



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**El vídeo assaig com a pràctica artística en relació
amb les teories de la globalitat
(des del 1989 fins a l'actualitat)**

Mercè Alsina Jodar



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**

**El vídeo assaig com a pràctica artística en relació amb les teories
de la globalitat**

(des del 1989 fins a l'actualitat)

Tesi doctoral de Mercè Alsina Jodar

Directora: Anna Maria Guasch Ferrer

Tutora: Anna Maria Guasch Ferrer

Programa de Doctorat Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni
(HDK17)

Departament Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona



**El vídeo assaig com a pràctica artística en relació amb les teories
de la globalitat**

(des del 1989 fins a l'actualitat)

Mercè Alsina Jodar



Tesi doctoral, 2018

Agraïments

Agraeixo a la meva directora de tesi, Anna Maria Guasch, la confiança que ha tingut en aquest projecte d'investigació i el suport que m'ha ofert en tot el procés, així com les facilitats que m'han donat els artistes María Cañas, Enric Maurí i Carlos Pazos per accedir a tota la documentació relativa als seus treballs, i els comentaris que hem pogut compartir en diverses converses. I en general a totes aquelles persones amb les quals al llarg de la meva trajectòria he après mirades noves i he compartit el debat al voltant de la pràctica artística, que són molts per citar-los aquí, i tampoc no me'n voldria descuidar cap, siguin investigadors, crítics, artistes, col·leccionistes o simplement persones interessades i coneixedores d'aquest sector. També vull agrair el suport de la meva família, l'Enric i la Lola, per les absències durant aquest període d'estudi, i als amics, pels ànims que m'han donat.

Bona part de les imatges no es reproduïxen en aquesta publicació per existir possibilitat de conflicte amb la Llei de Drets d'Autors vigent.

Si esteu interessats a accedir al treball acadèmic amb les imatges incloses, podeu contactar amb l'autora a: mercealsina1@gmail.com

ÍNDEX

Resum	iii
Summary	v
Índex	vi
Índex de figures	ix
Índex de taules	xi
Capítol 1. Introducció	03
1.1. Estat de la qüestió.....	04
1.2. Marc teòric.....	11
1.2.1. Estètica del vídeo assaig.....	11
1.2.2. Una relectura de la història. Els estudis visuals.....	13
1.2.3. Teories de la Globalitat. Ruptura espai/temps i mirades contrahegemòniques	14
1.3. Hipòtesi.....	17
1.4. Objectius.....	19
1.5. Metodologia.....	19
1.6. Estructura de la recerca.....	21
Capítol 2. Vídeo assaig. Definició, antecedents i relacions amb les pràctiques documentals	23
2.1. Una definició de vídeo assaig.....	23
2.1.1. El terme assaig.....	26
2.1.2. El principi de muntatge.....	30
2.1.2.1. La tècnica del muntatge.....	31
2.1.2.2. La creació de sentit en el muntatge visual i sonor.....	39
2.2. Antecedents: El cinema experimental.....	47
2.2.1. Serguei Eisenstein.....	47
2.2.2. Jean-Luc Godard.....	59
2.2.3. Chris Marker.....	70
2.3. Relacions entre les tècniques del vídeo assaig i les tècniques del documental.....	85
2.3.1. El concepte de director reporter i les tàctiques de propaganda en el discurs audiovisual. Dziga Vertov.....	89
2.3.2. L'enfocament emotiu en el documental de guerra. Joris Ivens.....	98
2.3.3. La llibertat creativa. Richard Leacock	111

2.3.4. La precipitació del temps narratiu i l'ús de la ficció. Michael Moore.....	121
Capítol 3. Teories de la globalitat. Noves geografies i temporalitats.....	137
3.1. No-lloc / no-temps. Els efectes de la globalitat en la comprensió de l'espai/temps.....	138
3.1.1. Crisi de la linealitat en el temps.....	139
3.1.2. Nous paradigmes de lloc.....	146
3.1.3. Construcció d'identitats.....	154
3.1.4. Alliberament de la mirada.....	159
3.1.5 Teoria de la ruptura i nou cosmopolitisme.....	166
3.1.6 Trencaments amb el pensament occidental.....	173
3.2. Aproximació a la realitat global des del vídeo assaig.....	183
3.2.1. Assaig i realitat. Escenaris de confrontació i gir ètic.....	188
3.2.2. Els recursos tecnològics i l'era de la informació.....	194
3.2.3. Estratègies del vídeo assaig per documentar el món global.....	198
3.2.4. La recepció per part dels públics.....	212
3.2.5. Temàtiques globals. L'espai/temps en el vídeo assaig.....	220
Capítol 4. El vídeo assaig com a escriptura.....	251
4.1. Vídeo assaig i autoreferencialitat	251
4.1.1. Els modes assagístics.....	259
4.1.2. Registres d'enunciació.....	301
4.2. Vídeo assaig i construcció de memòria.....	332
4.2.1. Els materials d'arxiu.....	334
4.2.2. Performativitat i memòria.....	338
4.3. La comprensió del món global i el concepte de traducció. Antoni Muntadas.....	342
4.3.1. Traducció i crítica a través dels mitjans.....	342
4.3.2. Estructures digitals i comprensió de l'espai.....	346
4.3.3. Comprensió del món global.....	350
4.4. El registre performatiu i les lògiques transtemporals. Enric Maurí.....	356
4.4.1. La somàtica de l'acció.....	356
4.4.2. Trajectes i itineraris.....	362

4.4.3. Lògica transtemporal i fragmentària.....	366
4.5. Contranarratives i pràctiques subversives. María Cañas.....	372
4.5.1. Descomposició de les estructures narratives.....	372
4.5.2. Tàctiques de guerrilla i contracultura.....	378
4.5.3. <i>Fake</i> i humor com a instruments crítics.....	384
Conclusions.....	391
Bibliografia.....	413

Índex de figures

- (Fig. 01) *Cuirassat Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein.
- (Fig. 02) *Alexander Nevsky* (1938), de Serguei Eisenstein.
- (Fig. 03) *Histoire(s) du cinéma* (1988), de Jean-Luc Godard.
- (Fig. 04) *Histoire(s) du cinéma* (1988), de Jean-Luc Godard.
- (Fig. 05) *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker.
- (Fig. 06) *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker.
- (Fig. 07) *Level 5* (1996), de Chris Marker.
- (Fig. 08) *L'Home de la càmera* (1929), de Dziga Vertov.
- (Fig. 09) *Tres cants sobre Lenin* (1934), de Dziga Vertov.
- (Fig. 10) *Tres cants sobre Lenin* (1934), de Dziga Vertov.
- (Fig. 11) *The Spanish Earth* (1937), de Joris Ivens.
- (Fig. 12) *The Spanish Earth* (1937), de Joris Ivens.
- (Fig. 13) *Une histoire de vent* (1988), de Joris Ivens.
- (Fig. 14) *Primary* (1960), de Robert Drew.
- (Fig. 15) *Lulu in Berlin* (1984), de Richard Leacock.
- (Fig. 16) *Roger & Me* (1989), de Michael Moore.
- (Fig. 17) *Bowling for Columbine* (2002), de Michael Moore.
- (Fig. 18) *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore.
- (Fig. 19) *Infiltrators* (2012), de Khaled Jarrar.
- (Fig. 20) *Spiral City* (2002), de Melanie Smith.
- (Fig. 21) *Egyptian Chemistry* (2012), d'Ursula Biemann.
- (Fig. 22) *Buried House, Dallas* (2013), de Lara Almarcegui.
- (Fig. 23) *Bilder der Welt und inschrift des Krieges* (1989), de Harun Farocki.
- (Fig. 24) *The Last Angel of History* (1995), de John Akomfrah.
- (Fig. 25) *Floklore, II* (2008), de Patricia Esquivas.
- (Fig. 26) *Kad ja umrem, radite šta hoćete* (*Quan mori pots fer el que vulguis*, 2011), d'Adela Jušić.
- (Fig. 27) *Lettres de Panduranga* (2015), de Nguyen Trinh.
- (Fig. 28) *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), d'Agnès Varda.
- (Fig. 29) *On the Edge of a Floating City, We Sing* (2009), d'Anson Mak.
- (Fig. 30) *Terra Incognita* (2004), de Lluís Escartín.

- (Fig. 31) *Vzhodna hiša (La casa de l'Est, 2003)*, de Marina Gržinić.
- (Fig. 32) *Artíssimo (2015)*, de Carlos Pazos.
- (Fig. 33) *Deux ans après (2002)*, d'Agnès Varda.
- (Fig. 34) *X-Mission (2008)*, d'Ursula Biemann.
- (Fig. 35) *Hostage: The Bachar Tapes (2001)*, de Walid Ra'ad (versió anglesa).
- (Fig. 36) *Chicos del 27 (2008)*, de Miguel Ángel Delgado.
- (Fig. 37) *Balkan Erotic Epic (2005)*, de Marina Abramovic.
- (Fig. 38) *Surname Viet Given Name Nam (1989)*, de Trinh T. Minh-ha.
- (Fig. 39) *Dis-Orient (2009)*, de Fiona Tan.
- (Fig. 40) *La virgen blanca (2011)*, d'Itziar Barrio.
- (Fig. 41) *November (2004)*, d'Hito Steyerl.
- (Fig. 42) *The Green Line (2004)*, de Francis Alÿs.
- (Fig. 43) *On Translation: El aplauso (1999)*, d'Antoni Muntadas. Vista de l'exposició.
- (Fig. 44) *The File Room (1994)*, d' Antoni Muntadas. Instal·lació al Chicago Cultural Center, Chicago (1994).
- (Fig. 45) *Between the Frames: The Forum (1983-1993)*, d'Antoni Muntadas.
- (Fig. 46) *Between the frames: LesTranscripcions (2011)*, d'Antoni Muntadas. Vista de la instal·lació.
- (Fig. 47) *Miedo/Jauf (2007)*, d'Antoni Muntadas.
- (Fig. 48) *Miedo/Jauf (2007)*, d'Antoni Muntadas.
- (Fig. 49) *Escombrar-se (1996)*, d'Enric Maurí.
- (Fig. 50) *La gent al carrer camina, no camina (2005)*, d'Enric Maurí.
- (Fig. 51) *Acció-Memòria (2001)*, d'Enric Maurí.
- (Fig. 52) *Sarajevo, Tremulous Light (2000-2015)*, d'Enric Maurí.
- (Fig. 53) *Sarajevo, Tremulous Light (2000-2015)*, d'Enric Maurí.
- (Fig. 54) *La fragilitat de la postguerra i els tractats de pau (2015)*, d'Enric Maurí.
- (Fig. 55) *La fragilitat de la postguerra i els tractats de pau (2015)*, d'Enric Maurí.
- (Fig. 56) *El perfecto cerdo (2005)*, de María Cañas.
- (Fig. 57) *Kiss the Murder (2008)*, de María Cañas.
- (Fig. 58) *Fuera de serie (2012)*, de María Cañas.
- (Fig. 59) *Holy Thriller (2011)*, de María Cañas.
- (Fig. 60) *Mi lucha (2011)*, de María Cañas.
- (Fig. 61) *Voy a decirle a Dios que te apuñale (2011)*, de María Cañas.

Índex de taules

(Taula 01) Modes i registres enunciatius del vídeo assaig.

El vídeo assaig com a pràctica artística en relació amb les teories de la globalitat (des del 1989 fins a l'actualitat)

Capítol 1 Introducció

En el marc d'aquest estudi, es pretén relacionar el vídeo assaig amb la globalitat com una pràctica que evoluciona d'acord amb les possibilitats tècniques i les línies de pensament del seu temps, però des d'un posicionament crític al sistema. Per establir aquestes relacions, es proposa una definició del vídeo assaig i se'n descriuen les característiques que permeten situar-lo en aquesta tessitura.

El desenvolupament de la tesi presenta un primer capítol que recull l'estat de la qüestió, el marc teòric, la hipòtesi, els objectius, la metodologia i l'estructura de la recerca. El segon inclou una definició del vídeo assaig i del principi de muntatge, i també els antecedents més directes a través de tres figures: Serguei Eisenstein, Jean-Luc Godard i Chris Marker. Així mateix, hi ha un apartat en el qual s'aprofundeix en les connexions que el vídeo assaig manté amb el documental a través de Dziga Vertov, Joris Ivens, Richard Leacock i Michael Moore.

En el tercer capítol, en primer lloc s'han concentrat tot un seguit de teories que descriuen el canvi d'ordre mundial que ha comportat la globalització i se'n destaquen alguns dels efectes més significatius, com la dislocació del model espai/temps i les conseqüències que té en aspectes com la identitat. Un cop exposades aquestes idees, s'aborden els elements teòrics que fonamenten el vídeo assaig, procés en el qual es detecten unes coincidències d'interessos en els temes que tracten els teòrics de la globalitat. En l'anàlisi que es fa en abordar les maneres de fer del vídeo assaig, es posa de manifest que aquesta pràctica manté una relació crítica i de resistència amb les transformacions del món actual, amb punts de contacte amb les teories contrahegemòniques. Finalment, es proposen tot una sèrie d'exemples de treballs d'artistes que aborden temàtiques relacionades amb l'aparició de nous paradigmes en la globalitat, especialment els d'espai i temps.

En el bloc següent, argumento el vídeo assaig dins un gir subjectiu i autoreferencial en el qual pren força la performativitat i l'enunciació. A partir d'aquest plantejament, proposo una organització del vídeo assaig en tres modes per un costat, i per l'altre en cinc registres d'enunciació, amb diversos exemples que responen a aquestes categories.

En l'últim bloc, aprofundeixo en els aspectes memorístics (per contraposició a les mirades històriques) a través dels materials d'arxiu i la performativitat, i exploro tres aspectes significatius del vídeo assaig mitjançant la trajectòria de tres artistes: el problema de la traducció i el paisatge mediàtic a partir de l'obra d'Antoni Muntadas; la performativitat i la transtemporalitat a través de les peces d'Enric Maurí; i analitzant el corpus de treball de Maria Cañas, les pràctiques subversives i les tàctiques contraculturals.

Seguidament hi ha les conclusions, en les quals es posa de manifest que el vídeo assaig és una pràctica artística que manté una tensió crítica amb la nova societat global neocapitalista, encara que aspira a un nou universalisme igualitari. Les he organitzat en una sèrie d'aspectes: (a) Cap a la lògica de l'assaig o l'assaig com a símptoma. (b) Cap a la humanització. Ètica i política. (c) Cap a l'activació de la memòria i l'imaginari. Les lògiques de l'arxiu i la performativitat del cos. (d) La influència del documental informatiu i el paper de la televisió i els mitjans digitals en relació amb el vídeo assaig. (e) Sobre l'occidentalització del llenguatge. (f) Canals de difusió i resposta al sistema dominant. (g) L'art com a crítica a la globalització.

1.1. Estat de la qüestió

El vídeo assaig s'ha descrit principalment pels teòrics del cinema i, per tant, s'ha explicat tradicionalment des de l'estètica de la filmografia. En general, es relaciona amb les pràctiques del muntatge, en concret amb les emprades pel cinema revolucionari soviètic –per les innovacions que aporten en aquest camp– i pel cinema experimental –que eixampla els límits del llenguatge audiovisual–. Són menys, en canvi, els estudis que el relacionen amb el gènere documental –com el documental de guerra–, o amb els ritmes, formats i codis dels *mass media*, com ara la televisió, tot i que els teòrics del documental hi fan referència. D'altra banda, en els últims anys emergeix una nova línia d'investigació que apunta a les possibilitats crítiques i dialògiques que presenta aquesta pràctica audiovisual com a eina de recerca autònoma.

El fet d'incloure en l'anàlisi diverses produccions d'artistes del context espanyol permet establir relacions amb els discursos teòrics existents sobre la globalitat i el vídeo assaig i facilitar que es puguin visualitzar correlacions amb manifestacions i tendències d'altres contextos i geografies, de manera que es puguin fixar i argumentar plenament com a produccions globals. En aquesta línia, tot i que en l'àmbit espanyol no hi ha una gran quantitat d'estudis en profunditat que vinculin art, cultura i tecnologia, es poden trobar uns quants articles que, encara que de vegades de manera esporàdica i fragmentària, situen alguns conceptes d'interès des de l'àmbit de l'art. En la revisió bibliogràfica es posa de manifest que

en relació amb el concepte de vídeo assaig, malgrat l'ús freqüent del terme, no hi ha investigacions que el problematitzin des d'una perspectiva integral, per bé que existeixen interessants estudis sobre aspectes parcials o temàtics, com en el cas de l'art d'arxiu. També s'evidencia un cert dèficit d'estudis sobre les pràctiques videogràfiques, i en concret del vídeo assaig, a l'estat espanyol, en contrast amb una reivindicació cada vegada més pregonada de la pràctica en qüestió des de festivals o projectes expositius. En altres indrets, aquest fenomen es correspon també amb una major proliferació de plataformes de debat i estudis teòrics.

No obstant això, cal destacar l'aparició de publicacions que analitzen el temps present i estudien l'impacte dels processos de globalització en les produccions artístiques en els últims anys del segle XX i els primers del XXI, que responen en part a la intenció que té aquest estudi de demostrar que és necessari establir les relacions polítiques que es generen en un escenari dialèctic entre el poder econòmic i el polític, i les resistències expressades des de l'art, en aquest cas des del camp específic del vídeo assaig. De fet, tot i que aquesta pràctica assagística s'ha estudiat en relació amb alguns aspectes teòrics del pensament sobre la globalitat, s'ha fet majoritàriament en referència a les temàtiques de les noves diàspores o l'alteritat. En canvi, no hi ha massa materials que explorin aquestes relacions d'una manera més extensa i panoràmica, encara que n'hi ha alguns exemples, com el llibre d'Anna Maria Guasch, *El Arte en la era de lo global (1989-2015)*.¹

Per altra banda, des de la teoria del documental s'observa un interès creixent pels processos de subjectivació i les produccions autobiogràfiques que, com afirma Josep Maria Català, tenen molt a veure amb les transformacions operades en el vídeo assaig el qual, de fet, constitueix una part essencial d'aquest gir introspectiu. Autors com Laura Rascaroli o Timothy Corrigan aporten contribucions teòriques molt útils sobre el cinema refractiu, les relacions del cinema personal i la memòria, o les noves nocions d'autoria crítica, que són molt escaients per desenvolupar un treball crític sobre el vídeo assaig.

És significatiu també que hagin aparegut títols orientats a l'ensenyament i a la pràctica del vídeo assaig que, per primera vegada, proposen una formació específica per a aquesta manera de fer vídeo, que fins no fa massa s'havia desenvolupat en una certa marginalitat. En són un exemple les aportacions de nombrosos articles d'autors com Matthias Stork o Catherine Grant en publicacions sobre cinema que cada vegada més inclouen o tracten el tema del vídeo assaig, com ara *Frames Cinema Journal*, *Mediascape*, *NECSUS: European*

¹ Publicat per Alianza Forma, Madrid, 2016.

Journal of Media Studies, *The Cine-Files*,² o les que cita Erlend Lavik com a rellevants en aquest camp en un article a *Frames Cinema Journal*,³ com per exemple *Moving Image Source*, *Audiovisual Thinking* i *Vectors Journal* (Lavik, 2012). L'interès que desperta el vídeo assaig es posa en relleu també amb l'aparició el 2012 de la plataforma *[in] Transition*, que és un projecte fruit de la col·laboració entre *Media Commons* i la revista de la Society for Cinema and Media Studies, *Cinema Journal*, que ha esdevingut la primera revista acadèmica *peer-reviewed* de videografia i imatge en moviment.

Algunes de les problemàtiques que s'exploren en aquest estudi també han estat tractades puntualment per la publicació de referència *Third Text*, amb articles com "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory'", de David Martin-Jones; "Beyond Cinephilia", de Shweta Kishore; "Genealogy of the Image in *Histoire(s) du Cinéma*", de Dimitrios S. Latsis; o "The Oxidation of the Documentary", de Manuel Ramos-Martínez. D'altra banda, diferents mitjans constaten una major presència de les pràctiques del vídeo assaig en grans esdeveniments. Dan Fox es fa ressò de la 55 Biennal de Venècia del 2013 i assenjala, entre altres qüestions, el "retorn del film i el vídeo assaig" (Fox, 2013),⁴ presents en nombrosos pavellons nacionals i també en l'exposició de Massimiliano Ginoi, "Il palazzo enciclopedico", i en ressalta aspectes com la presència d'un únic narrador i l'interès

2 En el número 7 de *The Cine-Files*, publicat la tardor del 2014 i titulat *The Video Essay: parameters, practice, pedagogy*, l'editora Tracy Cox-Stanton situa el vídeo assaig com la pràctica que està focalitzant cada vegada més la discussió i el debat dels estudis cinematogràfics i el presenta clarament com un mètode de recerca, posant l'accent en les teories d'Eric Faden segons les quals el vídeo assaig aporta noves maneres de mirar cinema. Veure: Cox-Stanton, T. (2014). "Introduction". *The Cine-Files*, 7, *The Video Essay: Parameters, Practice, Pedagogy*, Tracy Cox-Stanton (ed.). A: <http://www.thecine-files.com/issue7introduction/> [2017, 16 de gener].

3 Entre d'altres, cita aquestes tres publicacions: *Moving Image Source*, una revista en línia del Moving Image Museum de Nova York, dedicada a la història de la cinematografia, la televisió i els mitjans digitals, que produeix articles originals, ofereix un calendari de retrospectives, festivals i exposicions arreu del món, i una guia de fonts de recerca en línia que va actualitzant (<http://www.movingimagesource.us>); *Audiovisual Thinking*, que tot i que no està focalitzada en la crítica de cinema, es descriu com "la primera revista del món de vídeos acadèmics sobre audiovisualitat, comunicació i mitjans", i és un fòrum pioner en el qual s'articula, es conceptualitza i es difon recerca en el camp de l'audiovisual (www.audiovisualthinking.org); i *Vectors Journal*, que fa un mapa dels temes relacionats amb l'era digital, ja siguin d'ordre social, polític i cultural, com tecnològics i de mitjans (www.vectors.usc.edu). Veure més a: Lavik, E. (2012). "The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?", *Frames Cinema Journal*, 1 (1), 2012. Catherine Grant (ed.). A: <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/> [2017, 8 de gener].

⁴ Totes les traduccions de les cites han estat fetes per l'autora directament de les edicions referenciades.

per qüestions com la identitat, la política, la naturalesa de les imatges i els objectes, o el seu valor i els mètodes de circulació. Com a exemples cita les produccions d'Ed Atkins, Camille Henrot, Harun Farocki, Helen Marten, Hito Steyerl i Mark Leckey.

La presència en festivals és un símptoma clar de l'interès per les pràctiques del vídeo assaig i de la potencialitat que aquest té per interpretar de manera crítica el món actual. El 27 de març de 2015, l'ICA de Londres presenta, en el marc de l'Essay Film Festival, un conjunt de treballs de The Otolith Group (Anjalika Sagar i Kodwo Eshun), comentats després per un dels membres del col·lectiu, K. Eshun, que inclou *In the Year of the Quiet Sun* (2013), *Anathema* (2011) i *People to be Resembling* (2012). Per la seva part, l'Umass Boston Film Summit Independent Film Festival, acollit per la Universitat de Massachusetts, en l'edició de 2015 explora com els vídeo assaigs practiquen noves introspeccions i enfocaments per investigar l'art i la cultura del cinema. Autors com Kevin B. Lee o Drew Morton disserten sobre aquestes pràctiques i aporten reflexions com les que fa aquest últim en establir una diferenciació entre el mode poètic i l'argumentatiu en el vídeo assaig. Per la seva part, Dana Linssen se centra en la qüestió dels públics en el vídeo assaig a propòsit de l'International Film Festival de Rotterdam (2016). En un article publicat al *Necsus European Journal of Media Studies* (18 de juliol de 2016), titulat "Whose Cinema: The Video-Essay on the Big Screen of the International Film Festival Rotterdam", tracta temes com els drets de propietat intel·lectual o l'apropiació d'imatges, reclama un retorn a la crítica i reivindica les possibilitats del vídeo assaig en aquest àmbit –el descriu com a l'instrument perfecte per fer-ho– (Linssen, 2016), en tant que eina analítica i material de pensament.

Pel que fa a l'àmbit expositiu, es poden diferenciar dos blocs, un primer més reduït, amb plantejaments que se centren en la problemàtica específica del vídeo assaig com a pràctica, i un d'ampli i genèric en què la presència de treballs del vídeo assaig és molt significativa, tot i no ser específicament mostres de vídeo assaig. En aquest segon bloc, destaca el caràcter temàtic i inquisitiu dels treballs, de manera que s'evidencia l'eficàcia crítica i dialògica del vídeo assaig per tractar qüestions de caràcter polític, social, econòmic o cultural. Entre les exposicions que tracten de manera específica el vídeo assaig, destaca "The Video Essay", al ZKM_ Exhibitions, el 2004 (del 13 de gener al 29 de febrer), comissariada per Barbara Könches, i amb obres d'Ursula Biemann, Eléonore de Montesquiou, Johan Grimonprez, Klaus Maeck, Olivera Miloš Todorović i Keith Sonnier (en aquest cas, el nexa d'unió entre les peces és més procedimental que temàtic, tot i fer-se evident el gir autobiogràfic i la presència de les temàtiques associades a la globalitat i que es descriuen àmpliament en aquesta tesi). També l'ICA, del 30 de juliol al 19 d'octubre del 2003, presenta

“Video Acts: Single Channel Works From The Collections Of Pamela And Richard Kramlich” i “New Art Trust”, mostra comissariada per Klaus Biesenbach amb Barbara London i Christopher Eamon, que inclou treballs de Marina Abramovic i Ulay, Vito Acconci, John Baldessari, Dara Birnbaum, Dan Graham, Joan Jonas, Mike Kelley, Jim Shaw, Paul McCarthy, Bruce Nauman, Tony Oursler, Pipilotti Rist, Martha Rosler, Richard Serra, Bill Viola i William Wegman. L’exposició permet situar la pràctica del vídeo assaig en el camp del vídeo art, ja que proporciona el context històric indispensable dins del qual es pot entendre l’eclosió del vídeo en l’art contemporani. De fet, aquesta proposta explora els inicis difícils del vídeo art i com hi impacta el desenvolupament tecnològic. Aquests projectes denoten la urgència i l’enginy des de l’experimentació estructuralista, a través de narracions personals, declaracions polítiques i actuacions privades. Des de la perspectiva de la influència dels *media*, en altres propostes expositives hi ha exemples de l’influx de la televisió en les pràctiques del vídeo assaig, com és el cas de “Remote control”, del 3 d’abril al 10 de juny del 2012 també a l’ICA. Aquesta mostra explora l’impacte de la televisió en l’art just en el moment en què es fa el trànsit de la televisió analògica a la digital. Els treballs seleccionats en aquest comissariat inclouen artistes com Ant Farm, Harun Farocki & Andrei Ujica o Hito Steyerl. Altres mostres han explorat l’evolució de les pràctiques del vídeo art –que inclouen també les del vídeo assaig– en contextos específics, com el cas de “(Re) visiones. Aspectos del videoarte andaluz de los últimos años”, una exposició comissariada per Mariana Hormaechea, amb artistes com María Cañas, Rogelio López Cuenca o Juan Carlos Robles. La mostra recull produccions entre el 2003 i el 2016 en les quals destaca una visió crítica, amb un ús freqüent de l’humor i la subjectivitat, per plantejar temàtiques com la identitat, el cos, o el sistema de l’art i el rol de l’espectador, qüestionant l’ús de les imatges en la societat mediatitzada. La mostra es va presentar al Centro de las Artes de Sevilla –CAS–, del 21 d’abril al 20 de maig del 2016.

