueen (Regne Unit)

Caribs' Leap / Western Deep (2002)

Durada 28' 53'' i 24' 12''

Trinh T. Minh-ha (Vietnam)

Naked Spaces (1985)

Durada 135'

Antoni Muntadas (Espanya)

On Translation: Miedo (2008)

Iniciada el 1995. Més de 30 obres centrades en el concepte de traducció que indaguen sobre qüestions lingüístiques, polítiques, econòmiques i culturals.

Hito Steyerl (Japó - Alemanya)

Lovely Andrea (2007)

Durada 30'