Però el que més destaca en les produccions expositives és la presència, cada vegada més rellevant, d’obres de vídeo assaig en mostres de tesi, especialment les relacionades amb les problemàtiques actuals i les conseqüències derivades dels efectes de la globalitat. En el context d’algunes exposicions s’han teoritzat alguns aspectes puntuals, com les relacions del vídeo assaig amb la migració, en l’exposició “2move” al CENDEAC (2008), comissariada per Mieke Bal i Miguel Ángel Hernández Navarro; o les relacions amb la memòria i l’alteritat, en aquest cas a “La Memoria del Otro”, comissariada per Anna Maria Guasch (2009 - 2011). “2move” explora les connexions entre el vídeo com a mitjà, la cultura migratòria i el món contemporani. En aquest context, la imatge en moviment es revela com un mitjà capaç

d'aprofundir en el conjunt d'experiències sensorials al voltant d'aquestes qüestions, tant des del vessant estètic com des del vessant propositiu, en el sentit que planteja la possibilitat d'imaginar i construir noves realitats. "2Move" aborda moviments físics, externs – desplaçaments geogràfics–, així com moviments interns, emocionals, i reflexiona sobre com les imatges intervenen en la generació dels discursos. Aquesta aproximació, la mostra la proposa a través de diferents àmbits temàtics, no sempre evidents, que tenen a veure amb la quotidianitat o la superposició de diferents temporalitats i tecnologies. Aquest plantejament ampli inclou elements realistes i ficticials i penetra també en la configuració de noves identitats. Els comissaris, la crítica cultural i artista holandesa Mieke Bal i el crític i escriptor Miguel Ángel Hernández Navarro, hi inclouen 25 treballs de vint artistes, entre els quals Conce Codina, Jesús Segura, Ursula Biemann, Mieke Bal, Mona Hatoum o Walid Ra'ad. A "La Memoria del Otro", Anna Maria Guasch investiga els aspectes de la globalització que comporten la connexió intercultural, tant des d'un aspecte de desplaçament físic i de transformació del paisatge, com des d'un punt de vista de la transmissió del coneixement o, més precisament, dels coneixements. La mostra tracta el fenomen de la globalitat, com un vehicle que ressitua l'experiència del local i explora aspectes com la memòria i l'alteritat així com la conflictivitat que aquestes transformacions ocasionen. Ho fa a través d'una sèrie de vídeos i pel·lícules que s'aproximen a algunes d'aquestes qüestions o a fenòmens que hi estan vinculats i que tenen molt a veure amb la qüestió de la identitat, en un nou ajustament entre temporalitat i memòria. Per a la mostra, Anna Maria Guasch proposa treballs d'Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca, Hannah Collins, Francesco Jodice, Antoni Muntadas i Krzysztof Wodiczko. També tindria cabuda en aquest grup d'exposicions, la que va organitzar el ZKM de Karlsruhe, a Alemanya, amb el títol de "Global Activism", inaugurada el desembre del 2013. A partir dels fets de la Primavera Àrab –com les protestes de la plaça Tahrir del Caire o la de la plaça Taksim a Istanbul–, la mostra se centra en les formes d'expressió artística inspirades per la política. També cal destacar, en el mateix centre alemany, el programa "Global", a partir de l'agost del 2015, que investiga els efectes culturals de la globalització i la digitalització, tot presentant l'art performatiu com un art orientat a substituir la representació per la realitat, a partir del concepte de sincronia global dels esdeveniments, que conviu amb l'aparició de noves formes d'asincronia. Un altre exemple rellevant és l'exposició del centre d'Art Santa Mònica, comissariada per Piedad Solans entre el 18 d'octubre del 2016 i el 08 de gener del 2017. Amb el títol de "Tecnologies de la violència", reuneix obres d'artistes com ara Maja Bajević, Alicia Framis, Regina José Galindo, Enric Maurí, Tim Parchikov o Zhou Xiao Hu. Sense ser una exposició de vídeo

assaig, la majoria de les peces ho són, o bé es tracta de vídeo instal·lacions amb elements de vídeo assaig. La mostra analitza des de l'art la configuració de la violència en l'imaginari col·lectiu, la iconografia i la simbologia de la indústria mediàtica i de l'espectacle, així com les diverses formes a través de les quals les imatges són produïdes, consumides o utilitzades per part de la indústria bèl·lica. Gairebé en paral·lel, del 29 de novembre del 2016 a l'11 de gener del 2017, la Virreina Centre de la Imatge, presenta "De romper y rasgar", en clara al·lusió a les pràctiques del *found footage*, amb treballs que se serveixen d'imatges públiques o codificacions preexistents per produir nous discursos visuals. En aquest cas s'inclouen treballs de Cristina Arrazola-Oñate, María Cañas, Eli Cortiñas i Momu & No. Altres propostes revisen treballs específics en aquest àmbit, com ara la mostra individual de Fiona Tan, "Desorienté", al museu Guggenheim de Bilbao, el desembre del 2016.

La pràctica del vídeo assaig també es porta a discussió en jornades específiques amb visionaments i taules rodones, com és el cas del debat sobre les pràctiques de Harun Farocki al MOMA el 29 de juny del 2011 a propòsit d'una exposició del mateix artista titulada "Harun Farocki: Images of War (at a Distance)". La xerrada, moderada per Sabine Breitwieser, entre altres qüestions, aborda la naturalesa assagística i experimental del documental en els constants canvis de rol de la imatge en la societat contemporània i la capacitat de l'autor de generar nous significats. Per la seva part, Enric Maurí presenta el film *Sarajevo 2000, la postguerra i la fragilitat dels tractats de pau* al Museu de Granollers el 12 de novembre del 2015 en el marc de l'exposició "Enric Maurí. Mecanismes del ser", amb les intervencions del mateix artista, la historiadora i crítica d'art Teresa Blanch i jo mateixa. María Cañas, al seu torn, fa una presentació monogràfica al Virreina LAB el 30 de novembre de 2016, amb el títol "Con un puñao de detritus. Reciclaje audiovisual en las multitudes conectadas".

Aquesta puixança del vídeo assaig com a eina crítica i de reflexió és molt convenient al plantejament d'aquest estudi, l'objecte del qual és la relació de la pràctica subjectiva del vídeo assaig amb les qüestions principals que es tracten des de les teories de la globalitat. S'incideix en el fet que aquesta pràctica constitueix una resposta a la configuració del món en el procés de globalització, basat en la combinació de forces econòmiques, tecnològiques, socioculturals i polítiques i els impactes que aquestes hi tenen. Per tant, estudia les relacions entre globalitat i vídeo assaig des de la perspectiva ètica i política, com a resposta crítica a l'ordre mundial en el context global, i se centra principalment en els aspectes de lloc (espai/temps) i subjectivitat (identitat) a partir dels girs de la globalitat i les aproximacions crítiques que s'esdevenen en aquest marc.

Pel que fa a la cronologia, en el període des del 1989 fins a l'actualitat, es produeixen esdeveniments que ingressen de manera immediata en les narratives del present a escala mundial, gràcies a la potent circulació i transmissió de les imatges a través dels *mass media* i d'Internet. S'intensifica el procés de globalització i, en aquest escenari, es posen en relleu les dislocacions espacials i temporals que es produeixen en el món global i que afecten la discursivitat del vídeo assaig.

1.2. Marc Teòric

Entre els conceptes més rellevants i les teories que s'acosten al problema, destaquen les investigacions en relació amb la globalització, el postcolonialisme i el decolonialisme; l'anàlisi de la imatge des dels estudis visuals; i el concepte d'identitat des de la sociologia. En el marc teòric referencial sobresurten els autors que teoritzen sobre la societat globalitzada i la creació artística des de la teoria de l'art i de la imatge, i específicament el vídeo assaig, per definir-lo i contextualitzar-lo. Per a aquest propòsit, s'utilitzen les eines que proposen els estudis sobre el documental, especialment pel que fa al gir subjectiu com a resposta a les estratègies dels mitjans de comunicació. Respecte al marc teòric específic, s'han tingut en compte aquelles publicacions que tracten sobre vídeo assaig i/o sobre els autors i obres referenciats en els diferents apartats, majoritàriament des de la crítica, a través de diversos articles i textos de catàlegs d'exposicions o monogràfics.

1.2.1. Estètica del vídeo assaig

Per abordar el vídeo assaig com a pràctica diferenciada i crítica, una aportació central és la que fa l'artista i teòrica suïssa Ursula Biemann, que el descriu tot assenyalant-ne els vincles amb el documental i el vídeo art. Encara que també cal tenir present, pel que fa al caràcter d'experimentació formal, la relació entre aquesta 'manera de fer' en el vídeo i les del cinema experimental i d'assaig, perspectives que amplien la base teòrica per emprendre la investigació.

En primer lloc, a partir de les aportacions, entre d'altres, d'Ursula Biemann, Timothy Corrigan o Josep Maria Català, es proposa una definició de vídeo assaig que aprofundeix en el terme assaig i l'enquadra com una pràctica autoreferencial. Tot seguit, se n'estudia el desenvolupament a partir de la tècnica del muntatge i de les implicacions discursives que presenta. En aquest punt, se situen tres antecedents històrics de la pràctica assagística audiovisual en les figures de Serguei Eisenstein, Jean-Luc Godard i Chris Marker, que s'exploren a partir de les filmografies respectives, les aportacions teòriques dels autors i també les anàlisis de crítics com Catherine Lupton o Sarah Cooper.

D'altra banda, pel que fa al vídeo assaig com a dispositiu, és més pertinent concebre'l dins d'un conjunt més ampli (l'audiovisual en general) que disposa de diferents espais de presentació –galeries i museus, cinemes, festivals, terminals d'ordinador o mòbils–. En aquest sentit, tot i que l'estudi no s'endinsa en els mecanismes i dispositius de difusió i presentació pública del vídeo assaig, sí que implícitament té en compte el difuminat progressiu de la frontera entre cinema i vídeo en algunes produccions així com les hibridacions que es produeixen entre cinema i televisió. Des d'aquesta perspectiva més àmplia, s'exploren els punts de contacte amb produccions de figures clau del documental com Dziga Vertov, Joris Ivens, Richard Leacock i Michael Moore a partir de les cinematografies respectives i altres comentaris crítics.

Tot seguit, un cop exposades les aportacions dels teòrics de la globalitat i descrits alguns aspectes clau com la dislocació del binomi espai/temps, s'analitzen les estratègies que utilitza el vídeo assaig per aproximar-se a la realitat i proposar-ne lectures alternatives, que mostren com aquesta pràctica es caracteritza per tenir una actitud crítica, plantejar una construcció subjectiva i diversa de la realitat, i mostrar una clara voluntat d'interacció social. Aquests trets, que es podrien considerar fundacionals, situen el vídeo assaig a prop de les pràctiques socials i polítiques, ja que es presenten com a territoris d'experimentació estètica amb clau social i política, tot i que, per descomptat, la dimensió crítica de l'art no és exclusiva d'aquestes pràctiques. Aquest enfocament s'estudia a partir de les anàlisis i teories de diversos autors, com Josep Maria Català, Margarita Ledo Andión, Elisenda Ardèvol, Néstor García Canclini, José Luis Brea, Rossalind Krauss, Peter Burke, Hal Foster, James C. Scott, Bill Nichols, Dai Vaughan o Mauro Wolf. Pel que fa a la proximitat temàtica amb les preocupacions dels teòrics de la globalitat, s'analitzen obres d'artistes com Khaled Jarrar, Melanie Smith, Isaki Lacuesta, Harun Farocki, John Akomfrah o Patricia Esquivas.

A partir d'aquesta dimensió crítica, es fa pertinent considerar el vídeo assaig com una pràctica autoreflexiva, pròxima al documental d'autor actual, que incorpora un punt de vista personal, d'autoria, i fa un ús més creatiu del llenguatge cinematogràfic (Aliaga, 2011). L'autor, en aquest cas, s'entendria no tant com a creador d'una obra finita i tancada, sinó com una entitat narrativa, una veu subjectiva, que s'emmarca en un discurs enunciat i estètic, se situa en relació horitzontal amb el debat sobre les qüestions que tracta, i té la intenció de donar visibilitat pública i generar discurs i opinió al voltant de determinades qüestions. Per abordar l'autoreferencialitat en el conjunt de les pràctiques audiovisuals, s'analitzen les contribucions de Josep Maria Català, Margarita Ledo Andión o Elisenda Ardèvol, i es

proposa una articulació dels 'modes assagístics'⁵ a partir de les aportacions teòriques de Laura Rascaroli i Timothy Corrigan.

1.2.2. Una relectura de la història. Els estudis visuals

És important destacar que a partir del dispositiu audiovisual crític s'ha produït una revisió de la història, a través de l'ús i la reedició de materials d'arxiu des de l'òptica contemporània, que permet actualitzar-ne les lectures. Aquesta visió crítica es relaciona amb el canvi de situació 'del que mira' que proposa Nicholas Mirzoeff, i les teories que avancen els estudis visuals,⁶ amb les quals s'obren noves perspectives d'interpretació i es dona lloc al sorgiment de distàncies crítiques diverses. Aquestes teories motiven la revisió del règim de veritat en el vídeo assaig, així com l'anàlisi de les estratègies que utilitza per aproximar-se a la realitat des d'una mirada alliberada.

En relació amb això, la gran quantitat d'informació textual però fonamentalment visual que circula per Internet, així com la facilitat per accedir-hi, té molt a veure amb aquesta revisió de la veritat, ja que ha transformat dràsticament la manera com els usuaris gestionen la informació i també l'ús que en fan i com la incorporen a les seves narratives personals respectives. Tot i això, la transformació transcendental de la cultura visual a partir de la democratització de la producció i distribució de les imatges –que comença durant els anys 30 del segle XX en fotografia i durant els 60 del mateix segle en vídeo–, i les dificultats que presenta la navegació entre l'allau de dades disponibles, fa necessari un posicionament crític i una mirada selectiva que demana un nou cos teòric, com argumenta W. J. T. Mitchell (1994, p. 4). Les reflexions sobre aquest nou règim de visualitat no es poden fonamentar en el caràcter indiciari de la imatge –estàtica o en moviment–, sinó que l'han de transcendir perquè la tecnologia digital ha transformat no només els dispositius amb els quals es capten i es mostren les imatges, sinó també la seva pròpia naturalesa. Actualment, les imatges es poden codificar i emmagatzemar en memòries digitals, ser transmeses electrònicament i interpretades per diferents dispositius. D'aquesta manera, per a W. J. T. Mitchell els creadors d'imatges digitals poden donar nous significats i valor a generacions computacionals –ell utilitza el terme *readymades*– sigui per apropiació, per transformació, per reprocessament o

5 Diversos autors investiguen la producció audiovisual des de la perspectiva personal, com Laura Rascaroli, Michael Renov o Timothy Corrigan. Aquest últim estableix els modes del vídeo assaig que es presenten més endavant i que serveixen de referència per proposar un quadre propi de modes i registres d'enunciació.

6 Michel Foucault anticipa aquesta reflexió sobre la construcció de la mirada en les teories sobre els espais. Veure: Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París: Gallimard.

per recombinació (1994, p. 5-7). Aquestes pràctiques transgressives sobre la imatge condueixen a una desviació del règim establert per la fotografia i, tot i que no eliminen la distinció entre les representacions i els seus objectes, desdibuixen de manera significativa el límit entre dos tipus de representacions –un dels quals pretén veracitat–, i generen una nova incertesa sobre la situació i interpretació del significat visual (Mitchell, 1994, p. 16-17). D'aquesta manera, la versemblança, ara, tindria més a veure amb un marc ideològic i amb una estructura de coneixement existent (Mitchell, 1994, p. 37), que no pas amb una condició de veritat objectiva. El context i la intenció amb els quals la imatge és vista, així com la interpretació que resulta en experimentar-la, poden doncs modificar completament el caràcter testimonial de la imatge, sigui aquesta fotogràfica o audiovisual i fer virar tot el pes del discurs cap al llenguatge.

1.2.3. Teories de la Globalitat. Ruptura espai/temps i mirades contrahegemòniques

Un altre aspecte que contextualitza el desenvolupament del vídeo assaig és la transformació de les noves relacions a escala planetària, de la qual en deriva una necessària i rellevant connotació amb les preocupacions teòriques dels pensadors de la globalitat. Arjun Appadurai constata els efectes de la globalitat en els fluxos de persones i/o grups i en els fluxos d'informació massius, que assenyalava com a trets característics de l'era actual, la qual cosa mena a un replantejament dels conceptes d'espai i temps, aspectes que el vídeo assaig problematitza. D'altra banda, Homi Bhabha es pregunta sobre el lloc de la cultura, i proposa el concepte d'hibridació cultural, resultat de diferents disjuncions, amb la intenció de procedir a una aproximació a l'art i la cultura que sigui inclusiva a escala planetària en el moment actual. Aquest aspecte tan controvertit de la hibridació –hibriditat, mestissatge, criollització...–, és també una qüestió present en els diferents registres i llenguatges dins del vídeo assaig.

D'altra banda, com afirma Harry Harootunian, el sistema global ha buidat el futur de la seva promesa de progrés i l'ha extret de l'experiència del present, perquè ha generat nous règims de temporalitat que afavoreixen l'adveniment del 'presentisme' (2007, p. 474), tot i que, en paral·lel, s'observa una nova relació entre present, passat i futur, i la manera com es construeixen. També Fredric Jameson apunta cap aquesta idea quan assegura que la gent ja no pensa històricament, i que ja no solament pertanyen al passat sinó al futur, per tant ja no importa quina forma prengui la utopia a través de la qual es projecti, sinó que el més important és trencar la imperiosa percepció del present en el nostre imaginari (2010, p. 20). En aquest punt també es fa referència a les teories de Zygmunt Bauman d'un món líquid i els

efectes de la dislocació de les temporalitats decolonials, que per a Nicholas Mirzoeff provoquen desorientació en els individus.

Arran d'aquestes transformacions, és interessant investigar el lloc com a enclavament, com a coordenades locals en relació amb la globalitat, i la transformació associada a la idea de territori que es produeix amb l'aparició de nous paradigmes per interpretar els canvis geogràfics. Entre aquests, el concepte de '*glocal*', que va desenvolupar en els anys vuitanta del segle XX Roland Robertson, reflecteix ja una tensió en la qual una escala no anul·la l'altra sinó que es combinen per produir realitats noves. Per la seva part, Marc Augé introdueix el concepte de 'no-lloc', que és igualment resultat d'aquest procés de globalització, i que descriu en un estudi en el qual reflexiona sobre els espais sense definició o sense ús específic, a partir de la diferenciació que Michel de Certeau va fer entre lloc i espai, segons la qual l'espai seria un 'lloc practicat', un lloc identificat i viscut. Sigui quina sigui la naturalesa del lloc, aquest queda afectat pel fenomen global, que el transforma, perquè segons Saskia Sassen la globalitat no només opera en la formació de processos i d'institucions explícitament globals, com el Fons Monetari Internacional, sinó que també en formen part els processos immersos en territoris i dominis institucionals, tot i que en bona part del món es continuen considerant nacionals. En tot cas, el context global té les seves pròpies lògiques d'espai, entre les quals la geògrafa constata que la ciutat ressorgeix com a espai estratègic, esdevenint una estructura clau per entendre les tendències crítiques en la reconfiguració de l'ordre social en l'actualitat. Les ciutats globals són espais constitutius del global (Sassen, 2007, p. 9), es tracta d'un model administratiu que organitza la societat amb una forta diferenciació de classe i de drets, i que renova les pràctiques del colonialisme d'acord amb una classificació estructural de les persones. Aquest mecanisme genera unes barreres socials, econòmiques, polítiques i culturals dins de les mateixes ciutats, que produeixen un nou –o no tan nou–, tipus de frontera vertical. La frontera com a concepte també és un element de debat en el nou escenari global, Doreen Massey adverteix la configuració de barreres en les estructures internes de les grans metròpolis contemporànies i desenvolupa el concepte de 'diferencial de mobilitat' existent entre els ciutadans, alguns dels quals poden circular lliurement pel món, mentre d'altres estan confinats en àrees geogràfiques determinades. En aquest sentit, Joaquín Barriandos proposa fer una lectura del concepte de frontera en clau política i econòmica, per estudiar-ne els efectes transculturals.

D'altra banda, les implicacions que té el projecte global en la conformació de noves identitats i processos culturals d'hibridació, fan que Arjun Appadurai es plantegi les conseqüències de les migracions massives i la transformació de la circulació de la informació

com a aspectes clau del nou escenari. En concret, parla del paper que tenen els fluxos de persones i d'informació en el món global. Aquesta realitat fa emergir un nou cosmopolitisme global, davant del qual Homi Bhabha reclama el dret à *raconter* i un posicionament de contraespacialitat que tensioni amb les lògiques espacials que imposa la globalitat. Altres aportacions teòriques en aquesta línia són el dret a exiliar-se dins les mateixes estructures locals, com l'exili de l'escriptor que esmenta Zygmunt Bauman. En aquest marc, és interessant incloure-hi els processos de formació de noves identitats, com les estratègies i mecanismes que investiga Manuel Castells en l'escenari difús del món global, que deriva cap a una multiplicitat de centres i un desplaçament de les zones d'influència geoestratègica i econòmica mundials, amb una distribució complexa i inestable de focus. Aquests desplaçaments fan que les problemàtiques es mundialitzin i alhora provoquin una complexitat en les estratègies de resistència que plantegen reptes per a la construcció de noves identitats (Castells, *La era de la informació. Vol. II. El poder de la identitat*, 1998) qüestió que per a Manuel Castells només es pot resoldre a partir de la idea d' 'identitat projecte', l'única que pot superar per una banda les identitats imposades i per l'altra les de resistència, a través d'un projecte social col·lectiu capaç d'integrar la diferència, posant en joc tant el cos com el paisatge –entès aquí com a lloc–, en tant que dipositaris de memòria i d'experiència, i com a constructes culturals projectors de pensament i acció política (2004, p. 24-27). Aquesta teoria integra el concepte de negociació, que d'altra banda està contingut en la mateixa terminologia de 'projecte', i permet reflexionar sobre el lloc que ocupen les emocions en la configuració de les subjectivitats en el marc de la globalització i les tecnologies de la informació i la comunicació, a través d'estratègies com l'enunciació, entesa aquesta com un acte de presentació o exposició dels elements que formen part de les preguntes o les problemàtiques que es tracten, per a la seva anàlisi i/o interpretació.

Davant les lògiques espaciotemporals de la globalitat, diversos autors proposen un canvi de sistema a través d'una transformació contrahegemònica. Walter Mignolo analitza la situació dels individus en el nou escenari, i explora les possibilitats d'alliberar-se del que per a ell és la instituïda colonialitat de l'Ésser, que va ser engendrada per la colonialitat del poder i el saber. Precisament, per procedir a una interpretació de la globalitat com a nova era que efectivament signifiqui una revisió dels models de dominació, Boaventura de Sousa Santos introdueix altres factors i maneres d'aproximar-se al problema. Proposa aplicar la distinció entre regulació social i emancipació social, en la qual s'ha fundat la modernitat occidental com a paradigma sociopolític en els territoris colonials, i analitzar-ne l'evolució. Poder-la aplicar en tots els territoris ja és un avenç, perquè en els dominis colonials aquesta distinció

era simplement inconcebible, argumenta Boaventura de Sousa Santos, ja que s'hi aplicava directament la dicotomia “apropiació/violència” (*Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 12-13). Segons aquesta lectura, la universalitat no hauria tingut en compte aquests territoris –que ara es fan més presents per la mobilitat geogràfica massiva–, perquè haurien quedat separats de la resta a partir del fenomen que anomena ‘la línia del pensament abismal’. Aquesta manera d’entendre les relacions interculturals, el condueix a la necessitat de pensar nous paradigmes que no excloguin les pràctiques diferents entre si –com la teoria de l’ecologia dels sabers que ell mateix proposa–, per obrir espais que possibilitin la interacció entre iguals, o afins, a un costat i l’altre de la línia abismal. Analitzant també els patrons colonials, diversos autors, com el sociòleg peruà Aníbal Quijano o el filòsof argentí Enrique Dussel, incideixen en les pràctiques ‘ocultes’ de la modernitat/colonialitat per revisar-les i operar-hi transformacions radicals.

1.3. Hipòtesi

La hipòtesi de partida d'aquesta investigació és que el format del vídeo assaig és una estratègia artística global que contesta el sistema global i els seus efectes. Aquest procediment 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 van construint a mesura que s'esmicolen els anteriors a un ritme accelerat. Els estudis visuals i els teòrics de la globalitat, així com els estudis postcolonials i decolonials, ofereixen les eines metodològiques i els conceptes interpretatius per analitzar aquestes produccions. El vídeo assaig, en aquest context, s'emmarca en les pràctiques artístiques que es defineixen com a pràctiques estètiques i ètiques –bolcades a la pràctica dialògica amb l'espectador–, que opten per l'enunciat com a articulador de llenguatge i, per tant, aposten per una forta implicació subjectiva que es manifesta en diferents recursos expressius.

En síntesi, el vídeo assaig es caracteritza per ser una barreja de gèneres audiovisuals, per les tècniques de muntatge que usa i la naturalesa de les imatges i els àudios de què se serveix. Trasllada a les imatges en moviment el concepte d'assaig desenvolupat des de la pràctica literària i aborda els temes des d'una òptica personal i subjectiva que exposa lliurement, sense cenyir-se a unes normes específiques, projectant-hi un component crític de caràcter polític i un compromís ètic. En el seu desenvolupament, aquesta pràctica dona resposta a les narratives televisives i dels *mass media*, perquè planteja un règim de veritat que parteix d'un enfocament subjectiu, i rebutja el caràcter indiciari de les imatges documentals i les restriccions tècniques que imposen els sistemes de gravació, així com defuig les normatives que regeixen les produccions cinematogràfiques o televisives, per presentar-se

com un espai de creació lliure i obert que experimenta amb la imatge sense estar subjecte a una narrativa convencional de començament-nus-desenllaç. Són pràctiques que s'associen a estètiques de fragmentació, fragilitat, alteritat, disrupció o precarietat, entre d'altres, la qual cosa permet situar-les com a instruments polítics propositius i alhora subversius que contraresten el pensament únic.

El període d'estudi que es proposa, entre l'any 1989 i l'actualitat, ve determinat per l'increment de les pràctiques del vídeo assaig. La caiguda del mur de Berlín el 1989 i la dissolució de l'URSS entre 1990 i 1991, marquen simbòlicament l'inici del procés de globalització després de les fases inicials d'internacionalització que es van succeir després de la II Guerra Mundial, un procés en marxa que coincideix en els últims anys amb l'eclosió de les xarxes socials i la tecnificació de la societat. Aquest parèntesi de gairebé trenta anys es caracteritza també per l'esclat de mobilitzacions massives de protesta en punts ubicats en diferents geografies, que han tingut un gran impacte en l'imaginari global, des de les protestes de la plaça de Tiananmen a les revoltes que es coneixen popularment amb el nom de primavera àrab o despertar àrab. La globalització de l'economia ha provocat també algunes resistències significatives a les polítiques econòmiques europees, com el triomf de Syriza a les eleccions gregues del 2015, i encara més quan el líder de Syriza i llavors encara primer ministre, Alexis Tsipras, va dimitir i, amb 25 diputats del mateix partit contraris al pla de rescat europeu, van crear un partit nou: Leiki Anotita [Unitat Popular], encapçalat per l'exministre d'Energia a Grècia, Panagiotis Lafazanis. Altres símptomes polítics els trobem, per exemple només un mes més tard, el setembre del 2015, en l'elecció de Jeremy Corbyn com a nou cap del Partit Laborista britànic. Les transformacions accelerades conclouen, només uns mesos enllà, amb el referèndum del Brèxit, en què els ciutadans del Regne Unit es manifesten per la sortida d'Europa, i que com a conseqüència desemboquen en la dimissió del primer ministre David Cameron i la caiguda del prestigi de Jeremy Corbyn. Però al costat del ressorgiment de posicionaments d'esquerra també hi ha una clara remuntada dels partits populistes, amb resultats importants al centre i el Nord d'Europa, o el triomf de Donald Trump a les eleccions nord-americanes del 2016. Aquestes tendències, que a l'estat espanyol també es donen amb Podemos i Ciutadans, assenyalen una polarització ideològica.

Situar la investigació en aquest període permet tenir en compte la instrumentalització de les imatges d'episodis de la història recent en els mitjans de comunicació, des de la guerra dels Balcans a la guerra de l'Iraq o l'atac a les Torres Bessones. En aquest sentit, s'estudia el vídeo assaig com a resposta a totes aquestes transformacions a través de registres crítics que exploren estratègies de construcció de la memòria més enllà del text. Val a dir que, com que

no es tracta de treballs de denúncia –en el sentit estricte del terme–, la contestació del vídeo assaig a les polítiques globals i les transformacions que comporten, s’efoquen des de plantejaments enunciatius, poètics o emocionals, que moltes vegades consisteixen en aproximacions tangencials, parcials i circumstancials, més que no pas en enquadraments analítics, integrals i directes.

1.4. Objectius

Com a objectiu general, el propòsit de l’estudi consisteix a establir les diferents estratègies del vídeo assaig com una resposta crítica als processos de globalització, principalment a través del revifament de la subjectivació. L’acompliment d’aquest objectiu general es fa efectiu a través de quatre objectius específics. En primer lloc definir el vídeo assaig com a dispositiu crític a partir de les experiències del cinema experimental i en relació amb les pràctiques documentals. Com a segon objectiu específic, situar el vídeo assaig amb relació a les noves geografies i les noves temporalitats de la globalitat, amb l’aparició de nous paradigmes i els posicionaments de resistència que sorgeixen per tractar temàtiques d’abast global. En tercer lloc, investigar com el vídeo assaig s’aproxima a la realitat, tot explorant les possibilitats autoreferencials des de la subjectivitat i en relació amb l’espai/temps. I, finalment, investigar com es concreten aquestes aportacions en el context actual a partir dels discursos globals que alimenten les pràctiques artístiques i que es concreten en aportacions que exploren la comprensió del món global i el concepte de traducció, amb l’anàlisi de la producció d’Antoni Muntadas; l’ús del registre performatiu i les lògiques transtemporals, a través de les obres d’Enric Maurí; i l’aparició de contranarratives i pràctiques subversives, com reflecteix el corpus de treball de María Cañas.

1.5. Metodologia

La investigació proposada adopta la forma d’una recerca descriptiva per particularitzar els tipus de producció del vídeo assaig i les característiques que presenta en les condicions descrites: el vídeo assaig en el context de la globalitat i els nous paradigmes d’espai i temps a partir del potencial subjectiu. Per desenvolupar-ho, es relacionen les produccions analitzades amb diferents teories de la globalitat, cosa que permet constatar la dimensió política de resistència i d’identitat com a projecte en el marc del vídeo assaig.

En primer lloc, es descriuen els antecedents del vídeo assaig en el cinema experimental i les relacions que té amb el documental cinematogràfic. En segon lloc, s’exposen diferents teories sobre la societat globalitzada i les transformacions que comporta. Finalment es descriuen alguns treballs en relació amb aquestes problemàtiques i s’aporta una

descripció del vídeo assaig com una pràctica artística que les contesta. Per tant, té com a camp d'estudi el vídeo assaig, amb referències específiques que permeten situar les produccions artístiques dels autors en relació amb les temàtiques que aborden i les connotacions que presenten amb el procés de globalització a partir de la transformació del món actual.

A partir d'aquestes consideracions, s'estableixen una sèrie de criteris per incloure o descartar els artistes les obres dels quals s'analitzen. Els criteris d'inclusió són tres, que utilitzin el vídeo assaig o formats híbrids en els seus treballs –amb una mirada àmplia sobre la seva definició–, que plantegin un diàleg amb l'espectador i que es puguin definir com a treballs enunciatius. Com a criteri complementari, s'inclouen artistes que desenvolupen el seu treball des d'un sentit del global. Per altra banda, els criteris d'exclusió són que les produccions siguin merament representatives, o que es tracti de treballs que no abordin les problemàtiques d'estudi o no hi siguin vinculables, especialment amb relació al procés de globalització i al caràcter polític del vídeo assaig com a instrument d'acció.

Per analitzar els diferents treballs, bàsicament es parteix de l'ús de la tècnica documental. Així, els projectes artístics s'han seleccionat i analitzat majoritàriament a través del visionament directe, i s'ha fet recerca bibliogràfica tant en el vessant crític com en el vessant teòric. I pel que fa a les fonts primàries, es fa una anàlisi directa dels treballs dels diferents artistes i treballs seleccionats, així com a través de fonts documentals. Es fan servir tanmateix fonts secundàries, com per exemple comentaris crítics i referències bibliogràfiques sobre casos i obres concrets que faciliten una aproximació a les obres des de diferents perspectives, i bases bibliogràfiques que aborden els temes d'estudi, entre els quals un nombre considerable d'articles acadèmics.

Com a metodologia interpretativa, s'utilitzen disciplines contextuais, com els estudis culturals o la sociologia de l'art, tot fent ús de recursos i mètodes interpretatius com l'estètica de resistència o l'estètica de la recepció. Però bàsicament el pes específic recau en els estudis visuals, que són centrals per aproximar-me a aquestes qüestions que s'exposen. De fet, aquesta àrea del coneixement pren forma en el marc cronològic que es proposa, ja que es desenvolupa en la dècada dels 90, com un dels resultats del procés de la lluita política i cultural de la dècada precedent, i, des d'aquesta perspectiva, analitza les produccions culturals des del feminisme, els drets socials i altres moviments socials en els quals les produccions artístiques deixen una petja important. Els estudis visuals ofereixen, doncs, eines interdisciplinàries molt útils per analitzar, des de l'antropologia i la sociologia, qüestions com l'espai i el temps, que són molt rellevants per a aquest projecte. I també atenen un aspecte central, que és la qüestió ètica. D'altra banda, signifiquen un pas de la textualitat a la

visualitat a l'hora de proposar aproximacions originals a l'estudi de la imatge, sigui estàtica, sigui en moviment, i donen noves eines per procedir a analitzar-la. També aprofundeixen en l'estudi de la interacció entre les produccions de la cultura visual i la societat, en la qual els *mass media* i les produccions audiovisuals tenen un gran protagonisme. D'aquests posicionaments, emergeixen aspectes clau en l'estudi, com l'autoreflexivitat, la desmaterialització o la dimensió social de l'art. Entre d'altres, un dels autors de referència per enfocar aquestes qüestions és Nicholas Mirzoeff.

1.6. Estructura de la recerca

La investigació comença per una definició del vídeo assaig, els orígens del terme i els principis teòrics que el caracteritzen, com ara la tècnica del muntatge; el principi de muntatge com a potencial expressiu; la dialèctica entre narració i ficció i com evoluciona, així com la recepció que en fa l'espectador; i la dimensió ètica i política associada a aquesta tècnica. Se'n situen els antecedents en el cinema experimental i també es relaciona amb el cinema documental. Pel que fa a les tècniques de muntatge, es parteix de tres figures que són representatives de tres moments històrics en l'evolució del muntatge i la seva inscripció en el règim de l'assaig: Serguei Eisenstein, que reflexiona sobre aspectes conceptuals de les relacions entre les imatges en el muntatge cinematogràfic; Jean-Luc Godard, del qual destaquen les relacions del pensament i la imatge que explora en el cinema i les possibilitats enunciatives del gènere; i Chris Marker per l'eloqüència de les imatges, la relació entre aquestes i el text, i les possibilitats d'interacció amb l'espectador. En l'àmbit del documental, s'investiga la figura del reporter i/o especialista, així com recursos dels documentals bèl·lics, el cinema de temps real o la incorporació de la ficció a través de les figures de Dziga Vertov, Joris Ivens, Richard Leacock i Michael Moore.

Tot seguit, s'aborden els efectes de la globalitat en la comprensió del lloc i el temps. Pel que fa a la temporalitat, es comenten definicions com la del 'presentisme', que proposa Harry Harootunian. En relació a l'espai, s'analitzen els conceptes de 'no-lloc' de Marc Augé i de 'glocal', de Robert Robertson, i s'exposen noves interpretacions i paradigmes com el de ciutat global de Saskia Sassen o la revisió del concepte de frontera i els sistemes de control a partir del paradigma del camp de concentració que exposa Giorgio Agamben. Davant d'aquestes transformacions, s'exposa la teoria de la ruptura d'Arjun Appadurai i el nou cosmopolitisme global de Homi Bhabha, i com repercuteix el nou escenari en la conformació d'identitats, a partir especialment de Manuel Castells.

Un cop han estat exposades aquestes transformacions globals, es fa una anàlisi de l'aproximació a la realitat global que es fa des del vídeo assaig, els recursos que empra, les

estratègies de què se serveix, la manera com gestiona la díade “espai/temps” i com proposa la relació amb l’audiència. S’analitzen algunes obres de diferents artistes a través de temàtiques que posen de manifest que tenen les mateixes preocupacions que els pensadors de la globalitat. En són alguns exemples els casos d’Ursula Biemann, Francesco Jodice, Isaki Lacuesta, Harun Farocki, Melannie Smith o John Akomfrah, entre d’altres.

Seguidament, es descriu el vídeo assaig com a escriptura, a partir dels aspectes autoreferencials i de construcció de memòria. En aquest punt es fa especial èmfasi en una nova subjectivitat, que s’associa amb els diferents modes assagístics a partir de les descripcions de Timothy Corrigan i Laura Rascaroli, i s’estableixen correlacions amb vídeo assaigs d’artistes com John Conomos, Adela Jušić, Nguyen Trinh, Carlos Pazos, Anson Mak o Christian Marclay. I també s’explora la dimensió enunciativa, prenent com a punt de partida les teories d’Erik Knudsen, acompanyant-la d’exemples com els treballs d’Ursula Biemann, Walid Ra’ad, Miguel Ángel Delgado, Fiona Tan o Itziar Barrio. També s’aborda el concepte de memòria sincrònica i l’arxiu com a paradigma, del qual fan ús la gran majoria dels artistes estudiats, a partir de les aportacions d’autors com Hal Foster, Anna Maria Guasch, Boris Groys o Ernst van Alphen; i el potencial de la performativitat com a exploració de la memòria a través de les aportacions teòriques de Jorge Glusberg, Victor Turner o Erika Fischer-Lichte.

D’altra banda, s’analitzen discursos globals que tenen una influència clara en els aspectes temàtics i crítics, com els desenvolupats per Michael Hardt i Antonio Negri, Walter Dignolo, Boaventura de Sousa Santos, Aníbal Quijano o Enrique Dussel.

I finalment, s’exposa com diferents treballs aborden algunes d’aquestes preocupacions. Es tracten qüestions com l’aparició de noves estructures d’espai –virtuals o físiques–, i les potencialitats de la traducció en l’escenari global a partir de treballs d’Antoni Muntadas; el registre performatiu associat a les noves estratègies contrahegemòniques i l’aplicació de lògiques transtemporals i fragmentàries a través dels treballs d’Enric Maurí; i l’ús lliure dels repositoris audiovisuals, que desenvolupen estratègies de descomposició de les estructures narratives tradicionals amb pràctiques contraculturals i subversives, des de la producció de María Cañas.

Capítol 2

Vídeo assaig. Definició, antecedents i relacions amb les pràctiques documentals

2.1. Una definició de vídeo assaig

L'artista Ursula Biemann (2003), un dels exponents teòrics i pràctics més rellevants en aquest camp, situa el vídeo assaig entre el documental i el vídeo art, i en destaca el nexa que manté amb el cinema experimental i d'assaig, àmbits en els quals es comencen a posar en pràctica algunes estratègies formals que es donen més tard en el vídeo assaig. Tot i això, posa en relleu que el vídeo assaig busca un espai propi de significació, diferent del del cinema convencional, al del documental informatiu o històric i al de l'art, de manera que, com a pràctica, té la noció de conformar un espai diferenciat de totes les altres, amb recursos propis i metodologies característiques, que es fonamenten en traslladar a la pràctica audiovisual i a les imatges en moviment el concepte d'assaig desenvolupat des de la literatura, i que es descriu més endavant.

Malgrat això, el vídeo assaig no es pot definir només com una tècnica específica ni tampoc com un llenguatge concret. Per a Ursula Biemann, es tractaria més aviat d'una 'manera de fer' que se serveix de certes estratègies, encara que no necessàriament cal que es donin totes alhora. Segons l'autora, aquestes estratègies es poden agrupar en dos blocs, un que té a veure amb el posicionament de l'artista davant dels fets i un de més expressiu, que es refereix a aspectes d'ordre estètic i tècnic. És a dir, es pot parlar d'un component d'actitud, que comporta una òptica personal i subjectiva, esperit crític i una voluntat transformadora o transgressora; i d'un component d'estil, caracteritzat precisament per la llibertat d'estil, i que ve definit per la barreja de gèneres audiovisuals, l'ús expressiu de les tècniques de muntatge, la naturalesa diversa de les imatges i els àudios, i el fet de no cenyir-se a les convencions audiovisuals dominants (Biemann, 2003).

A partir de l'actitud, es desprèn la intencionalitat d'evidenciar una visió particular, que posa en qüestió les grans veritats, els discursos oficials i els consensos; que desconfia de les veritats establertes i que es manifesta a través de l'acte de mostrar-se, d'enunciar, de dir i de presentar al costat, o en contraposició, del que es dona com a veritat. D'altra banda, el fet d'abordar els temes des d'una òptica personal i subjectiva, permet als artistes que el practiquen exposar els temes lliurement i, de retruc, els allibera d'haver de respectar unes normes específiques, uns convencionalismes que estan pensats per conferir versemblança, la qual cosa fa que cada autor, i dins de cada autor cada peça de vídeo assaig, presenti unes característiques diferents (Biemann, 2003). Aquestes actituds i l'ús lliure de recursos, són les

estratègies de què se serveix el vídeo assaig per desplegar un alt component crític, de caràcter polític i de compromís ètic, que respon a la intenció d'endinsar-se en nous paradigmes i transformar la realitat.

Una de les característiques principals del vídeo assaig és l'habilitat que té per posar en qüestió o redefinir diferents aspectes relatius a la representació, i fins i tot adoptar un estatut antiestètic, tal com apunta Timothy Corrigan, per a qui aquestes produccions poden oscil·lar entre ficció i no-ficció, reportatges de notícies i autobiografies confessionals o documentals i films experimentals, de manera que configuren una sèrie de pràctiques que desfan i refan la forma fílmica, les perspectives visuals, les geografies públiques i les organitzacions temporals, així com les nocions de veritat i judici a través de la complexitat de l'experiència (2011, p. 4). D'aquesta manera, l'assaig privilegia l'expressió personal i la subjectivitat, però també problematitza i complica la noció d'«expressivitat mateixa» i la seva relació amb l'«experiència»; alhora que esdevé un lloc físic per al jo provisional i els seus pensaments, lliure de cap autoritat (Corrigan, 2011, p. 17), i en conseqüència, es configura des de la subjectivitat crítica. Així doncs, aquestes pràctiques posen en qüestió els consensos i rebutgen el caràcter indicatiu de les imatges documentals i les restriccions tècniques que imposen els sistemes de gravació, perquè, per definició, no estan interessades a reproduir les normatives que regeixen les produccions cinematogràfiques o televisives, sinó que es presenten com un espai de creació lliure, tant pel que fa a la tècnica, com als recursos, com a les formes.

El vídeo assaig fa ús de determinades eines de muntatge i utilitza materials fílmics diversos, alguns de producció pròpia i altres d'apropiats, moltes vegades transgredint o posant en qüestió la legalitat, en utilitzar imatges subjectes a drets, per generar en cada cas el discurs més escaient. Al costat dels diferents orígens de la imatge (televisives, documentals, gravades pel mateix autor, gravades per terceres 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 i mescles. El vídeo assaig també incorpora fragments del màster de la filmació, que habitualment es descarten en altres narratives, i és freqüent poder-hi reconèixer el procés de filmació mateix, o el reconeixement de la càmera per part de les persones filmades, la qual cosa fa que es generi un espai de relació entre la situació de la càmera i la de l'espectador, així com entre l'àmbit de la gravació i el de la recepció. No és infreqüent tampoc que es conservin algunes de les reaccions espontànies que es generen en el moment de la gravació; que apareguin en pantalla procediments o instrumental de gravació; o comentaris fets pel director en el procés de

rodatge. Pel que fa a les gravacions pròpies, destaca l'ús de la càmera, la tria de plans o enquadraments no convencionals i la barreja de diferents narratives, amb durades no estàndards dels moviments de càmera o dels plans fixos, etc. Totes aquestes estratègies estan destinades a fer que l'espectador sigui conscient en tot moment que la imatge resultant en una gravació sempre és mitjançada i a propiciar, com a conseqüència d'això, un espai de relació dialògica.

Per a Catherine Grant (2016), aquests comportaments impliquen un nou paradigma de recerca que consisteix en una acció 'performativa',⁷ en el sentit que les dades simbòliques –que inclouen imatges, fixes o en moviment; música i so; acció en viu; o codis digitals–, treballen de manera performativa, és a dir, com a expressions que, en ser enunciades, esdevenen una acció que genera efectes. Les defineix com a produccions que no il·lustren ni tradueixen recerques escrites, sinó que exploren i treballen en recerques pròpies, audiovisualment i 'assagísticament'.⁸ En aquest sentit, la crítica videogràfica esdevé un sinònim de 'vídeo assaig', o d' 'assaig visual', en tant que l'assaig, en essència, tracta d'ubicar l'universal en el personal (Morton, 2017, p. 130-131).

Per les diferents estratègies que usa, l'assaig presenta una gran diversitat, tant pel que fa a la forma com al contingut, de manera que algunes produccions versen sobre inquietuds històriques o teòriques específiques del cinema i els *media*, i altres parlen de l'expansió de la paleta creativa, exploren com la forma mateixa estimula un gir reflexiu i ofereixen un nou espai per a l'expressió personal, entenent que el vídeo és un component de peces multimèdia (Callahan & Kuhn, 2016), que engendra una "forma complexa d'autoria" (Stork, 2012) la qual té com a paraula clau el concepte 'discurs', entès aquest com una implicació amb el que apareix en pantalla, que transcendeix l'estricta recepció visual,⁹ encoratja la interacció entre

7 Catherine Grant agafa el terme 'performatiu' de Brad Haseman que, a partir de J.L. Austin, l'utilitza en oposició a 'quantitatiu' o 'qualitatiu'. A: Haseman, B. (2006, febrer). "A Manifesto for Performative Research", *Media International Australia incorporating Culture and Policy, Practice-led Research*, (118), 98-106.

8 Aquests dos adverbis els pren de Cristina Álvarez López i Adrian Martin, quan parlen del vídeo assaig com d'aproximacions "sorprenents, inventives, i que trenquen els límits", a les quals s'hi pot arribar de manera temptativa, experimental, en primera persona, "en el procés mateix d'edició". A: Álvarez López, C. i Martin, A. (2014, tardor). "Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers", *NECSUS: European Journal of Media Studies*. Accessible a: <https://www.necsus-ejms.org/test/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/> [2014, 7 de juliol].

9 En aquest text, Matthias Stork parla del concepte 'discurs' en relació amb el treball de Matt Zoller Seitz.

autors i audiències, i funciona com un vehicle per articular múltiples lectures i significats. Així, per autors com Dana Linssen o Kevin B. Lee, el vídeo assaig es revela com una eina analítica i com una forma de material *pensant*, que permet obrir un nou espai de discussió sobre el cinema, i que implica tota mena de materials d’apropiació, molt adequades per pensar a qui pertany el cinema (Linssen, 2016). A través d’una combinació d’imatges, sons i paraules, el vídeo assaig el que fa és explicar un procés de pensament subjectiu, és a dir, es manifesta com “una actualització del procés de pensament”, que proposa una manera de veure les imatges “com a part d’una matriu de significat que s’estén més enllà de la pantalla”,¹⁰ comportaments que el presenten com una desviació clara del cinema experimental i de les pràctiques documentals (Lee, K. B., 2017) i el situen en un espai propi i diferenciat.

2.1.1. El terme assaig

El concepte d'assaig procedeix del camp 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: els *Essais*. Aquests textos es consideren fundacionals perquè introdueixen un enfocament nou en la literatura, en establir una relació molt més propera entre l'autor i l'entorn i entre l'autor i el lector. Entre els aspectes que el defineixen, destaca la diversitat de temes que tracta i el punt de vista subjectiu i d'opinió que hi aplica, a través del qual s'hi reflecteix la manera d'operar del cervell i els ritmes del pensament, sovint sota l'aparença d'un cert desordre. De fet, introdueix recursos com ara la dinàmica de la conversa, fent ús de preguntes retòriques; la tensió entre realitat i ficció; o reflexions utilitzant la primera persona, explicant des de vivències íntimes a relats èpics o citant els clàssics, tàctiques que estableixen una relació més estreta amb el lector en situar-lo en espais comuns de coneixement. 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; així com una manifesta preocupació personal per la política contemporània.¹¹ Incorpora, en definitiva, el procés de pensament amb la construcció del discurs, que valora per damunt d'una presentació clara i estructurada, perquè fa que el lector sigui més actiu i es pugui situar en diferents moments del procés de pensament.

¹⁰ Kevin B. Lee pren aquesta afirmació d'Andrew Tracy, que la fa a propòsit del treball de Harun Farocki, en l'article Tracy, A. (2013, agost). “The Essay Film”, *Sight&Sound*. A: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/essay-film> [2017, 24 de gener].

¹¹ Els textos originals i íntegres dels *Essais* es poden llegir a: <http://www.bribes.org/trismegiste/montable.htm> [2015, 10 d'octubre].

A banda d'aquest text de referència, Timothy Corrigan veu també una relació directa entre el vídeo assaig i la literatura assagística del segle XX, la qual dramatitza l'encontre torbador amb el món visual i la resistència, o la dificultat, d'afirmar-lo verbalment, produint-se com a conseqüència un enfrontament lingüístic amb el món visual, que contínuament disminueix o subverteix el poder subjectiu del llenguatge (2011, p. 19). Entre els exemples que analitza, destaquen l'extens assaig de William Gass *On Being Blue*, l'obra de Jorge Luis Borges o la de James Baldwin, que per a ell reinventen el llenguatge per compensar la seva inadequació al món. Tots aquests elements i respostes davant del món, es troben recuperats en el vídeo assaig, i d'una manera més general en l'assaig audiovisual –per la progressiva fusió dels diferents mitjans i dispositius en l'actualitat–, tant pel que fa al text com a la imatge.

En aquest àmbit, diversos autors i teòrics anticipen que s'està operant una transformació, com es desprèn d'un article de Hans Richter de l'any 1940, titulat “El film assaig: Una nova forma de film documental”, on intenta explicar els aspectes que diferencien l'assaig del documental. Per a ell, l'assaig mostra la voluntat de “representar un contingut intel·lectual” i de “trobar imatges per a conceptes mentals”, més enllà de la pretensió de bellesa de les imatges, cosa que permet que l'audiència s'hi pugui involucrar intel·lectualment i emocional (Corrigan, 2011, p. 63). Qui primer conceptualitza el cinema com a assaig, però, és Alexandre Astruc, que n'estableix el nexa en la dècada dels anys 40. Per a ell, el cinema del futur pren forma allà on als crítics els passa més desapercebut, en les pel·lícules d'Orson Welles; a *La Règle du Jeu*, de Jean Renoir; o a *Les Dames du Bois de Boulogne*, de Robert Bresson. Considera que aquest cinema nou té alguna cosa de profètic en tant que esdevé un llenguatge, pròpiament, que permet a l'artista expressar els seus pensaments, encara que siguin abstractes, o traduir les seves obsessions, com ho fan els assagistes o novel·listes. A aquesta nova era, l'anomena l'era de la ‘càmera bolígraf’, relacionant directament la pràctica del cinema amb la de l'escriptura (Astruc, 1948). En esdevenir un llenguatge, el cinema el que aconsegueix és anar-se alliberant de mica en mica de la tirania de la imatge indiciària i de les demandes concretes i immediates de la narrativa, per la qual cosa Alexandre Astruc vaticina que el cinema projectat esdevindrà un producte domèstic, consumit a casa, en formats tan diversos com els literaris. Aquesta apreciació no només està oberta a la idea que el cinema sigui capaç d'expressar idees, sinó que ho faci des de la generació d'un llenguatge precís que li és propi i que permet al cineasta escriure idees directament al film sense necessitat de recórrer a les associacions d'imatges. Aquesta voluntat de crear un llenguatge nou, la identifica des dels inicis del cinema –com Serguei Eisenstein, els teòrics del cinema sonor o les estratègies poètiques i surrealistes del cinema d'avantguarda dels anys 20–, tot i que intueix que el nou

cinema és un fenomen molt més complex, capaç de ser un vehicle singular de pensament i d'expressar qualsevol aspecte de la realitat a través de possibilitats infinites: “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” (Astruc, 1948). En aquest sentit, qüestiona la distinció entre director, que situa en una funció més tècnica, i autor, que desenvolupa el treball en el mateix temps que el produeix; i s'adona que ja no és que el cinema adapti les experimentacions de l'art o la poesia, o que es tracti d'una escola o un moviment, sinó que, encara que potser només és una tendència, el cinema mira cap al futur (Astruc, 1948). Amb aquesta lectura, anticipa el vídeo assaig com una pràctica autònoma, que es presenta a través de modes interpretatius i generatius de realitat que li són propis.

La importància del cinema com a escriptura, l'adverteix també el director soviètic Dziga Vertov, qui distingeix entre el muntatge mecànic i el concepte de muntatge, establint una diferència entre les estratègies d'organització dels documents cinematogràfics i la realització d'operacions més complexes: “Aquí ja no es pot parlar pròpiament de muntatge, sinó d'escriptura cinematogràfica [...] És l'art d'escriure en cine-imatges [...] una forma altament organitzada de cine material documental. Les imatges entren en interacció orgànica, s'enriqueixen mútuament, uneixen esforços, formen un cos col·lectiu que allibera un excedent d'energia” (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 167).¹²

Un altre autor que es refereix al cinema com a assaig és Jacques Rivette,¹³ arran del film *Viaggio in Italia* (1954), de Roberto Rossellini, del qual en destaca la llibertat i el caràcter inquisitiu i espontani. El descriu com un assaig metafísic i alhora com una confessió, un dietari i un diari íntim (Rascaroli, 2009, p. 26), amb un enfocament subjectiu i provisional.

Tot i les diferents aproximacions al concepte, qui més contribueix a generalitzar el terme és André Bazin¹⁴. El 1958 formula una definició més precisa del vídeo assaig en una crítica al *France Observateur* sobre *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. En destaca que l'autor desplega en la durada d'un llargmetratge una dialèctica entre imatge i paraula que va més enllà de la concepció convencional del cinema documental i que no només s'allunya del

12 Miguel Ángel Bouhaben, Jesús A. López i Pablo M. Samper reproduïen un fragment dels escrits i diaris de Dziga Vertov de l'any 1953.

13 Concretament, en l'article “Lettres sur Roberto Rossellini”, publicat el 1955 a *Cahiers du cinéma*, i citat a Laura Rascaroli (2009).

14 El 1947, André Bazin va fundar la *Revue du Cinéma*, que l'any 1950 prendria el nom de *Cahiers du Cinéma*.

format, sinó també del tema documental tal com s'havia entès fins aleshores. El film tracta l'experiència en primera persona de Chris Marker al llarg d'un viatge per Sibèria en el qual André Bazin també percep una nova concepció temporal, que inclou una reactualització del temps pretèrit: “*Lettre de Sibérie* és un assaig en forma de reportatge cinematogràfic sobre la realitat siberiana del passat i del present” (Bazin, 2012 (1958)). Considera que el ‘punt de vista documental’ que adopta el cineasta és similar al que Jean Vigo aplica a *À propos de Nice* (1930), una mena d'assaig fílmic satíric que descriu la Niça dels anys 20 i en documenta la vida ordinària, mostrant-ne 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” (Bazin, 2012 (1958)), afirmació amb la qual avala l’aproximació a la història des de diferents disciplines, igualment vàlides. Margarita Ledo Andión destaca també de Jean Vigo l’ús que fa de la *candid-camera*, que li possibilita tractar el real com a document, inscrivint la realitat en el film com a presència, no com a representació, de manera que la mirada de l'autor permet que l'altre pugui mantenir-se com a índex, amb la qual cosa la producció és intersticial en relació amb la posició del cinema documental, perquè marca un punt d'inflexió de la imatge (2004, p. 44-45) i anticipa un desplaçament de la posició de l’autor vers la realitat que filma.

Sobre el punt en què se situa l’autor, Timothy Corrigan assenyala que tant els assaigs literaris com els assaigs cinematogràfics anticipen el desplaçament de l'enunciador amb temes i subjectes que ja són fragmentaris i inestables, i posa com a exemple *Mr. Death* (1999), d'Errol Morris i *2 o 3 Coses que sé sobre ella* (1967), de Jean-Luc Godard –protagonitzada per la mestressa de casa/prostituta/actriu Juliette Janson/Marina Vlady–.

Per a Timothy Corrigan, en aquestes pel·lícules el factor assagístic crea col·lisions i buits que provoquen reflexió:

“... el pensament assagístic esdevé una reformulació del jo conceptual, figural, fenomenològic i representacional quan aquest troba, prova i experimenta alguna versió del real com a ‘qualsevol lloc’ públic. El pensament assagístic esdevé llavors l'exteriorització de l'expressió personal, determinada i circumscrita de maneres sempre variables, de qualitat i nombre de contextos materials en els quals pensar és multiplicar el jo. En provocar aquest híbrid en l'activitat de cognició, el film assaig demana als espectadors que experimentin el món en el sentit intel·lectual i fenomenològic ple com un encontre mitjançat entre el fet de pensar sobre el món com un món que s'experimenta a través d'una ment pensant” (Corrigan (2011), p. 31-35).

Laura Rascaroli, per la seva part, apunta que la germinació de l'assaig es produeix a

França en l'interval de 10 anys que va des de la *nouvelle vague* a la *politique des auteurs*, moment en el qual la pràctica assagística pren forma, tot i que alguns crítics utilitzen ja abans el terme per referir-se a produccions anteriors i fins i tot d'altres països, com en el cas de Hans Richter,¹⁵ amb contribucions tan significatives com les de Chris Marker, Alain Resnais i Agnes Varda (els autors de la *Rive Gauche*), o les de figures destacades de la *nouvelle vague*, com Jean-Luc Godard (2009, p. 27-28).

La tasca del cineasta és, doncs, com afirma Josep Maria Català,¹⁶ posar de manifest les circumstàncies d'aquesta realitat per referir-s'hi veritablement, de manera que el director emprèn un subtil i esmunyedís viratge del documental a l'assaig a partir de mecanismes al·legòrics. Aquesta operació té a veure, diu, amb l'espai i el temps, i el desplaçament epistemològic que es produeix, que permet captar d'esquitllada un conjunt de realitats que d'altra manera romandrien invisibles, de manera que el cinema esdevé testimoni d'uns mons reals molt més complexos i profunds (Català, 2001, p. 43). Així, no consisteix només en una realitat que es mostra, sinó en una realitat que es revela; no proposa una lectura literal i inequívoca de l'acció, sinó justament de tot el que s'esdevé quan l'acció es desactiva.

Precisament, Theodor Adorno qualifica l'assaig d'heretgia per aquesta facultat que té, en transgredir l'ortodòxia del pensament, de fer visible en l'objecte el que l'ortodòxia té com a propòsit secret mantenir-hi invisible (1984, p. 171), per la qual cosa a aquesta pràctica no li interessa tant seguir un mètode sinó penetrar profundament en el tema (1984, p. 159), negant qualsevol element sistemàtic per treballar emfàticament en la forma de la seva presentació (1984, p. 165). Per aquesta manera de procedir, l'assaig continua sent la forma crítica per excel·lència, una crítica ideològica que és perquè construeix la crítica immanent dels artefactes culturals i els confronta conceptualment (Adorno, 1984, p. 166), aquesta és la raó que persegueix, i a través de la qual desenvolupa la seva estètica.

2.1.2. El principi de muntatge

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

15 Laura Rascaroli ho argumenta a través del que apunta Pierre Sorlin quan afirma que durant el règim de Vichy, durant els anys 40, el govern va desatendre la producció de no-ficció i per contra va produir més de 400 documentals durant l'ocupació alemanya. Cita l'article: Sorlin, P. (2005). “France”, a Ian Aitken (ed). *Encyclopedia of the Documentary Film*. Londres: Routledge/Taylor and Francis, 434-442.

16 Josep Maria Català ho comenta en relació amb obres com *Vampir/Cuadecuc*, de Pere Portabella (1970) o *El sol del membrillo*, de Víctor Erice (1992).

durada” (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 62-81). En realitat, el terme muntatge és una terminologia tècnica que descriu el procés d’assemblatge d’unes peces amb unes altres, seguint uns determinats procediments. El que no explica la descripció mecànica del muntatge és el procés de significació de les imatges, per exemple els sintagmes fílmics (grups de plans que tenen significació directa), ni les relacions que s’estableixen entre ells quan el procés de significació té lloc durant el muntatge mateix. Com afirma Daria Khitrova, la cinemètrica és un instrument però també un mètode i com a tal s’ha fet servir des dels començaments del cinema, aportant, en desplegar-se, un potencial com a eina per generar interrelació i participació, com observa Yuri Tsivian (Stork, 2013).¹⁷ És doncs l’estratègia que ha adoptat el cinema per connotar les imatges, per ‘fer-les parlar’.

2.1.2.1. La tècnica del muntatge

Així com la càmera cinematogràfica és el subjecte central de l’art mecànic, en tant que forma part del mode de producció i de la cultura industrial, el muntatge n’és l’operació estructuradora a través de la qual la pràctica del cinema s’incorpora als corrents d’avantguarda estètics i polítics (Ledo Andión, 2004, p. 67), tot i que en un primer moment, es redueix al procés del treball d’estudi posterior a la gravació i a la composició dels materials cinematogràfics obtinguts.

Des del vessant tècnic, en els orígens del cinema, el primer que es debat és el format que ha de tenir el marc, rectangular o circular, una convenció que ha anat evolucionant amb el temps cap a imatges més àmplies –panoràmiques–. En si, és una reducció del camp de visió que s’ofereix a l’espectador i que vol reproduir la idea de finestra o de quarta paret del teatre. Dins d’aquest marc, el 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. Així doncs, tant els fotogrames com les imatges projectades són plans i estan delimitats per un quadre. Per la seva part, la porció de l’espai continguda en un quadre s’anomena ‘camp’, però l’espai fílmic és molt més bast, atès que conté també aquell espai imaginari que l’espectador complementa incorporant aspectes del ‘fora de camp’. De totes maneres, aquesta correlació solament té sentit des de la perspectiva d’un cinema narratiu i realista, ja que en una imatge abstracta la continuïtat del camp fora del quadre tindria una altra naturalesa. En definitiva, el que és

17 Matthias Stork entrevista Yuri Tsivian i Daria Khitrova a: Stork, M., (2013, hivern) “On Cinematics, Video Essays, and Digital Scholarship – An Interview with Dr. Yuri Tsivian and Dr. Daria Khitrova”. *Mediascape*. A. M. Young (ed.). Accessible a: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/pdfs/Winter2013/Cinematics.pdf> [2016, 17 de febrer].

evident en el cinema realista és que la reacció davant la imatge plana projectada dona una sensació de tercera dimensió i inscriu els espectadors en l'àmbit del cinema. Aquesta 'impressió de realitat', específica del cinema, es dona principalment per la il·lusió del moviment i de la profunditat: "Simbòlicament això equival, entre altres coses, a dir que la representació fílmica suposa un subjecte que la mira, a l'ull del qual se li assigna un lloc privilegiat" (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 31), així doncs, tant els plans com els enquadraments i els termes de moviment estan determinats amb relació al model humà.

Tot i això, encara que el procés de muntatge estigui tan fortament vinculat a les pràctiques cinematogràfiques, no és inherent al cinema. Les primeres pel·lícules de Thomas Edison tenen l'atractiu de la innovació tecnològica, però no pretenen transmetre un missatge, sinó més aviat mostrar una curiositat, un avenç tècnic, i, principalment, tracten d'impactar l'espectador amb gravacions relacionades amb el progrés i els avenços com ara la ciutat moderna o el tren. Les captures es filmen des d'un punt concret i no s'editen, són úniques i constitueixen una sola seqüència. Molt aviat, però, el cinema adquireix una naturalesa narrativa de la qual el muntatge cinematogràfic n'és la sintaxi. Es tracta d'una tècnica que consisteix a tallar –en l'era analògica literalment–, els fragments d'una o diverses gravacions i enganxar-los en un ordre narratiu o cronològic que tingui sentit. Aquesta, aparentment, funció mecànica no és neutra i amb el temps es fa evident que cap composició d'imatges està exempta d'intenció, ni tampoc ho està l'acte de gravar, ja que la mirada sobre la realitat que projecta un individu està sempre carregada de significat, d'interessos, de prejudicis, d'intencions... que es manifesten en cada estadi del procés. Tot i això, s'ha convingut en establir unes normes que s'apliquen al que es considera un llenguatge narratiu no expressiu, a través del qual s'exposen els fets de manera objectiva, o en tot cas, que fan que un cos d'imatges "sigui percebut com una narració neutra". De tota manera, en considerar el gènere periodístic –que clama per explicar la realitat 'tal qual ha succeït'–, es fa evident que tampoc no s'escapa de posar èmfasi i intenció, ni de la voluntat de voler explicar un fet d'una determinada manera. Així que qualsevol intenció o correcció d'aquesta intenció acaba atorgant 'sentit' a la lectura de les imatges. A partir de l'experiència professional en el muntatge i l'edició, tant de vídeos creatius com documentals i periodístics, i el punt de referència del manual de muntatge de Roy Thompson, un clàssic que han estudiat molts periodistes i documentalistes, proposo un petit repàs comentat d'aquestes convencions.

Convencions en el procés de muntatge

Roy Thompson descriu el muntatge bàsicament com una transició entre dos plans (2001 (1993), p. 42), donant per entès, doncs, l'existència d'aquests dos plans. Seria important

considerar que, com a pas previ, cal primer determinar el fragment, el punt d'inici i final d'un pla, decidir si són vàlids conceptualment i si encaixen en els ritmes, és a dir, si suporten bé les convencions, i quines possibilitats de combinatòria tenen amb altres plans que es puguin aïllar per juxtaposar-los-hi. Per tant, el muntatge podria ser definit com “una transició entre dos plans, una vegada aquests dos plans han estat prèviament determinats”. Aquesta operació de marcar el punt de transició, està intrínsecament relacionada amb el muntatge, perquè són les característiques d'aquest punt i la naturalesa de la gravació les que determinen el lloc exacte on es vol fer aquesta transició i n'indiquen les possibilitats. Segons Roy Thompson, hi ha tres procediments per fer les transicions: per tall –passar d'un pla a un altre pla per juxtaposició–; per encadenat –transició entre un pla i el següent de manera que un substitueixi gradualment l'altre–; o per fosa (2001 (1993), p. 42) –quan aquesta transició és a un color, normalment negre–. Al final es fa una reducció a dos, el tall i la fosa –a un altre pla o a un color, o fins i tot a una imatge construïda virtualment–.

Hi ha plans que poden suportar bé tant el tall com l'encadenat o fosa entre plans o la fosa a un color o composició gràfica. En canvi, n'hi ha que, o bé perquè acaben bruscament o bé perquè l'acció següent comença de manera immediata i el pla és relativament breu, només permeten l'acció per tall. També hi ha foses entre plans que no són possibles sense sobtar l'espectador pel contrast de colors, el desequilibri de masses, la incompatibilitat de moviments interns, etc. (sempre segons unes convencions). Però hi ha moltes més possibilitats per fer transicions, com per exemple la transició per cortina –un tall desplaça l'altre–, amb recursos diferents, com línies, quadres, en diagonal, vertical, horitzontal, etc. També hi ha la transició per escombrat, que abans de donar pas al següent pla, perd nitidesa en l'anterior; es pot desenfocar i enfocar, etc.

Per interpretar quan es pot procedir o no a fer un determinat tipus de transició, Roy Thompson descriu sis elements: motivació (pot ser visual –per un canvi en l'acció, o la introducció d'un element visual nou–, sonora –per un off o bé un so narratiu–, o mixta), informació, composició, so, angle de la càmera i continuïtat (2001 (1993), p. 42). La transició pot ser necessària bé perquè el tall següent introdueix informació nova o bé perquè dona context a la composició; per descriure diferents posicions de la càmera en relació amb el subjecte o objecte; per fer un canvi de pla del mateix element, en aquest cas també és necessari que hi hagi un canvi d'angle, d'altra manera pot provocar sensació d'estranyesa o produir salts en la percepció, etc. Pel que fa a la continuïtat, és un recurs per evitar accions que desviïn la narrativa i per donar versemblança, així, en la descripció d'una acció o la

narració d'un contingut, cal que se segueixin les quatre convencions de continuïtat: de contingut, de moviment (canvis de direcció), de posició i de so.

El tall és l'acció de transició més utilitzada, tant en cinema de ficció com en documentals o noticiaris. Es fa servir quan es vol transmetre que l'acció és contínua, quan es vol provocar impacte en l'espectador i quan es produeix un canvi d'informació o d'escenari. En general, l'encadenat es fa servir per indicar un canvi de temps, quan és necessari alentir-lo, per indicar un canvi d'escenari o quan hi ha una relació visual forta entre les imatges que apareixen i desapareixen (per tall farien un salt, un efecte visual que l'espectador no espera i per tant distorsiona la continuïtat de la percepció). L'encadenat ha d'estar motivat i la composició i el so hi han de coincidir –d'altra manera produirien soroll visual o sonor–, l'angle de càmera seria preferible que variés però en aquest cas no és imprescindible, ja que cada vegada més s'accepta una transició per fosa quan l'angle és el mateix, tot i que no ho seria tant si es fes per tall. Normalment la durada de la transició és d'entre un i tres segons, però si té caràcter dramàtic o estètic, es pot fer durar més. La fosa, en canvi, normalment es fa amb negre o blanc i pot ser de tancament o d'obertura. Informa d'un començament o un final o bé d'un canvi de temps o d'escenari, i també es fa servir per donar pas a títols o blocs de text. En aquest cas es poden produir per tall i també es poden fer foses a altres colors o imatges construïdes digitalment. Els colors també s'utilitzen com a separadors entre dos plans similars, per exemple en una entrevista de vegades s'intercalen flaixos breus per superar la impressió de salt entre els plans.

El muntatge pot ser formal o conceptual. El primer està motivat per una transició entre un pla de forma, color, dimensió o so característics i un altre pla similar –quan hi ha una motivació de canvi de so, normalment es fa per encadenat–. El segon, també dit dinàmic o d'idees, està motivat pel concepte de la narrativa i el missatge que es vol transmetre. Pot indicar canvis d'escenari, de temps, d'informació, de subjecte... i acostuma a fer èmfasi en situacions dramàtiques o punts d'intensitat informativa. El muntatge combinat dels dos models descrits té major complexitat de motivació. En tot cas són un seguit de convencions que constitueixen una gramàtica del llenguatge, la qual es caracteritza per les normes bàsiques següents: (1) El so i la imatge s'acompanyen, no competeixen ni divergeixen. (2) Un nou pla ha d'aportar informació nova. (3) Cada muntatge (tall) ha d'estar motivat. (4) Cal respectar l'eix (d'altra manera es crearien sensacions visuals no desitjades o contradictòries). (5) El muntatge ha de respondre a les intencions narratives. (6) El millor muntatge és el que no nota l'espectador. (7) Muntatge és creació (Thompson R., 2001 (1993), p. 68). En definitiva, tot i fonamentat la seva descripció en les convencions, les conclusions porten Roy Thompson a

descriure el procediment del muntatge com un acte de creació, això sí, amb una certa funcionalitat narrativa que, perquè sigui versemblant, ha de respectar les normes ‘gramaticals’. Tot i això, recomana altres convencions per donar versemblança i continuïtat naturalista, o simplement per evitar emetre missatges no desitjats, com, entre d’altres: evitar els plans en els quals un objecte estigui molt pròxim al cap del subjecte perquè, si no fos així, suggeriria una relació que no es vol transmetre; en un muntatge dramàtic, conservar les pauses dramàtiques; en un diàleg de tres no passar d’un pla amb dos a un altre pla amb dos; no passar de panoràmiques, avanços o retrocessos, a un pla estàtic dels mateixos elements; no tallar mai d’un punt d’interès a un altre punt d’interès; després d’una sèrie de plans curts cal intercalar un pla general; no tallar a negre si després ve un altre pla; etc. (Thompson R., 2001 (1993), pp. 76-120).

Les possibilitats de muntatge en l’era digital

Les tecnologies digitals han aportat possibilitats noves per fer transicions, no solament en el procediment i la tècnica del muntatge, sinó també amb una gamma extensa de recursos i efectes que permeten tot un seguit de modificacions, que amb la tecnologia analògica estaven més limitades. Els efectes poden introduir canvis que s’allunyen de la visió natural o realista o per contra, aconseguir que una gravació sigui més versemblant, en modificar la coloració o ‘netejar’ els sons, és a dir, extreure’n les impureses. Rosa María Ganga enumera algunes de les possibilitats que ofereixen aquestes tècniques: (1) Mostrar una pluralitat d’imatges, si més no pel que fa a la forma. (2) Modificar el to i/o la lluminositat de les imatges (posa l’exemple de passar unes imatges de color a blanc i negre, però també es pot millorar la lluminositat d’un pla que en la gravació ha quedat massa fosc i que sense aquesta modificació s’hauria de descartar en el muntatge). (3) Variar la velocitat original en un grau perceptible (aquí assenyala que els paràmetres són molt amplis, però entre els més freqüents destaquen la marxa ràpida, l’efecte de càmera lenta o la marxa enrere). (4) Aïllar i engrandir un detall per destacar-lo del fons i atorgar-li major força expressiva. (5) Modificar la textura de les imatges per donar un aire d’envelliment que les faci passar per antigues. (6) Formar imatges compostes a partir de dues o més pistes de vídeo, que poden combinar en paral·lel textos, gràfics i imatges, tant si són estàtiques com en moviment. (7) Crear imatges del no-res, imatges virtuals (Ganga, 2004, p. 479). A aquestes possibilitats se’n podrien afegir encara algunes més: com segmentar una part d’una imatge i presentar-la com un tot, formar diverses pistes d’àudio, generar efectes diversos, com cues dels elements en moviment (*trail*), fer multipantalles, invertir la imatge, rotar la imatge... i tot de manera fàcil i immediata, un cop es domina el banc d’edició. Rosa María Ganga afirma que el muntatge no lineal, com s’anomena

el muntatge digital, ha facilitat moltíssim els procediments de treball, els ha fet més àgils i els ha dotat de més recursos, però cal tenir present que en el llenguatge documental o informatiu, l'abús d'efectes pot trencar amb la gramàtica audiovisual i els convencionalismes i fer una impressió de ficció. Quan se sobrepassa una certa frontera de versemblança, argumenta Rosa María Ganga, es poden ocasionar incoherències narratives o argumentatives i errades en la focalització del punt de vista i del relat per la qual cosa el muntador ha de tenir molt clar qui controla els continguts i la informació, qui és el narrador i des de quina posició narra, per mantenir la coherència general (Ganga, 2004, p. 480). En aquest punt també es pregunta sobre les possibilitats del documental interactiu, que encara està per desenvolupar de manera plena i sobre el qual només s'han fet algunes proves a través de la tecnologia *CD Rom* i Internet.

El gir que es produeix en l'era digital és important no solament perquè els avenços tècnics transformen el concepte d'edició, sinó perquè se'n democratitza l'ús. Actualment, per edició s'entén el procés mitjançant el qual, fent ús d'un *software*, es crea un producte audiovisual que tant pot incorporar fonts de vídeo, imatge en moviment o so –que es poden convertir des de diferents formats–, com imatges fixes, de manera combinada i amb la possibilitat d'afegir-hi efectes, transicions, textos, rètols o imatges virtuals. D'altra banda, l'assimilació de la imatge en el dispositiu comunicacional, tant en l'àmbit informatiu com en el personal, i la revolució tecnològica de dispositius de gravació i emmagatzematge de memòria, que permeten fer gravacions amb equips molt més lleugers i barats –fins i tot amb telèfons mòbils–, han contribuït a fer que el volum d'arxius accessibles en línia i el nombre de fonts d'imatges s'hagin multiplicat de manera exponencial. Aquesta accessibilitat als materials d'arxiu han transformat les gramàtiques audiovisuals, no solament pel que fa a les tècniques del muntatge sinó per les possibilitats discursives que ofereixen.

En definitiva, les tecnologies del vídeo i la informàtica permeten al muntador més “flexibilitat, rapidesa i exactitud” (Konigsberg, 2004 (1998), p. 328). Amb aquestes innovacions, la ingesta d'imatges es fa en un suport informàtic i se'ls atorga un codi de temps. Aquesta tecnologia permet al muntador veure en el banc d'edició les escenes que vulgui i assajar diverses seqüències d'edició accedint-hi directament, sense necessitat de fer la ingesta de les imatges en temps real ni de bobinar o rebobinar. Fernando Galindo i Javier Nó expliquen que el fet que la digitalització i la compressió d'arxius es realitzi de forma directa sobre el suport, permet decidir en cada moment quins són els paràmetres que es volen aplicar, ja siguin de resolució, de compressió, de mostreig, etc., i això encara aporta una major eficàcia a l'edició. Assenyalen els següents punts de millora: (1) Accés aleatori a la informació. Permet anar directament a un punt concret a través del codi de temps sense haver

de buscar en la gravació visualment. Cada captura forma un arxiu diferenciat i independent que es pot obrir directament en el banc d'edició. (2) Un bolcat ràpid i selectiu, que permet treballar només amb el material preseleccionat. (3) Copiat i duplicat d'arxius fàcil, segur i sense la pèrdua generacional que es produïa en les tecnologies analògiques. (4) Simplicitat i versatilitat en la transferència d'arxius. (5) Disminució exponencial del volum d'emmagatzematge físic del material gravat (Galindo & Nó, 2010, p. 141-142). Val a dir que aquesta manera de treballar obliga a gestionar els arxius de manera precisa, a banda que en la constitució d'aquests arxius es produeix un procés de descripció que condiciona les cerques posteriors. Per exemple, ordre segons categories: mercat, escola...; per correlació: mercat 01, mercat 02...; nominal: Mercat del Ninot...; cronològic: mercat antic, mercat actual, mercat 1800... ; etc.

El muntatge és, en definitiva, la totalitat del procés d'unir la pel·lícula fins que l'obra assoleix la forma definitiva, la qual cosa inclou seleccionar i donar forma als plans, disposar en un ordre els plans, les escenes i les seqüències, mesclar totes les bandes de so i integrar la banda de so definitiva amb les imatges (Konigsberg, 2004 (1998), p. 327-328). Així doncs, el procés creatiu no finalitza amb el guió, el programa de gravació o la selecció dels materials, sinó que continua en el procés d'edició. En el cas del vídeo assaig, hi ha artistes que assumeixen personalment tot el procés, altres el dirigeixen i supervisen però compten amb operadors de càmera, muntadors, tècnics de so, il·luminadors i altres professionals.

Fernando Galindo Rubio i Javier Nó Sánchez han estudiat l'evolució de la tecnologia audiovisual digital per esbrinar cap a quin horitzó condueixen els aspectes multimèdia i la difusió per Internet, i un dels problemes fonamentals que situen, encara avui, és la contradicció entre la tecnologia d'alta definició i les necessitats de la xarxa, que requereix que els arxius ocupin poca memòria per poder-los transmetre sense dificultats (2010, p. 140), impediment al qual s'afegeix que no tothom, ni a tot arreu, disposa d'una tecnologia avançada. Tot i que els usuaris han cooperat amb la intel·ligència col·lectiva de l'entorn d'Internet per disposar de formats de compressió, o còdecs, més operatius (com el MPEG), consideren que aquestes dificultats podran superar-se quan s'estandarditzi l'ús de la fibra òptica (Galindo & Nó, 2010, p. 140), una tecnologia que en comptes de transportar electricitat, transporta llum.

De tota manera, les millores de la qualitat de la imatge gravada que s'han obtingut en els últims anys i l'aparició d'equips més manejables i amb més prestacions, no es reflecteixen tant en els procediments de muntatge, tret de la ingesta d'imatges i la gestió dels arxius, aspectes purament operatius. Per exemple, actualment s'ha reduït moltíssim el temps d'ingesta de les captures en targetes de memòria, que es limita a la descàrrega de l'arxiu informàtic, un

temps molt menor que el del temps real de la durada de la gravació. També ha millorat la transferència dels arxius sense perdre qualitat i la possibilitat d'emmagatzemar-los en servidors, on és fàcil d'accedir-hi tantes vegades com es vulgui.

Pel que fa a l'arxiu, en general, els materials en brut no es conserven, tret d'imatges o fets excepcionals. El que es conserva és el material editat, amb els plans seleccionats i muntats. Aquest producte és el que passa a l'arxiu i sempre es pot recuperar per introduir-ne parts en altres peces audiovisuals. Amb aquestes condicions, el material d'arxiu és més accessible. Amb criteris de cerca per categories i etiquetes, com ara fets històrics, dates, llocs, noms de persones, etc., les imatges són fàcilment localitzables en un arxiu immens –tot i que les categories també impliquen una restricció de criteri–. Això ha fet que a partir de l'any 2000 els materials d'arxiu siguin molt més freqüents en la producció de materials nous, de manera que han transformat les narratives visuals i han comportat un nou impuls documental.

Els avantatges en el tractament de la imatge digital han arribat també a l'àmbit domèstic – amb el mòbil, tothom duu una càmera al damunt–. A més, l'accés abans restrictiu als *softwares* d'edició s'ha universalitzat i és possible editar en línia. Es pot disposar d'una barra de temps per organitzar-hi els materials, amb eines per afegir-hi títols i rètols; recursos de grafisme; efectes de transició, com tall, encadenat o fosa; i altres efectes en la imatge i el so, amb la possibilitat de multiplicar el nombre de pistes, o introduir imatges fixes i gràfics. I encara més, Fernando Galindo i Javier Nó destaquen que, amb l'aparició de les eines 2.0, s'obre la possibilitat de produir vídeos col·laboratius, en els quals diferents usuaris –que no han necessàriament de conèixer-se ni estar en el mateix lloc–, poden produir missatges audiovisuals i afegir continguts a aquestes produccions (2010, p. 148). Per tancar la cadena, cal esmentar la gran quantitat de tecnologies que existeixen per difondre els productes audiovisuals a través d'Internet, amb plataformes de distribució i canals com You Tube, Vimeo, My Space, etc.

Aquests canvis permeten al vídeo assaig l'ús d'eines de muntatge i materials videogràfics diversos, siguin o no de producció pròpia, per generar en cada cas el discurs més escaient, lliure dels convencionalismes, més o menys estàndards, que regeixen altres tipus de produccions. La diversitat d'opcions és tan basta que no ha comportat la generació d'un nou convencionalisme, sinó que manté obertes possibilitats infinites del tractament dels materials audiovisuals. Per això no es defineix com a gènere sinó que més aviat es presenta, i així és definit per diferents teòrics, com una actitud respecte dels materials fílmics, més que no pas com una tècnica específica.

2.1.2.2. La creació de sentit en el muntatge visual i sonor

La creació de sentit a través de la imatge

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 per Lev Kuleshov. A *L'home invisible* (1924), Béla Balázs n'enuncia quatre principis. El primer, que en el cinema hi ha una distància variable entre l'espectador i l'escena representada, la qual té una dimensió variable. En segon lloc, que la imatge total de l'escena es divideix en una sèrie de plans de detall. El tercer principi és que l'enquadrament de plans de detall dins la mateixa escena pot variar. I finalment, que l'operació de muntatge assegura la inserció dels plans de detall en una sèrie orientada. Aquests quatre principis es recullen en la definició de muntatge que fa Vsévolod Pudovkin per explicar la construcció d'un espai fílmic ideal i de creació, a través de l'enllaç de fragments separats de l'espai real capturat en les escenes (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 163-165), de manera que l'espectador s'hi pot moure des de l'interior (Ledo Andión, 2004, p. 69), de la qual cosa es dedueix que la dimensió dialògica dels materials fílmics, que s'accentua en el vídeo assaig, és ja inherent a la mateixa tècnica i que és una dimensió relacional directament vinculada al procés de muntatge. De fet, Lev Kuleshov parla del muntatge 'productiu' –en el sentit que genera coses que les imatges per elles mateixes no expliquen–, el qual presenta tres tipus de funcions: sintàctiques, semàntiques i rítmiques. 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 bé incorporar una ruptura) i d' 'alternança' o de 'linearitat' (podent l'alternança significar, per exemple, simultaneïtat en el temps); les funcions semàntiques poden produir 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; i finalment, esmenta les funcions rítmiques, temporals i plàstiques (de llum i/o de color). Pel que fa als 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 cesura introduïda a l'interior d'un moviment). Per Stephen Prince i Wayne E. Hensley, que estudien l'anomenat 'efecte Kuleshov', el significat cinemàtic és més una funció de la seqüència d'edició que no pas de la gravació individual, com es posa de manifest en aquesta afirmació de Lev Kuleshov: "El contingut de les captures en ell mateix no és tan important com la manera de relacionar dues captures de contingut divers i el mètode emprat per connectar-les i alterar-les", amb la qual cosa "la sala de muntatge esdevé un mecanisme que permet analitzar el significat i l'estructura del cinema i

fins i tot reconstruir-hi els materials, de manera que la captura, o la gravació, es redueixen a un signe, una lletra del muntatge” (Prince & Hensley, 1992, p. 60),¹⁸ que creix exponencialment en possibilitats expressives, fins al punt que Vsévolod Pudovkin qualifica el muntatge com “una creació absoluta del realitzador” (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 163-165), assenyalant, ja als anys 20, cinc tècniques d'edició que són l'embrió del muntatge modern: el contrast, el paral·lelisme, el simbolisme, la simultaneïtat i la motivació (Pudovkin, 1970 (1926), p. 125), eines amb les quals l'editor o autor té a les seves mans la possibilitat de guiar la resposta emocional dels espectadors i, a través d'ells, incidir en la vida real.

Dziga Vertov, per la seva part, considera que el principi de muntatge s'activa ja en el moment de la producció de la imatge, quan s'escull cada pla. Reflexiona sobre la necessitat de captar l'atenció de l'audiència a través d'una renovació constant de la imatge perquè no perdi l'efecte sorpresa i s'acabi convertint en un clixé. Per aconseguir aquests efectes, una de les estratègies que proposa és gravar d'amagat, sense que el subjecte filmat en tingui consciència, d'aquesta manera es comportarà tal com és, sense ‘actuar’. Anomena aquesta tècnica ‘atenció desviada’, en referència a l'atenció de l'actuant, que ja no es concentra en la filmació sinó en l'acció mateixa. Amb aquestes observacions, tot i que Dziga Vertov es referma en el cinema documental basat en els fets esdeinguts en la vida, reconeix la consolidació d'un cinema que se situa entre la narració i la ficció, que proposa una fusió entre els fets i el drama (Llinás, 1973, p. 109-111).¹⁹ Aquest espai entre una realitat que no pot ser filmada i una reconstrucció o teatralització d'aquesta, haurà d'explorar els seus propis límits, però en aquests moments el que es consigna és que el muntatge suposa un alliberament de la càmera –els moviments de la qual ja no queden limitats a garantir el pla fix–, que pot explorar altres possibilitats, angles i moviments. El muntatge, doncs, té una capacitat expressiva en ell mateix que opera independentment del contingut de les imatges. També, des de la pràctica fílmica i la teoria, Serguei Eisenstein aborda el caràcter expressiu del cinema i proposa el procés de muntatge no solament com un procediment mecànic sinó fonamentalment creatiu (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925)).

En descriure el muntatge, Jacques Aumont considera que la funció fundacional és la narrativa, l'objectiu de la qual és que es percebi millor el drama, però en destaca una altra gran

18 Stephen Prince i Wayne E. Hensley citen a Lev Kuleshov a través de Ronald Levaco. Veure: Levaco, R. (trad. i ed.) (1974). *Kuleshov on Film*. Berkeley: University of California Press, 80.

19 Francisco Llinás reproduceix un fragment d'un estenograma abreujat d'una intervenció de Dziga Vertov datada el 21 de febrer de 1929, titulada “Del ‘Cinema-Ull’ a la ‘Ràdio-Ull’”.

funció, l'expressiva (DL 1996 (1983), p. 64) i a partir d'aquesta doble naturalesa, proposa dues concepcions generals al llarg de la història del cinema, que descriu a partir d'André Bazin i Serguei Eisenstein: d'una banda el muntatge com a element dinàmic i de l'altra el muntatge narratiu (DL 1996 (1983), p. 71-87).

Pel que fa a André Bazin i el cinema de la transparència, considera que es fonamenta en dues tesis complementàries. La primera és que, en la realitat, cap esdeveniment té un sentit determinat *a priori* (André Bazin parla d'una "ambigüitat immanent al real"). La segona, és que el cinema té vocació ontològica de reproduir la realitat, i per tant les representacions d'aquesta realitat haurien d'estar dotades de la mateixa ambigüitat. Segons aquesta concepció, el cinema ha de reproduir el món real en la seva continuïtat física i d'esdeveniments, la qual cosa el condueix a minimitzar la importància del muntatge per basar-se en la continuïtat. Així, el ràcord clàssic es basa en quatre elements de continuïtat: (1) Sobre la mirada (el pla següent d'una mirada és la imatge del que s'està mirant). (2) De moviment (direcció idèntica i velocitat comparable en el segon pla). (3) Sobre un gest (primer pla comença, segon pla acaba). (4) D'eix. Dos moments successius (el segon pla s'allunya o s'acosta per continuar l'acció). Per a André Bazin, el ràcord funciona tant amb elements formals (un moviment de càmera) com amb elements diegètics (una mirada representada) (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 77), i a partir d'aquí, rebutja qualsevol recurs de muntatge que no siguin els que donen continuïtat entre plans.

Pel que fa a Serguei Eisenstein i el 'cinema dialèctic', Jacques Aumont afirma que aquest exclou qualsevol consideració d'una suposada 'realitat' que tanqui en ella mateixa el seu propi sentit. A parer seu, per Serguei Eisenstein la realitat no té sentit *per se*, ni gens d'interès fora del sentit que se li atorgui. Per tant hi ha un acostament ideològic a la realitat, l'ús d'un 'criteri de veritat', que respon a la concepció del cinema més com un 'discurs articulat' que com una representació. Jacques Aumont explica que aquest concepte es conforma a partir de tres eixos: (1) El fragment i el conflicte. Per Serguei Eisenstein, la unitat fílmica és una unitat de discurs, no de representació, i ho defineix amb tres accepcions: (a) el fragment és un element de la cadena sintagmàtica del film i es defineix per les relacions que el vinculen amb els fragments que l'envolten; (b) com a imatge fílmica, el fragment es concep com a descomponible en nombrosos elements materials que es corresponen als paràmetres de la representació fílmica (lluminositat, contrast, gra, color, durada...) i, com a descomposició, és un càlcul dels elements expressius i significants del fragment; (c) la tercera accepció relaciona el fragment amb el referent, de manera que el quadre no és una finestra oberta, sinó un tall entre el camp i el fora camp, així que el tancament del quadre és una construcció

analítica gens ambigua. Serguei Eisenstein pensa la producció de sentit sota un model de conflicte, i fa referència a conflictes gràfics, de superfícies, de volums, espacials, d'il·luminació, de ritme, així com entre el material i l'enquadrament, entre el material i l'espacialitat, entre el procés i la temporalitat o entre el complex òptic i qualsevol altre paràmetre. Es tracta per tant d'un muntatge 'productiu'. (2) El segon eix és l'extensió del concepte de muntatge, com a principi únic i central que regeix tota producció de significacions parcials en un film. Pel director soviètic, l'enquadrament i la composició aspiren a produir sentit i tenen a veure amb el muntatge. Introdueix, en relació amb això, la idea de contrapunt audiovisual, l'única temptativa sistemàtica que pren en consideració per pensar els elements sonors que no siguin la redundància i la submissió a la imatge. En la seva descripció teòrica, els fragments són elements autònoms que constitueixen sentit i la poden reforçar, contradir o ser paral·lels. (3) El tercer eix és la influència sobre l'espectador, en suposar certes analogies entre els processos formals del film i el funcionament del pensament humà, i estudiar com intervenir en l'efecte psicològic produït (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 86).

Aquestes tesis que defensa Serguei Eisenstein seran ampliades des del cinema subjectiu i en els modes assagístics, en els quals l'ús de material fílmic d'arxiu posa l'accent en la tria —o omissió—, d'aquests materials i en com s'articulen en el procés de muntatge, és a dir, en les relacions que s'estableixen amb altres fragments i materials, amb la banda de so, amb les durades o amb altres materials no fílmics, com els efectes. En el muntatge, doncs, el que aparentment no és més que una 'manera de procedir', com podria ser-ho escriure de dreta a esquerra, de seguida és percebut pels cineastes com una 'manera d'expressar-se', i és llavors quan apareix el concepte de 'principi de muntatge' com una acció poètica.

A banda d'aquestes dues vies que representen André Bazin i Serguei Eisenstein, David Wark Griffith n'aporta una tercera amb el muntatge lineal, invertit o alternant —amb escenes alternades d'accions diferents que esdevenen al mateix temps—, i paral·lel —el mateix sistema però sense coincidència temporal, sinó temàtica—. Ira Konigsberg el considera una figura clau per situar els principals antecedents de l'evolució del muntatge, perquè fa una progressió des de les accions úniques filmades en un sol pla amb una càmera fixa fins a les primeres experimentacions de l'escola de Brighton. En destaca la capacitat per introduir i sistematitzar els conceptes bàsics del muntatge i controlar la narració i el *tempo* emocional a través del muntatge de continuïtat, així com per centrar l'atenció sobre el tema i la tensió, desglossant escenes en plans presos des de diferents angles (Konigsberg, 2004 (1998), p. 329), tot plegat respectant el ràcord i fent-ne un principi de versemblança imprescindible en

Mode de Representació Institucional (M.R.I.). David Wark Griffith té la intenció de crear significats a través de la juxtaposició de plans, especialment a *Intolerance* (1916), film que hauria d'inspirar la idea de *montage* als cineastes russos, que articulen la correspondència entre plans amb una voluntat més decididament constructivista. No obstant això, Francisco Javier Gómez Tarín (2003) desmitifica la figura de David Wark Griffith com a creador del muntatge, tot i que el situa com a sistematitzador de tota una sèrie de recursos que diferents autors ja aplicaven entre els anys 1908 i 1915, quan es debat la implantació d'un model hegemònic, que acabarà amb la imposició del model americà, amb una indústria molt més potent i basada en un cinema comercial. En aquest context, l'aparició del muntatge analític i la constitució del M.R.I. responen a les tensions en la dificultat d'integrar l'espai i el temps en el procés de linealització i diegesització, que persegueix la transparència enunciativa, alhora que explora fórmules i models més experimentals que no es basen en l'aparença de versemblança (Gómez Tarín, 2003, p. 1). Ja en aquests primers moments del cinema, s'organitza el treball d'una manera jeràrquica i s'adapta a les necessitats de producció i postproducció, així com a diferents convencions. En aquest sentit, per Francisco Javier Gómez Tarín, diversos autors coincideixen a interpretar el M.R.I. com un model en transformació constant que reflecteix la situació en cada moment donat i els mecanismes de representació hegemònics (2003, p. 4).²⁰ Aquests models de representació prendran un caire diferenciador a banda i banda de l'Atlàntic. Per un costat, el cinema americà és hereu de la idea d'espectacle i de meravella tècnica, amb un enfocament dirigit a impactar el públic; mentre que el cinema europeu té un perfil artístic i emocional, que es podria relacionar amb els moviments de les avantguardes històriques. Sigui com sigui, el cinema basat en els codis i en la versemblança s'imposarà entre els anys trenta i quaranta, amb l'aparició del cinema sonor, reservant-se els efectes de muntatge per potenciar els moments culminants i per donar dramatisme.

Es podrien afegir altres models, com el muntatge dinàmic que descriu Ira Königsberg, que consisteix en muntar una sèrie de plans de diversos objectes, persones i detalls d'escenes que no necessàriament han de ser coincidents, de manera que generen una situació dramàtica i traslladen tensió al públic, utilitzant tècniques efectistes sense abandonar el criteri de continuïtat. Aquesta combinació no deixa de ser un gir dels diferents tipus de muntatge per adaptar-se a les necessitats dels temps, com la disminució de la durada dels talls

20 Francisco Javier Gómez Tarín assenyala que aquest també és el parer de François Jost, quan parla d'un model Narratiu-Representatiu-Institucional, o de Vicente Sánchez-Biosca, quan es refereix al model Narratiu-Transparent.

i el gir cap al realisme que es va produir des de la II Guerra Mundial, amb moviments com el *neorealismo italiano* o la *nouvelle vague* francesa (Konigsberg, 2004 (1998), p. 330-331). Així que el cinema explicaria les relacions que es van construir amb la realitat en cada època, ja que des de les avantguardes russes fins als realismes europeus i americans, els diferents moviments i autors han gestionat models de continuïtat i discontinuïtat i han fet servir diferents tipus de muntatge i recursos de transició per introduir enfocaments nous o recuperar i versionar tècniques anteriors (Konigsberg, 2004 (1998), p. 329).

Una dimensió d'època

Amb posterioritat, autors com Jean Vigo, Jean-Luc Godard o Chris Marker, des del cinema experimental i d'assaig, exploren a través del muntatge algunes de les estratègies formals que els permeten buscar un espai propi de significació diferent del del cinema convencional, al documental informatiu o històric i al de l'art, entenent que el cinema és una forma capaç de pensar i de produir situacions i encontres diacrònics que suscitin noves reflexions a partir de la imatge, amb una implicació crítica del lloc que ocupa l'enunciador en el documental. D'acord amb aquest posicionament de l'autor, Vicente Sánchez-Biosca relaciona directament el concepte de muntatge amb el lloc històric i estètic (1996, p. 17) que ocupa el dispositiu cinematogràfic. Per a ell, és a través de l'anàlisi d'aquest concepte que es pot determinar el punt en què el cinematògraf es troba amb 'la cultura artística de l'especejament', entre finals del segle XIX i principis del XX. Però el concepte de muntatge encarna també una paradoxa, diu, perquè al·ludeix a l'existència de fragments, de peces, i tanmateix fa referència al resultat final en què totes aquestes peces s'uneixen per constituir un nou cos. Això fa que Vicente Sánchez-Biosca es preguntï per la veu del documental, per qui parla a través del muntatge, perquè el subjecte de l'enunciació és també qui fa els talls i separa els significants amb els quals s'expressa, és qui organitza i construeix. A partir d'aquí, defineix dos moments creatius molt clars i separats, un primer que expressa el caràcter autoreflexiu, intel·lectual i fragmentari, i un segon amb una manifesta 'voluntat de dir' (Sánchez-Biosca, 1996, p. 19). Sigui doncs un muntatge constructivista, líric o narratiu, el subjecte que parla, o vol parlar, a través del muntatge no cessa de dir 'jo' ni de manifestar-se com a 'jo', de manera fins i tot malaltissa, cosa que Vicente Sánchez-Biosca interpreta com un símptoma que l'ús del muntatge està relacionat amb la decadència de la cultura moderna, en plena avantguarda, quan el subjecte s'esmicola; tot i que per a ell el muntatge tanmateix es defineix per la dimensió material i la condició mecànica i 'maquinística' que té (1996, p. 20). Per a Antònia Cabanilles (2006) també hi ha dos moments, ja que considera –prenent Lotman–, que una vegada el muntatge ha esdevingut el principi de construcció del text fílmic

–i del text artístic en general–, el fet d'utilitzar-lo o no ja pertany al mode d'expressió artístic (p. 120).

Per la seva part, l'artista suïssa Ursula Biemann, a través del muntatge lliure, identifica i delimita més clarament el problema del vídeo assaig. En el compendi d'escrits titulat *Stuff it*, convida diversos autors a pensar de manera coral sobre aquest mode del vídeo, les estratègies de muntatge i el sentit d'època (Biemann, 2003). Els textos els signen vídeo artistes i també teòrics culturals com Jörg Huber, Jan Vorwoert o Nora Alter. En aquest treball es defineix el vídeo assaig com un punt de confluència i comunicació entre art, crítica i teoria, que és útil per explorar qüestions com ara les migracions transnacionals i la diàspora, la complexitat social i la tecnologia digital, és a dir, el vídeo assaig és definit com un instrument adequat per expressar les problemàtiques del temps actual. Tot i aquesta encertada aproximació a la pràctica del vídeo assaig, que pren en consideració la relació que manté amb el documental i el vídeo art, es fa necessari explorar el nexa que manté amb el cinema experimental i d'assaig, a través del qual es comencen a posar en pràctica algunes de les estratègies formals que utilitza el vídeo assaig, i poder així visualitzar la voluntat de distanciar-se de les pràctiques assagístiques audiovisuals i buscar un espai propi de significació que l'allunyi del cinema convencional, del documental informatiu o històric i del de l'art. En aquest sentit, és eloqüent el fet que Serguei Eisenstein ja hagués fet servir la paraula 'intel·ligència' per designar la tècnica del muntatge cinètic que aportava significació (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), p. 12) i referir-se al muntatge com a instrument per pensar i per transformar. En tot cas, hi ha una voluntat expressa de comunicar pensament que es va posant de manifest en els diferents autors. Així, André Bazin, recorre al mateix terme per referir-se a un cinema conscient i posicionat quan diu, referint-se a Chris Marker, que la seva matèria primera és la intel·ligència, que s'expressa de manera immediata a través de la paraula i que la imatge ocupa la tercera posició amb relació a la intel·ligència verbal (Bazin, 2012 (1958)).

La creació de sentit a través del so

Igual que han variat les concepcions i les funcions del muntatge al llarg de la història de la cinematografia, el concepte i l'ús del so també ha anat evolucionant des dels orígens del cinema sonor. Com que el so no té la capacitat d'evocar l'espai real que té la imatge, no té tanta centralitat, però no per això se sotmet sempre a la imatge per reforçar-la, ja que també pot aportar elements diferents, complementaris, o actuar de contrapunt a la imatge, cosa que es fa evident amb l'ús de les veus en off, per exemple, que poden tenir una relació dialèctica amb la imatge i no merament descriptiva.

Dziga Vertov posa en joc la potencialitat del so quan s'adona de la transcendència del fet de baixar a les mines per filmar des del sostre dels trens en marxa, i construir un film documental visual i 'sonor'. Amb aquest gest, reconeix el valor que té el so com a testimoni, conscient que per primera vegada es captura el so documental d'una regió industrial. A partir d'aquesta primera experiència, el so de les mines, les fàbriques o els trens, seran un sinònim del 'so del progrés' i la banda sonora d'una societat nova (Llinás, 1973, p. 116-117).²¹ Donada la rellevància que per a ell té l'àudio, Dziga Vertov aborda les problemàtiques que poden sorgir per captar el so en el procés de gravació i recomana, entre d'altres, que en el moment de la filmació es tingui present que el rodatge ha de ser instantani, s'ha de produir en el moment mateix que el subjecte actua, i ha de ser silencios, per no destorbar l'acció ni deixar sons no desitjats enregistrats a la banda. A més, aconsella que les gravacions d'imatge i les de so no es destorbin entre si (Llinás, 1973, p. 126-127),²² amb la qual cosa els atorga un valor equivalent i assegura que, procedint d'aquesta manera, el so i la imatge es podran muntar sincrònicament o asincrònicament, sense perdre la qualitat de la captura en cap dels dos casos.

Amb la introducció del cinema sonor, Serguei Eisenstein també explora les possibilitats narratives i sensibles del so. Considera que té una dimensió expressiva i emocional per la qual cosa podria generar conflictes amb la imatge a dos nivells, en l'interior dels plans –amb dissonàncies, sorolls o ecos en el so ambient–, o bé en combinar sons ambients diferents –o sense continuïtat entre ells–, en el muntatge de plans. Tot i que creu que la funció principal del so és la d'unificar tot el conjunt –a través d'una veu en off, una música de fons o un so ambient que es posi per sota de tota l'acció–, entén que també pot tenir una funció emotiva, de suspens, d'impacte, disruptiva i/o expressiva.

Roy Thompson assenyala que el so és una part important del muntatge i en destaca la immediatesa –superior a la de la imatge–, i la qualitat abstracta que té: “El so es pot avançar o endarrerir per crear una atmosfera, una sensació de tensió creixent i moltes altres emocions. [...] El so també pot preparar el públic per a un canvi d'escena, d'escenari i, fins i tot, de narració” (2001 (1993), p. 48). Això és possible perquè el so, en ser abstracte, es dirigeix de manera més directa a l'experiència i a la memòria personal de cada espectador i, en relació dialèctica amb la imatge, aconsegueix comunicar millor amb l'audiència. Precisament, Ira

21 Francisco Llinás cita l'escrit “Comentaris sobre el primer film sonor: *La simfonia de Donbass*” (1931), de Dziga Vertov.

22 Francisco Llinás esmenta unes notes per a un article de Dziga Vertov, que porten el títol “Sobre l'organització d'un laboratori de creació”, datades el 2 d'octubre de 1936, que havien quedat inèdites.

Konigsberg posa en relleu la forma en què la banda de so s'integra amb les imatges, ja que la relació que es construeix és rellevant per al públic: si el diàleg és més o menys audible, la inserció d'un passatge musical en un moment determinat, el soroll sobtat de l'entorn... (2004 (1998), p. 329), així, el so, en juxtaposició amb una imatge determinada, contribueix a evocar i subratllar un significat concret i guiar les emocions del públic –una mostra d'això és la pèrdua de tensió en les escenes de terror quan se'n sostrau el so—. El vídeo assaig recull totes aquestes possibilitats sonores i n'explora les potencialitats expressives, tot fent ús d'una gran diversitat de materials de procedències i naturaleses dispars.

2.2. Antecedents: El cinema experimental

El vídeo assaig pren del cinema experimental algunes aportacions clau, com la del director com a enunciator posicionat o les possibilitats discursives del muntatge com a constructor de realitat, a través de les quals emprèn el trencament de les barreres entre ficció i no-ficció, fent ús del material d'arxiu com una estratègia per reactualitzar el pensament sobre els fets històrics i generar memòria. Serguei Eisenstein, Jean-Luc Godard i Chris Marker són tres figures centrals que sintetitzen en les seves filmografies la transformació que fa el cinema en aquesta direcció i anticipen el gir assagístic.

2.2.1. Serguei Eisenstein

Serguei Eisenstein (Riga, Letònia, 1898 – Moscou, 1948) és un dels directors més influents de l'era soviètica. Va ser testimoni d'un canvi d'època i en el seu pensament cinematogràfic no es pot menystenir la repercussió d'alguns avenços tècnics i científics de la nova mentalitat, com la teoria de la relativitat que Albert Einstein publica l'any 1905. En aquest context de transformació social i de les idees, rebutja el sistema clàssic de muntatge i explora la hibridació de les imatges a partir de muntatges per juxtaposició. A més, reflexiona extensament sobre aspectes conceptuals, especialment sobre la col·lisió entre imatges independents; i dona importància al procés de muntatge i a la influència que té en la narrativa i l'expressivitat. Entre altres contribucions, és molt rellevant la introducció que fa del concepte de protagonista col·lectiu, que en el seu cas es materialitza en la figura del poble. Com a llegat, les seves teories atorguen al muntatge una funció discursiva.

El cinema com a discurs

Per aquest pioner del cinema experimental, el cinema, més que una simple representació (de la realitat, del que es veu), és un discurs (el que s'explica d'aquesta realitat) articulat al voltant de tres eixos: el conflicte entre fragments i el comportament entre plans, l'enquadrament i la composició. Pel que fa al fragment, el considera una unitat de discurs i per tant un element de naturalesa fílmica, no de representació, que es relaciona amb altres

fragments com a part de la cadena sintagmàtica, ja sigui a través dels elements materials que el componen, com la llum o el color, ja sigui per la relació amb el referent, és a dir, entre el camp i el fora camp. En aquest anar més enllà del pla, Serguei Eisenstein s'adona que cal tenir en compte el comportament entre plans, basat en el conflicte (o l'absència de conflicte), i teoritza aquesta 'trobadra' entre l'objecte representat i l'esdeveniment, l'angle des del qual es veu i l'emmarcament que se li proporciona (*Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 40). Així, la significació es provoca sota el model de conflicte a partir de les col·lisions que es generen entre les parts (Nowell-Smith, cop. 2001 (1925), p. 19), de manera que el muntatge és essencialment un procés 'productiu' de sentit (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 82-85) que inclou tant l'enquadrament com la composició.

En un nivell bàsic, Serguei Eisenstein classifica els conflictes en lineals, de volum, de nivells espacials i d'il·luminació, però no obstant això explora altres conflictes més complexos que permeten comprendre el cinema com 'una terminologia de conflicte'. Per exemple, es refereix a la il·luminació com un conflicte entre el flux de llum i l'objecte resistent, que està directament relacionat amb l'angle de la càmera (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 82). També explora la situació de conflicte que es produeix entre la veritat real i la veritat artística, la qual, per a ell, es resol allunyant-se de l'exactitud dels fets. D'aquesta col·lisió entre l'objecte i la seva imatge generalitzada, que intenta 'desvelar-ne el significat intern', en sorgeix el significat autèntic i la forma de l'esdeveniment, que va més enllà de la qüestió de la forma en si i abasta la significació social (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 79). Aquestes reflexions el portaran a parlar del cinema com a metàfora de la construcció d'una màquina, una màquina de significar (Nowell-Smith, cop. 2001 (1925), p. 17), una concepció que té a veure amb les propostes avantgardistes en el context de la revolució russa, entre les quals *Bronenosets Potyomkin* [El cuirassat Potemkin] (1925) en seria l'exponent més gran (fig. 01).

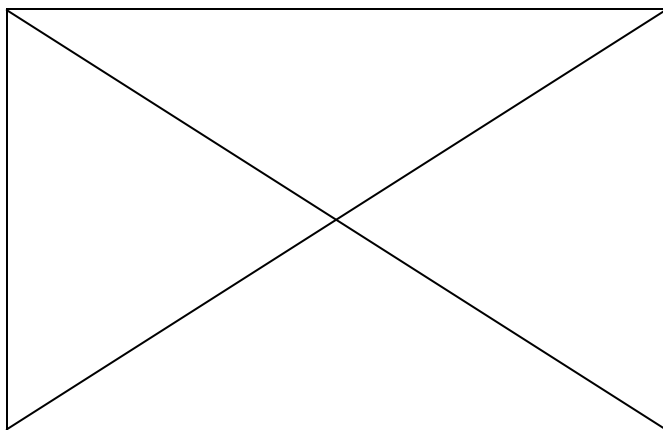


Fig. 01. *Cuirassat Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein.

L'evolució en fases del muntatge

Per a Serguei Eisenstein, la història del cinema s'explica a partir de tres fases de muntatge: el muntatge de composició simple, a través de la composició plàstica; el de composició múltiple, a través de la composició de muntatge; i el cinema sonor, a través de la composició musical (*Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 30-31), que té la capacitat de significar la complexitat d'una època.

El primer període està caracteritzat per plans estàtics de durada llarga, de manera que el muntatge és inseparable de la composició del pla (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 38), essent el pla de naturalesa descriptiva i la imatge el resultat del muntatge.²³ Així, per ser expressiu, el pla ha d'unir els dos principis i, a través del ritme, ser vehicle tant de la narració descriptiva com de la imatge generalitzada. A partir d'aquesta doble funció, Serguei Eisenstein descriu dos tipus de muntatge, el de seqüència semàntica, que comprèn el muntatge paral·lel, amb tot un seguit de variacions formals i conceptuals; i el de seqüència cinètica, que comprèn el muntatge mètric, el rítmic, el tonal, l'harmònic i l'intel·lectual (*Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 11-14). També distingeix entre 'descripció' i 'imatge', tenint aquesta un caràcter més estètic i heurístic, ja que a banda de reproduir la realitat amb un caràcter històric o documental, aporta emocions i coneixements (Nowell-Smith, cop. 2001 (1925), p. 19-20), distinció que constata que és conscient que la imatge es pot interpretar com a sintagma i té la capacitat d'articular discurs.

La transició del cinema de composició simple al de muntatge es produeix per un desenvolupament de la percepció que el cinema no reflecteix fenòmens sinó relacions entre fenòmens. Un dels factors que possibilita aquest canvi és l'arribada del cinema sonor, que en gran mesura allibera el muntatge de la imatge de les funcions rítmiques i de les imposicions de temps que impliquen, les quals passen a recaure majoritàriament en el 'contorn sonor' que, com a element orgànic del cinema, és capaç de crear imatges expressives (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 11-14), per bé que el muntatge visual ha de tenir el seu propi ritme. La funció global de la banda sonora el porta a considerar la conceptualització espacial de la realitat en el cinema, a ser conscient que el muntatge no només existeix en el temps, sinó també en l'espai; i no només en l'objecte en si, sinó en la percepció que se'n deriva, esdevenint el cinema la primera forma artística que transcendeix

23 Els compiladors, Michael Glenny i Richard Taylor, afegixen en una nota el concepte d'harmonia, que Serguei Eisenstein descriuria en un escrit posterior com una generalització emocional de tots els elements d'una seqüència.

amb èxit la dicotomia entre l'espacialitat de la pintura i la temporalitat de la poesia (Nowell-Smith, cop. 2001 (1925), p. 19-20), essent el muntatge el procés mitjançant el qual s'opera aquesta superació. Així que en el muntatge de composició múltiple, dit simplement 'muntatge' –Serguei Eisenstein es refereix bàsicament al produït en la dècada dels anys 20 del segle XX–, tot el procés de la pel·lícula es basa en el muntatge, des de la juxtaposició simple o el pla fix, fins a la composició total de la producció (*Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 140), fins i tot les accions més purament mecàniques responen a una concepció global del film. Parteix d'un concepte de generalització, a partir del qual el mètode consisteix a representar fases seqüencials per transmetre la sensació de moviment a través dels segments o plans, però conservant la integritat de l'objecte, persona o fenomen representat (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 141). En aquest estadi del cinema de composició, la creació de sentit es produeix per muntatge (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 156). Aquesta teoria la desenvolupa mitjançant una sèrie de premisses: (1) El segment de muntatge és una *pars*. (2) Per la llei de *pars pro toto*, la *pars* estimula la ment a completar un conjunt determinat. (3) Aquesta llei s'aplica a totes les *pars*. (4) Amb aquest sistema, la ment no rep un seguit de detalls sinó una seqüència d'imatges completes. El *pars pro toto* obliga la ment a generar la imatge d'un esdeveniment sense necessitat de descriure'l. (5) I això passa també en els enquadraments dins de cada segment o *pars*. En aquest procés, Serguei Eisenstein destaca la importància del rol actiu de l'espectador, perquè la part imaginada és diferent en cada individu, és una lectura pròpia que determina el grau d'intensitat amb què cada persona experimenta una imatge (*Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 160), de manera que la construcció final de sentit és diversa i es produeix en la ment de cada espectador.

La funció del so

L'aparició del diàleg sincronitzat, diversos directors²⁴ la interpreten com una limitació al potencial estètic i visual del cinema (Nowell-Smith, cop. 2001 (1925), p. 18), i de fet, en el cas soviètic, el so es posa al servei del realisme socialista i suposa un efecte reduccionista a la interpretació de les imatges. Per això Serguei Eisenstein el considera una 'arma de doble tall' i només el valora com a contrapunt de la imatge, un element independent que en pot reforçar l'expressivitat. Val a dir que el director s'adona que en la seva pròpia

24 Geoffrey Nowell-Smith cita el text "Declaració sobre el so o Manifest sobre el contrapunt sonor", que Serguei Eisenstein signa a principis dels anys 30 amb Vsevolod Pudovkin i Grigori Alexandrov, noms clau del cinema revolucionari soviètic.

producció el so ja hi té un paper rellevant, fins i tot en les imatges de pel·lícules mudes en què el so està connotat, i descriu aquest efecte com un ús ‘no localitzat’ i ‘metafòric’ del so a través d'associacions auditives generades en el procés de muntatge (*Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), p. 18). Aquestes associacions es produeixen amb elements que se situen fora del film i és l'espectador qui les relaciona i les posa en joc, és a dir, són un resultat de l'efecte del concepte *pars pro toto*. La manera com funcionen està expressada molt clarament en escenes que el director esmenta, com la de les metralletes de l'Institut Smolni, el rellotge donant les hores durant el setge del Palau d'Hivern, o l'oscil·lació de les làmpades d'aranya a *Oktyabr* [Octubre] (1928), i també en altres escenes com la trencadissa d'ampolles o els aplaudiments.

Un altre antecedent de la relació entre el so i la imatge en Serguei Eisenstein abans del cinema sonor, és la creació de la música que havia d'acompanyar *El cuirassat Potemkin* (1925). Va fer l'encàrrec a Edmund Meisel a Berlín el 1926 i li va donar instruccions precises sobre les característiques musicals de la peça, insistint en l'efecte generalitzador del ritme per tal que conferís unitat al film i expressés la dinàmica interna dels continguts. És doncs un pioner en reconèixer les qualitats del so, a part de la funció que pugui tenir com a redundància de la imatge o com a submissió al contingut. Per a ell són elements autònoms que constitueixen sentit (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 82-85), i tant es poden afermar entre ells com contradir-se o discórrer en paral·lel, sent la banda sonora la que recull el pes generalitzador del ritme (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 164).

El ritme fa que la pel·lícula sigui un tot:

“El ritme de juxtaposició d'elements és el mitjà fonamental pel qual s'expressa la mateixa generalització –tant en la línia com en la composició física–, amb molta més plenitud que mitjançant la metàfora com a vincle de connexió, atès que la metàfora tendeix sempre subreptíciament a lliscar cap a l'al·legoria o a expandir-se en símbol” (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 161-163).

L'ús expressiu del color

Pel que fa a l'ús expressiu del cromatisme, Serguei Eisenstein considera que el color és psicològicament específic i té una significació *per se* mentre que, en canvi, en el món físic i en el material fílmic, el color seria inestable, essencialment canviant, sotmès com està a les mutacions imposades pel contingut i per tot el sistema conceptual (*Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 40-48). Així doncs, interpreta el color com una propietat a la qual atribuïm un significat com a metàfora, igual que fem amb les paraules o les imatges,

com a resultat d'un procés cultural i de l'aplicació de tot un seguit de codis compartits. En les seves pel·lícules s'observa una progressió en l'ús del color temàtic simple. Ell mateix explica com *El Cuirassat Potemkin* es manté en els tons grisos del mar, de la boira i dels flancs del cuirassat, mentre a *Octubre*, en canvi, domina el negre, i a *Staroye i novoye* [El vell i el nou] (1929) ho fa el blanc. Però a banda d'aquest matís general que dona el color, hi recorre per a altres funcions, com la de síntesi, o per generar pols, tensions, com passa en el cas de *Bezhin lug* [El prat de Bejín] (1937), en què el blanc i el negre fixen dues categories morals: bo i dolent, prosoviètics i antipolítics (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 50-59), i, en aquest cas, reforcen el muntatge en paral·lel i generen una alternança narrativa, una dialèctica. Així, l'autor reconeix les possibilitats del so i el color com a elements de potencial expressiu en igual mesura que ho és la imatge i de manera independent a aquesta, ja que la comparació no es produeix entre els objectes sinó en la síndrome d'associacions emocionals i sensorials que evoquen a través de la representació dinàmica i el fenomen del punt de vista canviant seqüencialment, que procedeixen del mateix conjunt de premisses físiques i mentals el prototip de les quals és l'ésser humà i la visió binocular que té (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 50-59) de la qual cosa es desprèn que el cinema queda determinat en la seva construcció per la percepció que físicament i culturalment l'home en pot fer en cada època: “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” (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 64-65).

El cinema i el sentit de la Història

Serguei Eisenstein relaciona l'evolució del cinema amb el sentit de la història, a les lleis de la qual considera que estan subjectes tant les arts com els homes. Així, la síntesi de les arts es manifesta en moments clau de la història i desapareix amb la classe que l'ha construïda, moment en què la síntesi es fragmenta i se'n desintegren les diferents arts (*Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 65-66).

Aquest determinisme històric no solament l'associa a les possibilitats tecnicocientífiques de cada moment, sinó a la visió d'època, de comprensió del món, de mentalitat. La revolució soviètica és un d'aquests punts culminants:

“[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” (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), p. 81).

Així, el cinema soviètic reflecteix el sistema social que ha substituït la societat burgesa, i ja no parla de l'individu particular amb els seus interessos personals: la cèl·lula bàsica soviètica és ‘el grup de persones’, el personatge col·lectiu, i quan una figura humana individual pren rellevància ho fa en tant que fragment d'un grup col·lectiu determinat, que, a la vegada, és un element constitutiu d'una classe, l'obra (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 235).

Serguei Eisenstein es debat entre el marxisme –en tant que reconeix la determinació social del significat–, i el simbolisme –en tant que vehicle d'expressió artística– (Nowell-Smith, cop. 2001 (1925), p. 21), és a dir, bascula entre realitat i imaginari, entre història i memòria, a la vegada que se situa en paral·lel amb un procés de transformació que evoluciona des d'un concepte mecanicista a un de més organicista de l'art (Kleiman, cop. 2001 (1925), p. 26), virant d'una noció procedimental i objectiva a una visió global i propositiva, es podria dir. Tot i que aquesta via més creativa quedaria truncada amb la consolidació del règim soviètic, quan el cinema d'adoctrinament i propaganda representatiu del moviment obrer arracona les tendències més experimentals i poètiques del cinema revolucionari dels primers anys 20, que passen a ser considerades inintel·ligibles²⁵ per a les masses (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 29-30) i, en conseqüència, no convenients per al programa didàctic i formatiu soviètic impulsat per les elits del partit.

Serguei Eisenstein no queda, però, al marge del debat i, l'any 1923, reacciona escrivint una carta com a resposta a la publicació d'un escrit d'Oleg Voinov a la revista *Film Technik*, que el situa sota la influència dels *kinoks* –una línia de treball liderada per Dziga Vertov que en aquell moment està sent marginada per les elits–, especialment el treball amb els camperols a *El vell i el nou*, en la qual els pagesos apareixen fent el seu treball de cada dia (Tsvian, 2004, p. 141).²⁶ En la resposta que escriu, més enllà d'exposar les seves decisions estètiques i narratives puntuals, Serguei Eisenstein fa una anàlisi de la relació del cinema amb la història i els avenços del gènere en el context artístic i social. Situa el *kinokisme* en un

25 Michael Glenny i Richard Taylor ho expliciten en una nota al peu de la traducció i revisió dels escrits sobre la teoria del muntatge de Serguei Eisenstein.

26 Yuri Tsvian reproduïx l'article d'Oleg Voinov titulat “Das Kino-Auge” (1927), publicat a *Film Technik*. A: Tsvian, Y. (2004). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the twenties* (J. Graffy, trad.). Gemona, Udine: Lloyd, Le Giornate del cinema muto.

context i no com un fet aïllat, i l'argumenta com un fruit dels primers temps de la Revolució, cap a l'any 1922, quan hi havia un estat manifest de guerra civil. Llavors, en l'època de l'agitació, la simple acumulació de fets era apropiada, però amb la mort de Lenin, segueix Serguei Eisenstein en la seva argumentació, arriba l'apogeu i al mateix temps el declivi del *kinokisme*, incapaç d'adaptar-se estratègicament als canvis artístics i socials, com demostra la pèrdua de potencial emocional de *Lenin Kino-Pravda* (1925) en només un any. Per això defensa la construcció de moments emocionals en el seu projecte: es tracta d'avançar la qüestió, enfortir-la, afegir-hi alguna cosa, dirigir la càmera cap a algun element que sembli secundari i de sobte submergir de nou l'espectador en el nus principal del tema. A través d'aquests raonaments, defensa un cinema psicològic i es desvincula dels *kinoks*, ja que per a ell, el que és decisiu en aquest moment –la carta l'escriu el 1927–, ja no és 'el què', sinó 'el com' i l'ús 'emocional' que se'n fa, és a dir, "la manera com es disposen els materials visuals, siguin màquines, paisatges o cucs a la carn, i com aquests materials es relacionen amb les reaccions emocionals del públic a través d'associacions" (Tsivian, 2004, p. 142-147).²⁷ En aquest escrit també fa referència als actors, al 'tipus', que és l'individu condensat artísticament. Amb això, es diferencia dels *kinoks*, que es proposen captar estrictament i literalment la realitat, mentre ell tracta de concentrar-la en els personatges. La dimensió del personatge condensat no la canvia el fet que tingui per costum gravar 'senzillament gent' i no actors, ja que la principal eina continua sent la caracterització de l'acció de l'actor com a tipus, la qual cosa supera qualsevol diferència que hi pugui haver entre actors professionals i no professionals (Tsivian, 2004, p. 142-147). Amb aquesta elaborada resposta, el director deixa clara la seva interpretació de les arts segons l'època en què són concebudes i, alhora, exposa els arguments que comparteix amb el cinema dels *kinoks*, als quals no renuncia explícitament, tot i que se'n distancia de manera terminant.²⁸

De fet, Serguei Eisenstein intenta conviure amb les noves línies polítiques del cinema soviètic que es desenvolupen durant la dècada dels anys 30 del segle XX sense traïr els principis del seu cinema, amb la idea central de combinar un art ideològicament compromès amb un llenguatge populista, de fàcil comprensió. Un cop el programa cinematogràfic

27 Yuri Tsivian reproduceix la carta que Serguei Eisenstein va escriure en resposta a l'article d'Oleg Voinov "Das Kino-Auge", a la revista *Film Technik*.

28 Val a dir que en aquells anys, el posicionament dels *kinoks* i la concepció que tenien del cinema eren obertament rebutjats pel partit, així que la relació que Oleg Voinov suggereix amb el cinema de Serguei Eisenstein no és gens innocent.

governamental s'instaura, a finals de la dècada, les línies exploratòries i experimentals del primer cinema són reprimides taxativament pel règim soviètic. Serguei Eisenstein i altres autors són controlats i en molts casos reprimits i purgats. *El Prat de Beijing* (1937), és una de les pel·lícules denunciades de Serguei Eisenstein (Nowell-Smith, cop. 2001 (1925), p. 18). No és d'estranyar, doncs, la resposta a Oleg Voinov, que s'ha de llegir-se en clau política, ja que el que el director pretén és deixar clar que el seu posicionament ideològic dels primers anys ha evolucionat cap a noves fórmules, amb la qual cosa afirma implícitament que ha deixat enrere els pressupòsits dels anys vint per explorar altres vies, d'acord amb l'evolució dels temps –i del partit–.

El film com un tot que comunica amb l'espectador

Segurament les reflexions d'aquests anys, el fan adonar que ha basat tot el seu discurs en la transmissió del missatge i la relació amb l'audiència, i que ha comès una omisió crucial en concentrar i basar tota la seva teoria del cinema en la juxtaposició i el muntatge. Pren consciència que no ha aprofundit prou en la naturalesa dels materials fílmics, que de fet són els continguts primers sobre els quals es produeix tot el procés de muntatge, i admet que es va obsessionar en com relacionar les imatges i el paper que hi té el muntador en intervenir en aquestes relacions per generar una 'tercera cosa', un nou significat (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 89-91). A partir d'aquesta anàlisi ulterior, Serguei Eisenstein considera que cal estar més atent a la naturalesa del mateix 'principi unificador' en tots els estadis de la creació d'una pel·lícula, la qual cosa vol dir que el procés de muntatge també està present en la selecció del contingut de cada enquadrament o en com aquest contingut es revela mitjançant 'la juxtaposició d'aquests enquadraments'. Des d'una mirada retrospectiva, doncs, afirma que la investigació hauria de basar-se en els casos en què les seqüències, a més d'estar relacionades entre si, manifesten aquest 'tot comú definitiu' que no només està previst sinó també determinat, tant pels elements en ells mateixos com per la forma de juxtaposar-los. Amb aquesta interpretació, cap seqüència del muntatge queda aïllada de l'únic global, mentre que el guió queda reduït a un mer punt d'inici a partir del qual es construeix tota la pel·lícula. Aquestes afirmacions, en definitiva, el que fan és condensar el treball cinematogràfic en un procés integral de muntatge, des de les idees preliminars i el guió fins als efectes de postproducció, de la qual cosa es desprèn que el cinema no és altra cosa que un procés de muntatge, perquè des del minut zero les idees i conceptes es plantegen des d'una perspectiva holística –dins el global de la pel·lícula–, i de muntatge –la manera com s'articulen amb la resta de materials–.

Aquestes teories suposen una certa analogia entre els processos formals del film i el funcionament del pensament humà, ja que per a Serguei Eisenstein hi ha una relació íntima entre el control dels estímuls cinematogràfics i els efectes psicològics produïts en l'espectador. Segons aquesta concepció, fer cinema seria una projecció de com imaginem o pensem el món que ens envolta o de l'imaginari sobre aquest món. Per al director soviètic es tracta, en definitiva, de transmetre un pensament o una idea, procés a través del qual la imatge produïda penetra en la consciència del públic i cada detall s'inscriu en la memòria del que mira, conformant una imatge completa composta a partir d'elements particulars. Per a Serguei Eisenstein, aquest efecte en la memòria es desenvolupa en dues fases essencials: la primera és la de 'formació' d'una imatge i la segona –'resultat' de la primera–, és la de la significació que se li atorga per memoritzar-la (*Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 93-94). En aquesta segona fase és on el procés de muntatge incideix més clarament, perquè condueix, a través de la dinàmica interna del cinema, a la formació d'unes imatges en la ment de l'espectador d'una manera més determinada. Per tant, és a partir de l'acció de muntatge que es pot actuar d'un mode més precís en les emocions i la raó de l'espectador (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), p. 101) i controlar-ne la dinàmica. Fent-ho així, l'acompanyament en la significació de les imatges fa que l'experiència del visionament de la pel·lícula sigui més relaxada. Si la composició d'un film fos desordenada, amb salts i inconnexions, la ment de l'espectador hauria d'invertir massa esforç en el procés de percepció i comprensió de les idees que l'obra conté (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 37) i s'allunyaria dels efectes concrets que la pel·lícula vol provocar. Reconeix així, implícitament, que el cinema és essencialment un procés comunicatiu de dimensió dialògica en el qual hi ha uns aspectes determinats i altres que es configuren a partir del bagatge de cada espectador.

Així doncs, a partir de l'eidètica, que és la capacitat de construir una imatge genèrica que tingui sentit, “la realitat no seria més que un seguit d'“escorços i imatges”” (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 152), situa dues funcions comunicatives en el cinema: la descriptiva i la interpretativa. La primera es troba en el material filmic i la segona en la percepció de l'espectador. Així doncs, el cinema no produeix una modificació en l'esdeveniment, sinó en el tractament visual d'aquest i en la seva interpretació. Per això explica que alguns efectes, com la càmera ràpida, són xocants en algunes escenes mentre que en d'altres resulten del tot oportuns perquè en reforcen la comunicació. I el mateix passa amb el so, la intensitat del qual també altera la imatge de l'esdeveniment, fins i tot en un grau més marcat que els efectes visuals (Eisenstein, *Hacia una*

teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925), p. 153). Tots els elements compositius, doncs, conflueixen en la creació d'un significat figuratiu, un fenomen que explica amb el terme 'metàfora nova', un concepte que pren forma a partir de l'agregat de metàfores agrupades en un tot únic. Aquest procés de percepció es produeix en dos moments, el de la percepció de l'objecte pròpiament i el de l'entorn d'aquest objecte (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925), p. 60-61*), de manera que, en el cinema de muntatge, la trajectòria ja no es redueix solament al recorregut de l'ull a l'objecte sinó que inclou la traducció que l'ull transmet a la ment i el treball de relació que aquesta fa a partir d'una percepció concreta. És la ment, doncs, la que connecta la visió a un indeterminat nombre de fenòmens, que poden ser molt distants tant en l'espai com en el temps, agrupats en relació amb un únic concepte significatiu (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925), p. 87*), vertebrat de manera harmònica a partir d'un 'principi determinant': l'home (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925), p. 62*). És per tant el cinema de muntatge el que fa que les imatges, o fases aparentment indesxifrables o sense un significat concret, prenguin tot el sentit quan es juxtaposen en una imatge seqüencial (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925), p. 79*).²⁹ Així, d'alguna manera, els fragments poden contenir una informació que roman oculta fins que no s'activa en forma de seqüència conjuntament amb altres imatges. Del que es tracta, en definitiva, segueix, és de formular un nou element generalitzador interpretatiu (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925), p. 133*),³⁰ i fa èmfasi en que no només ha de ser 'nou' l'element generalitzador sinó també la 'metàfora' que en declina el sentit i fa que la imatge no perdi el potencial d'impacte en l'espectador. L'essència de tota aquesta anàlisi interpretativa és que el cinema no mostra 'un esdeveniment', sinó 'la imatge d'un esdeveniment' (Eisenstein,

29 Per explicar aquest fenomen de la construcció de significat a través de la seqüencialització de les parts, Serguei Eisenstein recorre a l'exemple de l'obra de Gian Lorenzo Bernini per al papa Urbà VIII. També fa un paral·lelisme entre la composició fragmentària del retrat que el 1905 va fer Valentin Serov de l'actriu tràgica Maria N. Yermolova (1953-1928), i de com totes les parts es poden percebre de manera simultània, de manera que són els conflictes que s'hi generen els que donen el sentit del moviment, que va de la percepció del pur 'moviment físic' a les formes més complexes del 'moviment intraconceptual' quan les veiem en un muntatge que "juxtaposa metàfores, imatges o conceptes". A Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925)*, 107 i 113, respectivament.

30 En aquest cas, Serguei Eisenstein posa com a exemple no reeixit els retrats col·lectius d'Ilya Repin. Ell considera que una suma de retrats desorienta l'espectador, mentre que introduint l'aspecte generalitzador, el resultat és la presentació d'un grup.

Hacia una teoría del montaje. Vol. I, cop. 2001 (1925), p. 165) a través del muntatge d'uns grups particulars de materials i la manera com es juxtaposen en una determinada combinació, que és la base de tota actitud conscient i voluntària respecte a la realitat (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 169).

El paper de la interpretació

La comunicació en el cinema, però, no es limita al muntatge, ni a la capacitat integrativa del so, sinó que també es basa en la gestualitat de l'actor, que considera una 'manera d'expressivitat' (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. II*, 2001 (1925), pp. 20-21). Tot i que, segons afirmen Michael Glenny i Richard Taylor, en els primers anys estava més a prop dels sistemes interpretatius del teatre innovador de Vsiévolod E. Méyerhold (1874-1940) que no pas del realisme psicològic i el naturalisme escènic de Konstantín S. Stanislavski (1863-1938) (Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 32-33),³¹ a mitjan dècada dels 30, Serguei Eisenstein relacionaria el mètode d'aquest últim amb els seus propis plantejaments, especialment amb la capacitat de generar emoció a partir del treball de l'actor, que Stanislavski recull en aquest principi: "Amb mitjans conscients arribem al subconscient" (*Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 172).³² En aquest sentit, equipara l'emoció al que seria un 'moviment' de l'ànima –creat a partir de la representació d'una sèrie d'incidents–, el qual relaciona amb la il·lusió de moviment del cinema, afirmant que en aquest art el moviment no és real, però no obstant això, la imatge que percebem és 'una imatge d'un moviment' que, comparat amb el teatre, equivaldria a considerar "l'emoció teatral [aquí seria 'del cinema'] no com l'autèntica emoció sinó com una imatge d'una autèntica emoció" (*Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, cop. 2001 (1925), p. 177), per a la qual cosa la capacitat comunicativa dels rostres requereix una gran força expressiva, com il·lustra el cas d' *Aleksandr Nevskiy* [Alexander Nevsky] (1938) (fig. 02).

31 Michael Glenny i Richard Taylor ho apunten en una nota al peu.

32 En una nota, els compiladors referencien la cita de Konstantin Stanislavski, "An Actor Prepares"; nota 5, 226.

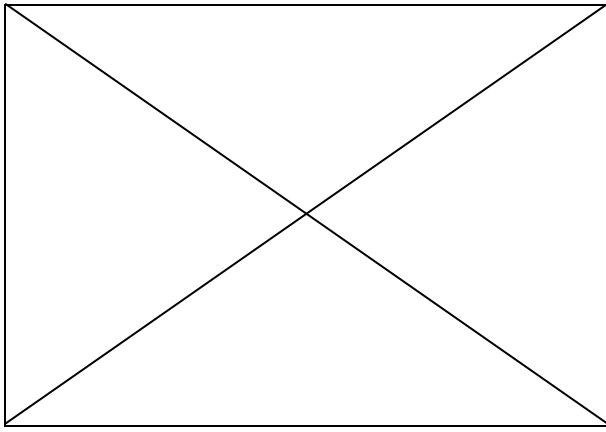


Fig. 02. *Alexander Nevsky* (1938), de Serguei Eisenstein.

En aquesta ocasió, el film segueix les polítiques de Stalin de glorificar els herois russos, amb una música de Serguei Prokofiev en què destaca la unitat rítmica entre imatges i banda sonora. El líder i sant rus, que va lluitar contra suecs, teutons i tàrtars, el protagonitza Nikolai Txerkàssov, que es va formar com a mim al Teatre Mariïnski de Petrograd i al Teatre Bolxoi, per convertir-se més endavant en un dels actors més apreciats per Stalin.

2.2.2. Jean-Luc Godard

L'obra de Jean-Luc Godard (París, 1930), relacionada amb la *nouvelle vague*, fa un ús experimental del muntatge a partir del qual reflexiona sobre les relacions del pensament i la imatge en el cinema. Entre els anys 1968 i 1972, amb un grup de cineastes compromesos políticament, impulsa el Grup Dziga Vertov, un projecte de cinema documental d'autoria col·lectiva de gran radicalitat, basat en les teories del llenguatge de Bertold Brecht i inspirat en el discurs marxista, però evolucionat. Així, mentre Dziga Vertov –el director de qui el grup pren el nom–, intenta harmonitzar la integració dels temes socials i la vida pública, Jean-Luc Godard tracta de la dificultat d'expressar-se i de pensar el món modern, sempre mitjançat (Corrigan, 2011, p. 53). El que en realitat l'atrau del director rus és que les seves imatges,³³ com les de Serguei Eisenstein, són les del destí d'un poble i per això tenen una profunda experiència del polític (Bouhaben, 2011, p. 28), i això és el que interessa al grup, la capacitat transformadora del cinema a través de la càrrega política de les imatges i els sons, que aporta al cinema una dimensió social, històrica i revolucionària. No és estrany, doncs, que en crear el grup, el director francès abandoni la ficció i la concepció del cinema com a espectacle per abordar un cinema compromès amb els fets i la història, un cinema del present que entra en

33 Miguel A. Bouhaben cita un article de Jean-Luc Godard. Godard, J. L. (1971). "Por un cine político". A Godard, J. L. (1998). *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral, 12-13.

joc amb les lluites socials amb l'objectiu de canviar la societat (Bouhaben, 2011, p. 29).

Aquest aspecte vivencial i testimonial del cinema, Jean-Luc Godard el mantindrà quan acabi la trajectòria del grup i serà clau per a la concepció de les *Histoire(s) du cinéma* (1988).

El punt de partida de les Histoire(s) du cinéma

Les *Histoire(s) du cinéma* són una sèrie de vuit capítols a través dels quals el cineasta narra històries en moviment 'possibles' de la història del cinema. És una obra en què els enunciats i els sons són de gran eloqüència i en la qual les imatges es relacionen de maneres diferents entre elles, generant analogies, interseccions i fusions. Com afirma Laura Rascaroli (2009),³⁴ amb aquest film Jean-Luc Godard palesa una actitud inquisitiva més que no pas pedagògica, sense mostrar cap dels complexos d'inferioritat que el cinema ha tingut respecte del text i, amb una mirada retrospectiva i integral, s'interroga sobre el seu propi rol com a cineasta (p. 29).

De fet, el projecte *Histoire(s) du cinéma* no comença inicialment com a pel·lícula, sinó com a llibre. Jean-Luc Godard hi treballa durant la dècada dels 80 i hi aboca tota una sèrie de reflexions sobre el cinema i la història de la disciplina. A partir d'aquesta mena de pauta, aborda una producció cinematogràfica estructurada en vuit parts. No es tracta, però, d'una traducció del llibre en imatges, sinó més aviat d'una versió cinematogràfica del procés a través del qual el cineasta demostra que es pot teoritzar sobre el cinema des del cinema mateix. En si, constitueix una reivindicació de la capacitat de la visualitat per incidir en el trauma, transformar la realitat i imaginar altres mons possibles. Jean-Luc Godard ens hi ofereix algunes lectures eventuais del cinema –en cap cas definitives–, que projecten mirades sobre nosaltres mateixos com a societat, atès que tot cinema es dona en un context determinat i en certa manera n'és fruit.

Jean-Luc Godard especula amb la capacitat no aprofitada del cinema per anticipar desastres que ha tingut com a art visionària i es pregunta per la possibilitat de donar resposta a aquesta condició premonitòria que té, d'una humanitat que avança cap a la destrucció –i que culmina amb el concepte de camp de concentració–, imbuïda per una certa visió freudiana del desig d'anihilació. Aquesta contradicció entre progrés i destrucció, el cineasta l'experimenta a través de la seva pròpia realitat personal, ja que la visió sobre la història que trasllada al cinema amb aquest projecte –ja en la seva maduresa–, no és una visió exempta sinó històrica,

34 Laura Rascaroli cita les afirmacions d'Italo Calvino en referència al cinema de Jean-Luc Godard i Francesco Rosi en un text que està recollit a: Calvino, I. (1966). "Cinema and the novel: problems of narrative. *Cahiers du cinéma*". A Patrick Creagh (trad.) (1986). *The Uses of Literature*. Londres: Harvest, 74-80.

en el sentit que es veu a ell mateix com una conseqüència de la història, com ho són tots els posicionaments que genera o els agents que col·loca en unes perspectives determinades per mirar els fets i analitzar-los. En una entrevista de l'any 1999, el director posa en relleu com els seus orígens en el si d'una família col·laboracionista, i el fet d'haver tingut una formació durant la qual havia llegit molts llibres 'de dretes', el van afectar en la manera com es va aproximar a la resistència i els camps de concentració, i com ho va interpretar aleshores. Com expliquen Michel Ciment i Stéphane Goudet, aquesta circumstància li va produir un sentiment de culpa per no haver-se interessat abans pels fets de la història recent, per haver-hi romàs cec i sord, fins que la militància per Palestina el va despertar a una nova realitat, i llavors això el va portar a pensar en Israel (Aidelman & de Lucas, 2010, p. 327).³⁵ Així, la transformació de la seva mirada és conseqüència d'un descentrament, d'un desplaçament cap a un altre territori i un altre temps, un decalatge que esdevé el gir necessari per fer front a aquelles realitats més properes, que no pot encarar d'una manera directa però sí a partir d'un *détournement*.

El cinema com a revelació

En efecte, les *Histoire(s)* tenen alguna cosa de confessió, de compromís en primera persona. Adrian Cangi les defineix com una producció "intempestiva i 'inactual'" en la qual Jean-Luc Godard hi congrega les cites de veus de Hermann Broch, Thomas Mann, León Bloy, André Malraux, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Guy Debord, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze o Phillippe Sollers, entre d'altres, per confrontar la tirania de la imatge general i unívoca del temps present (Godard, cop. 2007 (1989), p. 11), i bastir així un mur de contenció contra el desbordament del discurs homogeni i totalitari. Construeix el film, doncs, a base de fragments, en una espiral de temps variables i circulars, com una acció de l'esperit, com la formulació d'un encanteri. Ell mateix explica en una entrevista com va anar acumulant documents i després els va anar ordenant per temes: dones, homes, parelles, nens i guerres... –que pot semblar que en són molts, però no en són pas tants–, fins que va adonar-se que el cinema pot crear i explicar la seva pròpia història (Godard, 2007 (1989), p. 244), superant la dependència del text i reivindicant l'apoderament del cinema com a art autònoma.

Adrian Cangi entén que Jean-Luc Godard fa seu el problema fonamental de Heidegger de comprendre l'era moderna, en aportar una doble dimensió temporal, que alhora

³⁵ Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas citen Michel Ciment i Stéphane Goudet a Ciment & Goudet (1999). "Jean-Luc Godard. Des traces du cinéma". A N. Aidelman i G. de Lucas (eds.) (DL 2010). *Jean-Luc Godard: pensar entre imàgenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.

és actual i virtual, i que presenta un comportament estratigràfic que li permet actuar en la memòria i revisar el passat. Així doncs, el cineasta tensiona la idea d'un cinema capaç de fer conviure un pensament transformador del real i uns signes amb una absència manifesta d'explicació, per elaborar l'irreparable i inexplicable com una forma incompleta del real en la representació, que soluciona a partir d'un anar i venir entre la paraula i la imatge (Godard, cop. 2007 (1989), p. 13-14), com si es tractés d'una estratègia per posar nom a allò que no es pot anomenar, i de suggerir una nova manera de relacionar-se amb la història, de tornar a 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 XX, però al mateix temps una manera de repensar-lo com a dispositiu cinematogràfic en ell mateix, i com a document no només del que filma sinó 'en tant que filma' i com filma: el cinema com a registre, com a document en ell mateix. Amb *Les Histoire(s)*, proposa doncs un cinema com a arxiu, un cinema com a escenari de múltiples i canviants interpretacions de les seves pròpies produccions, sempre en transformació. Un cinema que es reactualitza i repensa les imatges des de l'època històrica en què s'aborda: "El cinema / res no temia / dels altres / ni de si mateix / no estava / a l'empara / del temps / ell era l'empara /del temps..." (Godard, cop. 2007 (1989), p. 204).

La concepció arxivística que proposa Jean-Luc Godard transgredeix la idea de construcció d'un relat per posar de manifest interpretacions de la història amb un perfil experimental i menys narratiu. En posar mà al calaix de sastre de les imatges cinematogràfiques de la història, pren consciència de la gran quantitat de materials disponibles que hi ha i evidencia que tanmateix hi ha materials inexistents, silencis, buits... i investiga com restituir-los-hi i articular-los amb els registres disponibles. Una de les estratègies que utilitza és la reconstrucció dels fets absents en l'arxiu a través de les relacions entre els testimonis d'aquells fets, que sí que existeixen encara, i deixant espais entre ells. Precisament, Dimitrios S. Latsis valora la potencialitat dels intervals –o intersticis–, que habiliten un espai a l'espectador per projectar-hi i afegir-hi els seus propis pensaments; així com la discursivitat del final obert, a partir del qual afirma que aquest treball de Jean-Luc Godard, com l'atles d'Aby Warburg, suggereix una història de l'art en moviment (2013, p. 785), en construcció. Això es tradueix en un cinema enunciatiu, que pren forma i té presència, dotat de la materialitat repetible de la funció enunciativa que, segons Michel Foucault, el fa aparèixer com un objecte específic i paradoxal, però un objecte més, en definitiva, entre els que els homes produeixen, manipulen, utilitzen, transformen, canvien, combinen, descomponen i recomponen, i finalment destrueixen. En la seva materialitat, l'enunciat no és, doncs, una cosa dita i fixada en el passat, sinó que apareix amb un estatut, entra en unes

trames, se situa en camps d'ús, s'integra en operacions i estratègies en les quals 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 (Foucault, 1979 (1969), p. 178). I aquesta és la manera que té el cinema de Jean-Luc Godard de relacionar-se amb la història: s'hi infiltra per explorar noves connexions i obrir noves maneres de pensar-la i de dir-la, tot desconfigurant-ne els principis.

El projecte que emprèn el director sobre els límits del cinema posa en crisi el dispositiu per encetar una nova manera de fer cinema, basada en el trencament i la recomposició. Gilles Deleuze ho avança, a partir de les teories d'Antonin Artaud i el nou autòmat espiritual –i davant la impossibilitat de pensar–, quan reflexiona sobre com el cinema obre una possibilitat per pensar, no simplement 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, atès que ja no hi ha un tot pensable per muntatge, ni un monòleg interior enunciable per imatge (DL 1985, p. 224).

Aquests viratges són necessaris perquè, en haver deixat de ser la història un únic moviment en línia recta cap al futur, les construccions monolítiques han prescrit, s'han esfondrat amb la relativitat del temps i la diversificació de l'experiència:

“L'autòmat espiritual es troba en la situació psíquica del vident, que veu millor i més lluny mentre que no pugui 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 el que és impossible, en el que és impensable, que no pot sinó ser pensat” (Deleuze, DL 1985, p. 224).

La construcció de memòria

És així com Jean-Luc Godard entén l'operació del cinema i la desenvolupa, com un exercici de reescriptura i absorció dels materials cinematogràfics. Posa en pràctica la capacitat descriptiva i diferencial de les modalitats discursives de l'anàlisi arqueològica de Michel Foucault, per a la qual aquest n'estableix quatre principis: (1) 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. (2) 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. (3) L'arqueologia no busca el punt enigmàtic en què el que és individual i el que és 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 sigui de manera parcial, però el subjecte creador li és aliè. (4) L'arqueologia no tracta de restituir el que ha pogut ser pensat, volgut, experimentat... no és sinó una reescriptura, una

transformació pautada del que ha estat i s'ha escrit, és la descripció sistemàtica d'un discurs objecte (Foucault, 1979 (1969), p. 234-235), que podria ser equiparable a la concepció que Jean-Luc Godard té del cinema, i que practica com una mena d'escriptura audiovisual, que no només és documental sinó que esdevé document. El cineasta, de fet, parteix de la idea que tota la producció visual, inclosa la del cinema, és una cosa 'súper escrita', perquè vivim en una època del text, encara que aquest ha estat desposseït del seu valor en tant que escrit (Godard, cop. 2007 (1989), p. 248-249) i s'ha buidat de sentit en la construcció d'unes formes que han estat confegides a partir d'una sèrie de convencions. Aquesta certesa és la que l'empeny, a ell i a tota la generació que conflueix en la *nouvelle vague*, a tenir un posicionament polític explícit. És més, el moviment de cineastes francesos de finals de la dècada dels cinquanta sorgeix, de fet, com una reacció al sistema de producció del cinema francès per guanyar més llibertat d'expressió quant als continguts i els llenguatges, i superar les limitacions tecnològiques que imposa la indústria.

Jean-Luc Godard entén, doncs, la imatge com a gest, com un senyal, com una inflexió capaç de rescatar la memòria, i fa ús d'uns mecanismes que es poden equiparar al model temporal que Georges Didi-Huberman reivindica per abordar el problema de l'aura, amb prou amplitud com per abastar des de l' 'origen' de Walter Benjamin fins a la 'survivance' d'Aby Warburg: "Un model temporal capaç de rendir compte dels esdeveniments de la memòria, i no dels fets culturals de la història" (cop. 2000, p. 14-15). Es tracta d'un gest, com s'extreu de la biografia d'Aby Warburg escrita per Ernst Gombrich, que és capaç de generar una imatge com a resultat de l'encreuament entre l'espiritualitat [ell en diu religió], i la pràctica artística (Agamben, 1998, p. 14-15), un concepte híbrid que comparteixen tant el símbol com la imatge, i que Aby Warburg va anomenar *engramme*, concepte que defineix com un llegat que es transmet per la memòria social. Es podria descriure, doncs, com un pòsit cultural d'emocions, per dir-ne d'alguna manera, que pot romandre silent en una mena de letargia, fins que s'activa en posar-se en contacte amb la voluntat selectiva d'una època determinada (Agamben, 1998, p. 21). El cinema de Jean-Luc Godard fa exactament això, va a les imatges de la història i les rescata de la letargia per reactivar-les en relació amb l'època des de la qual les actualitza. A través del gest que els precipita, els fragments cinematogràfics tenen el poder de revivificar les emocions, adquireixen una funció reparadora de la memòria i permeten parlar del que no es pot anomenar, dir el que no es pot verbalitzar, referint-s'hi a través de les imatges enunciatives i de les relacions que es creen entre elles. Amb aquest procediment, s'activa tot el que les

imatges contenen i al mateix temps es connota tot el que l'espectador sap, o intueix, i que ha estat sostret de les imatges.

Pensar amb l'espectador

El contacte que té amb l'audiència, fa de Jean-Luc Godard un exemple eloqüent de la subjectivitat enunciativa, no només pel rol central que hi juga sinó per tot el procés que aquest gest integra, quan posa en evidència l'arbitrarietat de les seves pròpies decisions i al mateix temps situa l'espectador en una tessitura reflexiva (Rascaroli, 2009, p. 88-89).

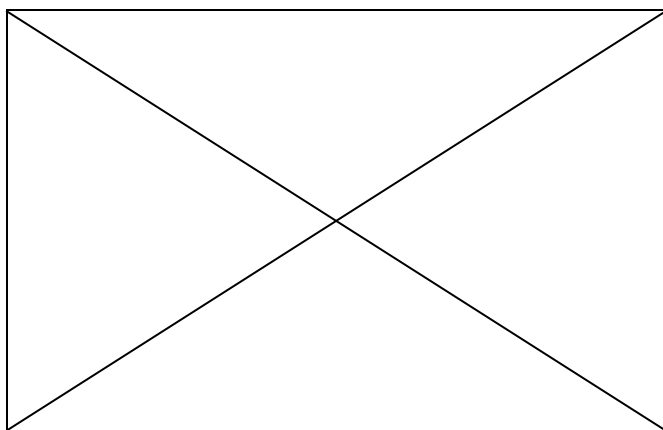


Fig. 03. *Histoire(s) du cinéma* (1988), de Jean-Luc Godard.

Laura Rascaroli descriu el muntatge en Jean-Luc Godard com un lloc de negociació entre cineasta, espectador, film i significat, que es fa evident en el film mateix a través de muntatges el·líptics (unes estructures que ofereixen més temps a la reflexivitat), a la qual cosa cal afegir les aparicions del director en pantalla (fig. 03), que mostren a l'audiència que darrere de tot el procés cinematogràfic hi ha un subjecte que hi intervé i pren decisions (2009, p. 90-93). Aquesta constatació que l'espectador té que no està davant d'una realitat sinó de la visió que algú altre li està oferint d'una realitat, és el que l'apodera com a tal espectador en un rol actiu i dialògic. Per a aquesta autora el film que millor expressa aquesta característica del cinema de Jean-Luc Godard és *Notre musique* (2004), una hibridació genèrica pròpia de l'assaig, que, a més, incorpora elements de ficció (Rascaroli, 2009, p. 95), situant-se en la intersecció de la ficció, el documental i el cinema documental. *Notre musique* és simultàniament filosofia del cinema i filosofia a través del cinema: De les tres parts que la conformen, "Enfer" és un muntatge rítmic de talls curts d'uns vuit minuts; "Purgatoire" és estilísticament eclèctica i és la de major durada, vers una hora; i "Paradise" és de caràcter observacional, amb captures lentes que ocupen els deu minuts finals. Aquest tipus de decalcatges, que el mateix Jean-Luc Godard relaciona amb els jocs lingüístics, generen una dissociació entre el que es diu i l'acció a la qual al·ludeix el que es diu, fenomen que posa en

relleu les dues cares o naturaleses que tota acció porta implícites, per exemple la França de Vichy i els jueus francesos; el Tercer Reich i Israel; Israel i Palestina... *Notre musique* fa d'aquesta distància o oposició una estratègia de diàleg i reconciliació, incorporant-hi diverses llengües (el francès, l'espanyol, l'hebreu, el serbocroat, l'àrab i l'anglès), que es tradueixen constantment en el desenvolupament del film perquè els personatges es puguin comunicar entre ells i amb els espectadors. Amb aquesta estratègia lingüística coral aconsegueix un dens intercanvi intel·lectual entre persones de diferents orígens i posicionaments. En aquest marc, la reconstrucció de l'antic pont de Mostar³⁶ té un significat simbòlic, com a enllaç transtemporal entre persones i idees. La narrativa és polièdrica i explora múltiples opcions: diàleg, monòleg, entrevista, lectura... totes les formes possibles de dos subjectes dirigint-se entre ells, perquè, aclareix Laura Rascaroli, fins i tot en el monòleg hi ha un subjecte que és interpel·lat (2009, p. 99-101). De fet, la pel·lícula es pot interpretar com un diàleg sense fi, el·líptic, que té com a punt de partida les *Histoire(s)*, de la qual *Notre musique* en seria com una continuïtat o un resultat possible –setze anys després–. Una recerca que es dilata en el temps, fruit de la convicció del director que el cinema pot oferir el que en premsa escrita s'havia anomenat el 'registre dels esdeveniments', és a dir, la transmissió dels fets de la història a través de les pel·lícules (Godard, cop. 2007 (1989), p. 245), tot i que en emprendre l'assaig èpic de *Les Histoire(s)*, el director topa amb la impossibilitat del cinema com a instrument i certifica que com a registre és incomplet i fragmentari, de manera que *Notre musique* emergeix com el testimoni que aquesta investigació es manté latent en la seva cinematografia.

Es podria afirmar, doncs, que la recerca d'un nou cinema testimonial és en certa manera una redempció per a Jean-Luc Godard qui, amb les *Histoire(s)*, acusa el cinema de no haver filmat els camps, de no haver pogut fer front a l'horror, i el considera culpable de no ser capaç de respondre a la seva potència ontològica: la de registrar el que és real, l'esdeveniment irrompent en la història com a escena (cop. 2007 (1989), p. 34). Posar en qüestió aquesta impossibilitat, és una actitud que comparteix amb els directors Hans-Jürgen Syberberg (*Hitler, un film de Alemanya*, 1977) o Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985), que amb els seus films respectius despleguen un gest per fer front a la gravetat moral que marca el segle XX després d'Auschwitz. La dimensió inabastable d'aquesta realitat fa que Jean-Luc Godard

36 El pont de Mostar (Bòsnia i Hercegovina) va ser destruït el 1993 per les forces croates durant la Guerra dels Balcans. Amb la pau va venir la reconstrucció, i ha esdevingut un símbol de la reconciliació nacional.

reclami la fi del cinema com a projecte de representació. Per a ell, 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 (Godard, cop. 2007 (1989), p. 37). Així doncs, davant l'evidència que un cinema total no ha estat possible, el cineasta el que fa és buscar altres formes que permetin al cinema actuar com a dispositiu de memòria. Per a ell, les *H(s)* expressen, en definitiva, la mort d'una idea del cinema que venia del segle XIX (Godard, cop. 2007 (1989), p. 243), i inauguren –o albiren–, un cinema nou, un cinema altre, capaç de reactivar tant les presències com les absències del cinema clàssic i de presentar-les en una actualització reparadora de l'oblit i l'omissió. Una evidència d'això és la imatge de l'àngel de la història, una al·legoria formal que es va repetint a les *Histoire(s) du cinéma*, i en relació amb la qual Adrian Cangi fa notar com Jean-Luc 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” (cop. 2007 (1989), p. 46).

La pèrdua de confiança en el cinema mostratiu, fa que el director s'aboqui a investigar el cinema com a arxiu, com a sistema d'enunciats –com els descriu Gilles Deleuze, en tant que esdeveniments singulars–, i les relacions que es generen entre ells. Perquè al mateix temps que conserva documents, l'arxiu aplega les coses sense forma, i sense inscriure-les en una linealitat sense ruptura, les conté perquè no desapareguin i perquè tinguin la possibilitat de formar grups i crear associacions diverses, alternes, canviant... Amb aquesta potencialitat, 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 i el seu sistema de funcionament, que diferencia els discursos en la diversitat i els fa específics en la seva durada (Foucault, 1979 (1969), p. 220-221). Només d'aquesta manera els arxius poden ser reactivats sense perdre les qualitats que els han conformat en un període determinat i amb unes connexions definides amb i per altres realitats. Boris Groys teoritza sobre aquesta possibilitat futura de l'arxiu, i afirma que, tot i que majoritàriament els arxius s'interpreten com un mitjà de conservació del passat, per poder representar el passat en el present, de fet són també màquines per transportar el present al futur, perquè l'obra d'art es fa permanent en l'arxiu, i la seva presència anticipada del futur li garanteix la seva influència en el temps per venir (2013, p. 9-10), per tant es manté latent, amb la possibilitat de continuar fent preguntes i desestabilitzant el pensament únic, bombardejant-lo des de llocs infinits i identitats sempre canviables i reactualitzables (Alsina, 2017). En traslladar aquesta concepció al cinema, el que fa Jean-Luc Godard és pensar les imatges com a potències (cop. 2007 (1989), p. 45), i és per això que fa la revolució des del cinema, perquè el que pretén és reactivar la memòria a través d'aquesta força

nova de les imatges i els vincles emotius que contenen, per la qual cosa també entén que la càmera és una ‘càmera-pensament’ (cop. 2007 (1989), p. 38), no una càmera-fusell (Aidelman & de Lucas, 2010, p. 334),³⁷ sinó una màquina de pensar, que té una capacitat molt més immersiva, que flueix, que penetra en altres esferes i posseeix un potencial de transformació molt més vast. No obstant això, Jean-Luc Godard té la sensació que aquesta revolució, l’apoderament del cinema com a pensament, ha quedat a mig fer. A les *Histoire(s) du cinema*, quan tracta sobre la *nouvelle vague*, assegura que l’error que van cometre va ser pensar que era un començament, com va passar amb el maig del 68, però les pel·lícules fetes en el marc del moviment s’inscriuen en un corrent europeu d’esquerres que va de fracàs en fracàs (Aidelman & de Lucas, 2010, p. 335),³⁸ mentre va quedant pendent el repte de fer una transformació que capgiri les tendències de dominació i de poder, que subverteixi els cànons, no només per indicar nous models sinó per deixar enrere una concepció antiga del cinema i de la societat, i esdevenir un canvi real.

Jean-Luc Godard ho escriu d’aquesta manera a les *Histoire (s) du cinéma*:

“Reserva per a tu / un marge d’indefinició / història del cinema / amb una s /
totes / les històries / dir per exemple / totes les històries dels films / que / mai no
es van fer / perquè el cinema 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 cinema no només heretava / els seus drets / per
produir una part del real / sinó sobretot els seus deures” (cop. 2007 (1989), p. 69-
85).

El director es planteja la necessitat de seguir fent un cinema que tingui un sentit, que no sigui una simple impostura, forçant una mena de *détournement*: “El gran repte rau a fer veure sense totalitzar” (Godard, cop. 2007 (1989), p. 40-41). Per a ell, el cine hauria de ser una eina, un instrument visual, per mirar en comptes de parlar, però com que la gent no ho

37 Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas citen l’entrevista a Jean-Luc Godard feta per Alain Bergala i Serge Toubiana. Bergala, A. i Toubiana, S. (1998 (1996)). “Parler du manque”. A Godard, J. L. (1998) *Godard par Godard*, vol 2. París: Éditions de l’Étoile - *Cahiers du cinéma*.

38 Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas citen un text de Frédéric Bonnaud i Serge Kaganski. Bonnaud, F. i Kaganski, S. (1998). “Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie”. A Godard, J. L. (1998) *Godard par Godard*, 2. París: Éditions de l’Étoile- *Cahiers du cinéma*. Inclou el text de l’entrevista feta a Godard el 27 de novembre de 1997, publicada amb anterioritat a *Les Inrockuptibles*.

vol, això, reflexiona el cineasta, com que la gent no vol un cinema per pensar, ja que tot condueix cap a una catàstrofe, conclou.

De fet, quan concep les *H(s)*, la primera idea que té és molt més radical, proposar al llavors director de la Cinemateca, Henri Langlois, de volar-la i salvar-ne només tres pel·lícules. Aquesta és una imatge que respon al desig de Jean-Luc Godard de “cremar les pel·lícules des de dins, amb el foc interior” (cop. 2007 (1989), p. 246-247) a través del qual el director genera una figura al·legòrica de la transformació extrema necessària –una mena de purificació–, que cal fer en el cinema per deixar enrere l'entreteniment i construir un cinema per pensar i per pensar-nos, un cinema reflexiu. Aquesta idea de renovació del cinema des del cinema és present també a les *H(s)* (fig. 04).

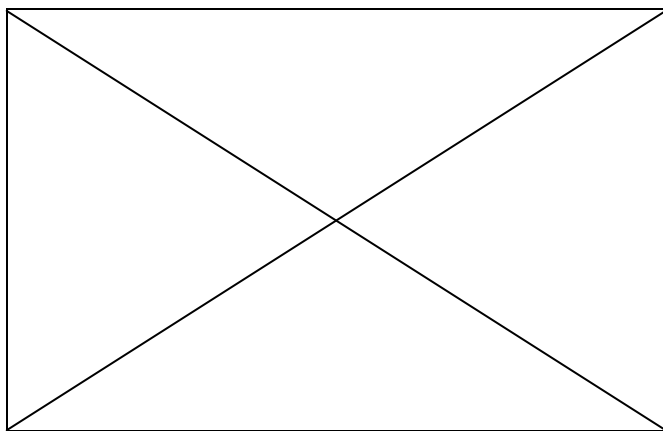


Fig. 04. *Histoire(s) du cinéma* (1988), de Jean-Luc Godard. La solarització fa l'efecte que les imatges es cremen des de dins.

Per això l'esgarrifa la rapidesa amb la qual es munten les pel·lícules, ja que creu que és una operació que s'hauria de fer pausadament, perquè en realitat el muntatge ha de ser calmat, perquè hi és tot. Si tot es quedés en l'estadi dels bruts de càmera (dels *rushes*), seria això el que aniríem a fer, tot i que llavors quedaria en forma de projecte (Aidelman & de Lucas, 2010, p. 268).³⁹ Aquest 'pensar' es tradueix en un concepte de cinema de conclusions infinites, un cinema de base d'arxiu amb opcions obertes a diferents propostes de muntatge, de combinacions variables. Parla fins i tot d'un 'moment especial' en què tots els canvis, i cada canvi, són possibles, un moment del qual ell vol fer-ne conscient també a l'espectador. Jean-Luc Godard pensa un cinema propositiu, en debat, en construcció, amb mentalitat de *DJ*, i li preocupa aconseguir que l'espectador en faci part, projectar-lo en el mateix esdevenir del

39 Expressat per Jean-Luc Godard a “Le montage, la solitude, la liberté”. A Godard, J. L. (1998) *Godard par Godard*, vol. 2. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma. Es tracta d'un fragment de la conferència que el cineasta va donar a la Fémis, el 26 d'abril del 1989, transcrit per Emmanuelle Sardou i Fabrice Puchault.

cinema i integrar-lo en el procés, contràriament al que fan la majoria dels espectacles de cinema i televisió, que és rebutjar-lo (cop. 2007 (1989), p. 43). Per aquesta raó, el director francès el que fa és reivindicar l'espectador com a part viva del procés. Les seves propostes interpel·len un espectador actiu i motivat, en resposta al concepte d'aplanament i passivitat del sistema televisiu. Per a ell, el cinema ha de ser un espai de pensament, que permeti donar voltes a les coses, amb diferents ritmes i qualitats en l'aproximació (Godard, cop. 2007 (1989), p. 251). En aquest sentit, Jean-Luc Godard considera que el cinema està més a prop d'una missa o d'un partit de futbol, perquè està fet per predir, i no pot perdre aquesta funció, per molt que la fam de cultura que hi ha s'hagi vist usurpada per la televisió (Aidelman & de Lucas, 2010, p. 290).⁴⁰ Així, davant la televisió, que fabrica l'oblit, el cinema hauria de fabricar records, i això el lliga estretament a la construcció del futur, perquè proposa, intueix, visualitza el que encara està per venir, mentre la televisió tanca, acaba, mata els temes sense deixar cap possibilitat diferent en el debat, en substitució del qual proposa banalitats, foteses, distraccions que aparten de la discussió i l'oculten. Perquè la televisió, com afirma Romà Gubern, transmet els valors de l'hedonisme, la ludofília, l'escapisme, el consumisme i la meritocràcia, perquè busca –aquí cita l'economista John Kenneth Galbraith–, l'assentiment de les persones ‘socialment satisfetes’ (1996, p. 12). A més, les pantalles de televisió no només han substituït la sala com a dispositiu de projecció massiva de cinema, ja que aquest ocupa una part important de la programació televisiva, sinó que ha imposat uns criteris d'estil molt reductius, deixant al cinema un paper més residual davant la promoció de les sèries i altres formats. Testimoni d'aquesta deriva del cinema, Jean-Luc Godard el reivindica com una màquina per fer filosofia. Així, davant la passivitat de l'entorn televisiu, conseqüència d'haver privilegiat tant l'espectacle i haver-ne imposat el pensament, el director reclama el pensament del pensament (Aidelman & de Lucas, 2010, p. 292)⁴¹, és a dir, un cinema enunciatiu i dialògic.

2.2.3. Chris Marker

Christian François Bouche-Villeneuve (Neuilly-sur-Seine, 1921 – París, 2012), utilitza diferents pseudònims: Chris, Chris Marker o Jacopo Berenzini. Vinculades a la seva

40 Declaracions de Jean-Luc Godard que, amb el títol “La télévision fabrique de l'oubli”, es recullen a Mercadet, L. i Perrot, C. (1990). *Actuel*, 136. A Godard, J. L. (1998). *Godard par Godard*, vol 2. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma.

41 En una entrevista a Jean-Luc Godard feta per François Albera, el 14 d'abril de 1989 i titulada “Cultivons notre jardin”. A Albera, F. (1989). “Cultivons notre jardin”. *CinémAction*, 52, París.

biografia i filmografia, apareixen també una diversitat de geografies i de paisatges, entre els quals destaquen alguns llocs de referència, com Ulan Bator o Polònia, que se sumen a la multiplicitat de localitzacions en la seva obra extensa: Islàndia, la Xina, Sibèria, Israel o Cuba. La dificultat en fixar aquestes dades bàsiques, ja avancen que ens trobem davant d'un fenomen cinematogràfic polièdric i complex.

Tot i ser descrit com un autor global, per la comprensió que mostra de les noves relacions espai/temps i pel trànsit temporal cap al passat i cap al futur, viatjant a través de geografies i temporalitats diverses, Catherine Lupton l'inscriu en la tradició cultural del gènere dels diaris de viatge dels exploradors europeus, les memòries dels quals ofereixen una visió d'altres terres i cultures a través d'impressions personals i dels detalls més inesperats del dia a dia, ja que el mètode preferit de Chris Marker per viatjar [i filmar] és acceptar a l'atzar els fets i les accions que s'esdevenen, una aleatorietat que li permet passar espontàniament d'una situació o d'una observació a una altra (2008 (2005), p. 43).⁴² Aquesta mirada polièdrica i transtemporal fa que els teòrics del vídeo assaig el considerin, més que un precedent, un pioner dels modes assagístics.

Els seus inicis en el cinema com a escriptor, i després com a cineasta i teòric, el porten a renovar la relació del cinema amb el text, o del cinema com a text, o, encara més, a eixamplar les possibilitats narratives de l'autonomia de la imatge, ja des de les primeres col·laboracions com a autor de textos per a Alain Resnais. Les temptatives inicials apareixen en la dècada dels 50, amb produccions com *Olympia 52*, un documental sobre els Jocs Olímpics d'Oslo de 1952, que dirigeix i filma ell mateix amb 16 mm, o el curtmetratge *Les statues meurent aussi*, que codirigeix amb Alain Resnais el 1953, i on explora l'ús dels materials culturals extrets de context en el període colonial. Amb Alain Resnais hi torna a col·laborar com a assistent de direcció a *Nuit et Bruillard* (1955), una pel·lícula excepcional, amb guió de Jean Cayrol, expresoner i supervivent d'un camp de concentració. La pel·lícula explora, a través de materials d'arxiu, com el règim nazi, deliberadament, volia fer que l'extermini fos invisible. Aquest film canvia dràsticament el sistema —o la convenció—, del cinema per dirigir-se a l'espectador, en passar d'un 'jo-a-vosaltres' a un 'nosaltres', que exigeix un compromís molt més actiu entre cineasta i públic per repensar la història,⁴³ un

42 Catherine Lupton cita un comentari que fa Chris Marker a *Coréennes* (1959), 15.

43 Timothy Corrigan cita l'anàlisi de Sandy Fitterman-Lewis sobre *Nuit et bruillard*, que qualifica d' 'oblit constructiu'. A Fitterman-Lewis, S. (1998). "Documenting the ineffable: terror and memory in Alain Resnais's *Night and fog*", a Grant, B. K. i Sloniowski, J. (eds.). (1998). *Documenting the Documentary: Close Readings of*

engatjament que per Alain Resnais respon més als mèrits dels espectadors que als dels cineastes, en la nova onada de cinema de postguerra (Corrigan, 2011, p. 64).⁴⁴ Aquesta és una evidència clara del canvi de registre que es forja després de la II Guerra Mundial, ja que no es tracta només d'un grup més o menys extens d'artistes que es llancen a explorar fórmules noves, sinó d'un canvi molt més profund en la comprensió del cinema.

El cinema intel·lectual

A *Lettre de Sibérie* (1957), Chris Marker desplega una 'dialèctica singular' entre la imatge i la paraula, articulant el film a través del pensament i el text, cosa que per André Bazin el situa més a prop de l'assaig que del cinema. De fet, el crític s'adona que, en el muntatge, Chris Marker no dona tot el poder a la imatge, a la potència visual, sinó que la combinació amb els comentaris en format de carta aporten una altra manera de proposar el cinema, com a desplegament del pensament, amb estratègies que no es basen només en un procés de selecció i muntatge de la imatge: "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, en relació amb la intel·ligència verbal. El procés s'ha invertit" (Bazin, 2012 (1958)).

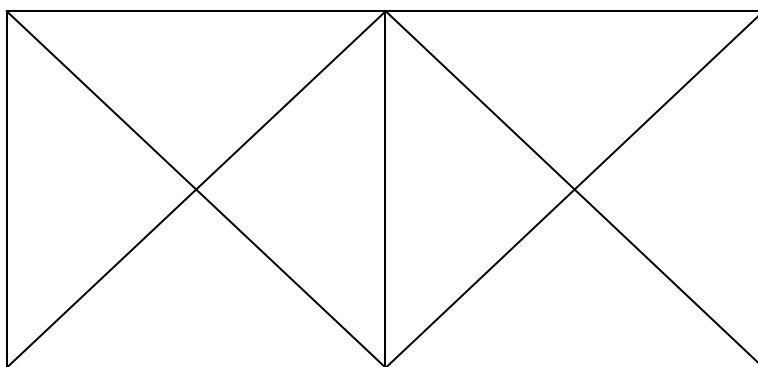


Fig. 05 i fig. 06. *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker.

Per André Bazin, aquesta nova concepció del rol de la imatge en el cinema també repercuteix en l'edició en tant que procediment, que es basa en un 'muntatge horitzontal', amb la qual cosa els plans ja no s'enllacen segons la relació de les imatges entre elles sinó amb el que es diu, amb el discurs (fig. 05 i 06). L'antítesi i el contrast apareixen, llavors, com a interrogant sobre la imatge i el contingut que mostra, posant en qüestió l'objectivitat del muntatge tradicional i obrint la porta a la ironia i a l'absurd. Nora Alter encara va més enllà i considera que Chris Marker empeny l'espectador a generar nous textos, més que no pas

Documentary Film and Video, 204-222. Detroit: Wayne State Univ. Press, 205.

44 Alain Resnais és citat en un article de Kelley Conway. Conway, K. (2007). "A new wave of spectators: contemporary responses to *Cleo from 5 to 7*". *Film Quarterly*, 61 (1), 38-47, 38.

limitar-se a consumir una història, de manera que el treball continua construint, perpètuament, noves trajectòries narratives i noves possibilitats creatives (2003, p. 21) en cada projecció. Així doncs, el cinema obert i reflexiu de Chris Marker proposa un seguit de possibilitats transitables per la mirada crítica i la construcció que en pugui fer cada espectador, i ho fa generant espai i temps entre les imatges, que esdevenen interstícis d'experiència en què es localitzen els pensaments del món (Corrigan, 2011, p. 36) i en els quals es produeix la negociació amb l'espectador. Aquesta potencialitat enunciativa dels interstícis constitueix 'l'essència del cinema' (Deleuze, 1997 (1985), p. 168) i és el lloc on es generen les relacions i les absències de relació, les ruptures i discontinuïtats en les quals s'obren preguntes i es produeixen situacions inesperades –mentre la resta està molt més planificada–, i té “el poder de desvelar realitats més profundes, que expandeixen i enriqueixen el significat del món quotidià, tot i que romanen arrelades fermament als seus objectes i aparences” (Lupton, 2008 (2005), p. 23), de manera que la reflexió sobre les imatges, els mitjans de comunicació i la relació que tenen amb la memòria i la subjectivitat humanes, esdevenen un dels temes clau en Chris Marker (Rascaroli, 2009, p. 64-65).

A *Lettre de Sibérie* (1957), considerada la pel·lícula fundacional de l'assaig audiovisual, el cineasta escorcolla diferents aspectes de Sibèria: geogràfics, culturals, històrics, industrials i de futur, però al mateix temps alerta de la dificultat de representar un país llunyà (Lupton, 2008 (2005), p. 53-54), llunyà en el sentit de distància cultural. Amb això, ja situa l'espectador en un llinard, en un no estar a dins però tampoc no voler estar fora, i l'acompanya servint-se de diferents estratègies per mirar de penetrar en aquella realitat desconeguda que apareix en pantalla. Per aconseguir-ho, el moviment entre fotografies incorpora diferents estratègies de muntatge: les foses, els talls o l'efecte de passi de diapositives. El procediment que utilitza Chris Marker consisteix a fer ús de materials diversos per confegir una unitat a partir de fragments, no només de documentals filmats *in situ*, sinó de materials fílmics diversos, així com elements de caràcter estàtic, com fotografies, que, combinades amb una anàlisi incisiva, humor, poesia i interludis musicals (Lupton, 2008 (2005), p. 54), li permeten aprofundir en la complexitat del país i alhora interrogar el dispositiu cinematogràfic sobre les possibilitats de representació d'aquesta realitat i sobre com ens hi podem aproximar. Amb aquestes preguntes sobre la impossibilitat del cinema i les estratègies per desbordar-ne els límits, Chris Marker posa en crisi el cinema convencional perquè en qüestiona els sistemes i els procediments amb l'objectiu de fer un cinema-pensament que està obert a la incorporació de materials nous, però que s'estén com un corpus continu, amb materials que poden aparèixer en produccions diverses, de manera que cada film

és una mena de capítol o d'estadi d'un compendi cinematogràfic personal, que es desplega com un 'noticiari imaginari' (Lupton, 2008 (2005), p. 57), ric en materials mítics i creacions metafòriques.

La diversitat d'enfocaments i coordenades

A *Cuba Sí!* (1961), Chris Marker fa ús d'unes escenes en què apareixen un sacerdot cubà i Fidel Castro. La pel·lícula comença a L'Havana 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 amb adults, sobre els desigs. En tercer lloc, hi surten les imatges dels líders de la revolució, el Che Guevara, Fidel Castro i Juan Almeida, presentats com uns reis mags de la industrialització, la reforma agrària i l'alfabetització. D'aquesta manera, Chris Marker s'ocupa de la resistència tot reescrivint la relació amb els mites i els models antics (Cooper, 2008, p. 33-36) a través d'una temporalitat oberta. L'ús d'aquests models antics i dels relats tradicionals tenen a veure amb la realització d'un desig, però més enllà d'això, connecten amb el que Romà Gubern (cop. 2002) descriu com la percepció de l' 'inconscient del text', quan equipara els personatges amb els arquetips i els símbols inconscients universals que teoritza Carl Gustav Jung (p. 8). Chris Marker posa en joc tots aquests processos d'identificació i de projecció del desig en els personatges en una atmosfera en la qual s'engloben i es reescriven els discursos, siguin d'ordre mític o històric.

A *La Jetée* (1962), torna a fer ús de temps diversos i arquetips en un mateix pla per submergir-se en els misteris dels records, el poder de les imatges i el vertigen del temps. Aquesta obsessió amb la memòria com a constructora d'identitat,⁴⁵ diversos autors l'han relacionada amb les teories de Sigmund Freud i Jacques Lacan, així com amb Marcel Proust – en aquest cas a través dels films d'Alfred Hitchcock –, perquè té molt a veure amb la qüestió d'emmagatzemar i amb la possibilitat d'accedir a traces d'esdeveniments, artefactes, records i registres de tota mena, i explorar el rol que en tot això hi té el cinema (Rascaroli, 2009, p. 64-65), una estratègia que Chris Marker aplica de manera extensiva en gairebé tots els seus projectes. En el cas de *La Jetée*, imagina el París de 1962 a través de fragments de memòria distant recollits (o imaginats) des de la perspectiva d'un futur present postapocalíptic, afirma Catherine Lupton, en una narrativa que representa explícitament aspectes traumàtics reprimits de la història contemporània per portar-los a un final plausible de ficció. *La Jetée* és, segueix,

45 En aquesta referència a la memòria com a tema central en el treball de Chris Marker, Laura Rascaroli cita un article de Patrick French. French, P. (2005). "The immanent ethnography of Chris Marker, reader of Proust". *Film Studies*, 6, 87-96.

l'inconscient polític de *Le joli mai* (1963), on usa les estructures arquetípiques de la narrativa de ficció per portar a la llum ansietats i aspectes pertorbadors, assenyalant que, d'acord amb aquesta lectura, la trama té lloc en un espai subterrani, el qual podria ser interpretat també com una localització simbòlica de l'inconscient, perquè les qüestions que aborda tenen a veure amb el substrat que han deixat la por i la incertesa després de la guerra d'Algèria –amb l'ús de la tortura per part dels francesos durant el conflicte africà, s'hi barreja també la memòria dels camps de concentració nazis i l'amenaça de la destrucció nuclear, que es fa més visible amb la crisi dels míssils cubana de l'octubre de 1962– (Lupton, 2008 (2005), p. 88). Els records fragmentaris de la barbàrie han provocat en la població situacions d'angoixa i destrucció que es confonen dins la psique, per la qual cosa Chris Marker no veu cap contradicció en fer ús de la ficció per oferir una visió més heurística de la qüestió i apel·lar al que no és visible ni datable –cosa que encara fa que el film sigui més pertorbador–, precisament perquè, fent-ho així, és la manera de no traïr la realitat.

A *Le joli Mai* (1963) utilitza aquesta tècnica de manera més fluida quan confronta els acords d'Évian del 1962 amb la memòria de la guerra d'Algèria, en un metratge de 165 minuts, el més llarg fet per ell fins aleshores, a partir d'un brut de 50 hores d'imatges (Lupton, 2008 (2005), p. 80). En aquest film, la força de les escenes de la guerra acudeix al temps present de la narració, al·ludint a la responsabilitat que té l'escriptura de la història no només com a registre sinó com a memòria capaç de ser activada. L'aportació més important que fa en aquest projecte és la incorporació de ciutadans francesos, als quals dona veu –anticipant-se als grups d'Aleksandr Medvedkin de finals dels 60 i 70 que introdueixen el testimoni dels individus de diferents estrats de la societat–. Chris Marker, a la primera part del film, “Prière sur la Tour Eiffel”, ja dona veu als individus, i va més enllà encara, tot interessant-se no només per les seves experiències personals sinó també pels somnis i esperances que tenen, o les relacions que mantenen, i reduint considerablement l'ús de les veus en off. Aquesta aproximació a la gent i les veus anònimes, el cineasta l'aconsegueix gràcies a l'aparició de la càmera portàtil de 16 mm amb so sincronitzat i gravadores portàtils, que sorgeixen a partir dels experiments fets als Estats Units i el Canadà a finals dels 50, i que coincideixen amb l'eclosió del *cinéma vérité* (Lupton, 2008 (2005), p. 81-82). Aquesta nova tecnologia permet aproximar-se a l'objecte de la filmació sense imposar-s'hi (Cooper, 2008, p. 39), la càmera desapareix com a barrera, i fa que la persona entrevistada se senti inscrita en un espai més confortable, pugui ser més ‘ell mateix’ i no que el que faci o digui quedi limitat a ‘una representació d'ell mateix’. A la segona part de la pel·lícula, “Le Retour de Fantômas”, Chris Marker amplia la perspectiva social i política del film, focalitzant esdeveniments actuals,

especialment el clima de violència esporàdica i la incertesa del final de la guerra d'Algèria. En aquesta part, hi incorpora material d'arxiu del judici de Raoul Salan i del funeral dels vuit manifestants, i acaba amb una colpidora reflexió sobre la infelicitat que s'amaga rere la desigualtat social: “Mentre existeixi la pobresa, no ets ric. Mentre hi hagi misèria, no ets feliç. Mentre hi hagi presons, no ets lliure” (Lupton, 2008 (2005), p. 80-81), frases amb les quals, al final del film, Chris Marker implica l'espectador en els fets. També hi ha una temptativa de posar diferents temporalitats en el mateix pla, perquè la pel·lícula comença entre les tombes del cementiri de Montmartre, ressegueix diferents episodis històrics convulsos de la història de París i mentre, en paral·lel, les imatges de vehicles circulant al voltant de l'Arc de Triomf estableixen una connexió temporal amb el moment històric de la filmació, i al mateix temps accentuen el canvi de situació a partir de l'exposició de tot un seguit de dades estadístiques sobre París: temperatura, menjar consumit, causes de mort, etc. (Cooper, 2008, p. 43-44). Aquests canvis de registres temporals permeten a Chris Marker donar una visió de context i situar els fets en un tot més global en el qual l'espectador, el director i el mateix film estan inscrits. En l'anàlisi que en fa Catherine Lupton, assenyala la relació directa del film amb *Chronique d'un été* (1960), una producció de Jean Rouch i el sociòleg Edgar Morín. Aquest document el van fer amb el càmera canadenc Michel Brault, que havia treballat a les *Candid Eye Series* i altres projectes pioners del nou cinema. *Chronique d'un été* explora a través de la càmera la personalitat de diversos parisencs, i els fa trobar-se i interactuar entre ells eludint barreres racials i socials que d'altra manera els haguessin separat. Jean Rouch concep el terme *cinéma vérité* per descriure aquest experiment, una traducció literal del *Kino Pravda* de Dziga Vertov (Lupton, 2008 (2005), p. 82). Tot i la innegable influència que aquest film té en les produccions de Chris Marker i el perfil sociològic de la recerca cinematogràfica que suposa, el director es posiciona davant el *cinéma vérité* de Jean Rouch, refrasejant-ho com a ‘*ciné, ma vérité*’, amb la qual cosa indica que posa en qüestió el cinema objectiu i adverteix al mateix temps que no renuncia a projectar un punt de vista personal, ni als signes de la seva presència en el film. En aquest sentit, tot i l'extensa inclusió d'opinions i de veus de molts altres a *Le Joli Mai*, i que la veu en off no sigui omnipresent, aconsegueix mantenir el caràcter subjectiu (Lupton, 2008 (2005), p. 84), tot i aprofundir en les possibilitats de les veus corals, que s'articulen sota la seva mirada. Aquestes veus diverses s'incorporen a una narrativa estructurada a partir del discurs que ell planteja i, en aquest sentit, el fet de no renunciar als off, de no ocultar-se, és un gest que habilita l'espectador per conèixer millor en quin punt està cada element, i no perdre de vista que en tot film hi ha un discurs proposat per un autor.

A *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la troisième guerre mondiale* (1977), Chris Marker estableix també dues parts diferenciades, amb títols per separat. La primera, “Les Mains Fragiles”, té al seu torn dos capítols, el primer va des de la Guerra del Vietnam fins a l'execució del Che Guevara a Bolívia l'any 1967 i se centra en el Maig del 68. És interessant destacar l'ús que fa del *footage* d'un pilot americà en ple vol que mostra la seva excitació per la perspectiva exclusiva que tindrà del llançament de les bombes i les imatges dels efectes reals que el bombardeig causarà sobre la població. Al final de la secció, combina imatges de les manifestacions de protesta als Estats Units contra la guerra amb altres de grups que hi donen suport. En aquest film les temporalitats i els escenaris són fruit de tot un seguit de desplaçaments, uns descentraments que es potenciarien encara més en les pel·lícules de la dècada dels 90, quan les noves tecnologies i Internet transformen la narrativa de salts cronològics de Chris Marker i la porten a la simultaneïtat, especialment a finals de la dècada.

Sans Soleil (1983) és una mirada de Chris Marker sobre França després d'una absència prolongada. Per Catherine Lupton és una meditació virtuosa sobre el temps, el lloc, la memòria, la història i la representació a través de la qual emergeix el viatger i cineasta militant, desil·lusionat per la derrota i el col·lapse de les lluites revolucionàries dels anys 60, per reflexionar sobre tot plegat i explorar les estratègies amb què la memòria refà de manera perpètua els esdeveniments passats i les experiències, cosa que aconsegueix representant els records mitjançant distorsions visuals i aurals de les imatges i les fonts sonores, amb l'ús de sintetitzadors (2008 (2005), p. 152). El mateix Chris Marker remarca que “el càmera es pregunta sobre el significat de la representació del món de la qual ell n'és instrument, i sobre el rol de la memòria que ajuda a crear” (Lupton, 2008 (2005), p. 153),⁴⁶ afirmació de la qual es desprèn un compromís ètic en l'obtenció del material audiovisual.

Confluència de temporalitats diverses

L'expressió de temporalitats diverses és una constant en Chris Marker. *L'Héritage de la chouette* (1989), una pel·lícula que té una durada aproximada de sis hores, conté el gest implícit d'un intent de dilatar el cinema com una experiència de contínuum en què el principi i el final es relativitzen, igualment que les tensions entre les accions i la successió dels fets. Però també usa altres recursos per explorar el temps, com la relació epistolar entre el cineasta Aleksandr Medvedkin i ell mateix que proposa a *Le Tombeau d'Alexandre* (1992), film del

46 Catherine Lupton fa referència als textos “The Story” i “The Characters”, inclosos en el dossier de premsa original de *Sans Soleil*, i la reimpressió en anglès i francès del llibret que acompanyava l'edició en DVD del film. També cita Gerber, J. (ed.). (1989). *Anatole Dauman: souvenir-écran*. París: Centre Georges Pompidou, 172–3.

qual Sarah Cooper en destaca la importància de la paraula parlada i les citacions musicals (2008, p. 147), que el director utilitza per reactivar el cinema polític d'Aleksandr Medvedkin i encetar-hi una conversa a través de la qual revifa el potencial crític del cinema en una lectura transtemporal.

En aquests decalatges de temps es fa evident que és impossible separar les memòries dels mitjans que les registren, una reflexió que Catherine Lupton troba representada en un diàleg de *Sans Soleil*, concretament en un passatge de Krasna, un dels personatges: “Recordo aquell mes de gener a Tòquio, o més aviat recordo les imatges que vaig gravar aquell mes de gener a Tòquio. Han substituït la meva memòria, són la meva memòria” (Lupton, 2008 (2005), p. 154). El registre, doncs, apareix no tant com un document sinó com la memòria mateixa, i l'aparell és el que li'n dona forma. Chris Marker ho plasma com si fossin imatges que es recuperen de la memòria, que es van perfilant i de sobte marxen, però després tornen de manera fragmentària per, finalment, construir records o traces de record que ajuden a projectar la mirada vers un passat, de vegades traumàtic, que de vegades es vol recordar però en certs casos es vol oblidar. Aquest tractament de les imatges, tot i que els esdeveniments estan localitzats en uns temps i espais precisos a través de l'off, provoquen una percepció ambigua de la temporalitat en l'espectador, una mena de *mise en abyme* (Lupton, 2008 (2005), p. 154), en la qual les imatges apareixen i desapareixen, com la papallona, que només deixa entreveure esclatxes que, d'altra banda, com també afegeix Catherine Lupton, han passat pel filtre de la memòria. La memòria, en aquest cas, és un revulsiu a la història oficial, i és presentada, com en altres films de Chris Marker, com una veritat oculta que malda per sortir de la nebulosa de l'oblit. En relació amb això, Sarah Cooper subratlla la preocupació del director per la temporalitat, la capacitat que té de doblegar-se cap enrere en el temps en els esdeveniments i expandir-se a través de diferents espais geogràfics, mentre la pel·lícula se segueix rodant –pensant–, a través del muntatge (2008, p. 108).

Aquesta simultaneïtat o sincronia s'observa també a *La trilogie des Balkans* –inclou *Le 20 heures dans les camps* (1993), *Casque bleu* (1995) i *Un maire au Kosovo* (2000) –, que documenta en peces de poc més de 25 minuts experiències de diferents individus arran de la desarticulació de l'antiga Iugoslàvia i els conflictes bèl·lics que se succeeixen en el procés de formació de nous estats independents més petits a partir del 1991. En donar-los veu, Chris Marker fa parlar persones que d'altra manera romandrien sense ser vistes ni sentides en els mitjans de comunicació dominants (Lupton, 2008 (2005), p. 196-198). Precisament en una de les peces, *Les 20 heures dans les camps* (1993), el director aborda la representació i l'agència dels mitjans en l'escriptura de la història. Per fer-ho, amplia el concepte de direcció per

focalitzar el film en un grup de joves bosnians refugiats que fan programes de televisió. El material bàsicament l'obtenen piratejant la *CNN*, *Sky News*, *Ràdio Sarajevo* i altres televisions europees per satèl·lit, cosa que permet que tant ells mateixos, en tant que editors, com l'audiència que tenen, puguin comparar les maneres com tracten la informació sobre el procés a l'antiga Iugoslàvia els diferents serveis de notícies. Aquests materials d'arxiu, els combinen amb una sèrie d'entrevistes en les quals els membres de l'equip descriuen el seu treball i l'experiència de fer televisió en un camp de refugiats, i tot un seguit de materials generats per ells mateixos que mostren els diferents moments de preparació del butlletí: quan punxen les emissions per satèl·lit, el procés de muntatge, les gravacions de les veus en off, així com la transmissió final a una audiència atenta i silenciosa, reunida a la sala de projeccions del camp. Incloure la recepció col·lectiva, és una picada d'ull als orígens de la televisió, quan el visionament era una experiència social. Respecte d'aquest col·lectiu de joves, Catherine Lupton fa una interessant reflexió sobre l'altre projecte que desenvolupen, i que també apareix en el documental, que consisteix a registrar la memòria del camp a través d'entrevistes als refugiats, instant-los a parlar de les circumstàncies que els van portar al camp, tot gravant les experiències presents, les rutines diàries i les possessions que conserven (2008 (2005), p. 198). Això permet transmetre un decalatge temporal que es percep a través de les ruïnes d'una vida deixada enrere de manera traumàtica, de les possessions personals i de la memòria fragmentada, com a vestigis d'un temps millor, un temps que es converteix en idíl·lic, com ho és per a l'adult el temps de la infantesa. Amb aquest tractament, tot el que és anterior al desastre se surt del temps, deixa de ser accessible, i només es pot recordar a través de les escletxes i de la memòria compartida dels records, sumant-los, acumulant-los i sabent, si més no, que estan allà. Ells mateixos, l'equip de televisió, tenen com a objectiu deixar testimoni de l'experiència viscuda en els camps en temps real. Aquest concepte de cinema com a testimoni, el fet de participar de manera directa d'aquests coneixements en primera persona, però compartits en la producció fílmica, tenen una intensa connexió amb els procediments del vídeo assaig. La situació que es genera en el muntatge, la interrelació d'escenes, així com la seqüència i la durada, configuren el que es coneix com a espai fílmic, que amb aquestes pràctiques es desborda, tant en la dimensió temporal i geogràfica de context —el lloc on es localitza l'acció—, com en la psicològica, de caràcter dramàtic. Aquesta disposició d'espais de diferents dimensions i amb diferents graus de correlació amb el món històric configuren els seus propis temps, que poden ser variables i irreal.

Com a conclusió de la tensió a què Chris Marker porta la temporalitat, i també en relació amb els continguts temàtics, es perfila un discurs sobre l'estasi, concepte a través del

qual la mort i el silenci expressen una alternativa possible de futur, que es presenta en obertura permanent (Cooper, 2008, p. 108). Un exemple d'aquest comportament, Sarah Cooper el troba en la lectura que en fa François Niney, qui etiqueta de 'temps històric'⁴⁷ la temporalitat sobre la qual treballa el director, i que li permet establir connexions entre el passat i el futur (Cooper, 2008, p. 8), amb una expressió molt semblant a la del temps real, en tant que estableix una correlació amb el temps històric i en marca la continuïtat.

En el conjunt de la seva filmografia, Chris Marker també busca una certa coherència entre el temps d'acció i el temps de projecció, entre el temps durant el qual succeeix l'acció i les durades en què es comprenen, que són determinants en la recepció que l'espectador en pugui fer. Per ajustar aquestes temporalitats de l'acció, el procés de muntatge facilita l'acceleració de les accions mitjançant l'efecte d'encadenament de diverses accions en un espai de temps reduït, o al contrari, allargant la durada que tindria una acció en temps real amb recursos de muntatge. A més, el muntatge també possibilita poder plantejar línies de temps paral·leles, o bé salts en el temps, tant cap endarrere com cap endavant, encara que anar cap endarrere és molt més freqüent i se sosté més com un recurs per posar en situació l'espectador, perquè apel·la al que l'espectador ja coneix, a la memòria que té dels fets. El futur, en canvi, sempre queda més en el terreny del desig, de l'especulació i de la incertesa. Altres enfocaments temporals que es poden detectar en la seva filmografia són el temps psicològic o l'el·líptic, que són recursos que perden la referència amb el temps històric i cronològic per aprofundir en una temporalitat més subjectiva –en el cas del temps psicològic–, o abstracta, que depèn en major grau del receptor. Per Sarah Cooper, la de Chris Marker 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 en les quals el temps esdevé una estratègia per anar més enllà del tema (Cooper, 2008, p. 7-8). Es tracta, doncs, d'una construcció política de la temporalitat, que permet situar-se en el mateix pla de l'acció i proposar el temps com a 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, i es manté oberta i en diàleg de manera permanent, més aviat com una mena d'organització de la reflexió sobre la imatge en clau de temps. Aquí el 'narratema', l'element irreductible en l'acte de narrar segons la teoria dels *media* tradicional, es fa servir com una entitat temporal (Cubitt,

47 Sarah Cooper cita l'article de François Niney, "Remarques sur *Sans soleil* de Chris Marker". Niney, F. (1996). "Remarques sur *Sans soleil* de Chris Marker". *Documentaires*, 12, 5-15.

1993, p. 144) que no solament es limita a ubicar l'acció sinó que desplega tot un seguit de significats derivats d'aquesta temporalitat, que pren un caràcter substantiu. Aquesta manera de fer permet a Chris Marker entrar en una dimensió micro de la història i, a través del sistema vídeo, alterar l'estasi (Cubitt, 1993, p. 208). Així doncs, es pot concloure que el seu és un cinema subversiu perquè té la intenció de somoure el que està quiet, d'incidir en el que ja ha passat, per revisar-ne la lectura i especular sobre la projecció que pot tenir en el present i en el futur. Per assolir-ho, una de les estratègies que utilitza és la dels desplaçaments.

Introspecció entre la realitat i l'imaginari

Laura Rascaroli destaca que l'obra de Chris Marker, en línies generals, es caracteritza per l'apropiació, la repetició, l'ús de capes i d'estratègies de simulació i retrospecció; un treball que desenvolupa al llarg de tota la seva filmografia i que probablement culmina amb un film en què aplica la lògica de la tecnologia digital, cosa que li permet explorar noves maneres de pensar i representar la memòria, la subjectivitat i el museu [entès aquí en el sentit d'arxiu]. A *Level 5* (1996), tot i això, com en treballs anteriors, les veus en off no són veus úniques i totalitzadores, sinó que reciten textos extensos que alternen comentaris sobre la història i la societat amb reflexions i records; veus que constantment es desplacen per diferents registres lingüístics, que aborden directament l'espectador i l'impliquen en la construcció del significat (Rascaroli, 2009, p. 66). En aquest cas, Chris Marker treballa amb bancs de dades, que tot i que no poden substituir el museu, el completen. Encara que no siguin memòria, sinó informació, els bancs de dades constitueixen una font infinita de materials accessibles per a la construcció de la memòria i ofereixen noves metàfores per descriure la ment humana i l'experiència, un recurs que l'autor utilitza també a *CD-ROM Immemory* (Rascaroli, 2009, p. 71-72), però que a *Level 5* porta a un estadi molt més complex. D'entrada, en aquest projecte intenta superar totes les limitacions, començant per les del format. Les escenes estan rodades en vídeo i vídeo digital i després transferides a 35 mm, així que juga amb diferents qualitats d'imatge i supera fronteres tecnològiques.

A més, concentra una diversitat d'estils, des del documental històric a l'autoreflexivitat; i és una pel·lícula agosarada pel que fa a l'ús de temporalitats diverses i a la convivència de personatges 'reals' i 'virtuals'. Tot plegat, el film està concebut com un tot de ficció que s'erigeix en un recurs per recordar, per desencallar els obstacles en la memòria i poder pensar els fets, visualitzar-los i comprendre'ls. Si més no, això és el que tracta de fer la protagonista, Laura, en relació amb el seu amor difunt. Perquè en aquest film, Chris Marker reflexiona sobre la connexió entre la informació i les bases de dades, però tracta també de la subjectivitat humana, de l'enunciació i del subjecte que filma (Rascaroli, 2009, p. 73). És un

interrogant sobre els límits del cinema com a expressió del pensament i com a instrument memorístic. Pel que fa a la visualitat, les imatges espectrals, construïdes a partir de llum, culminen les seves investigacions sobre la imatge, alhora que li permeten plantejar l'univers de dades com una nova etapa de la història en què temps i memòria se situen en una única esfera infinita. Enmig d'aquesta amalgama d'informació i de dades, pren forma el diari de Laura, la tardor d'un any indeterminat, a través del qual la noia s'adreça al seu amant, finat en tornar d'Okinawa. La mort es presenta aquí com a premonició. La presència de la mort, de les imatges de les tombes que l'anticipen i l'estenen a un temps més vast, separen la defunció del moment dramàtic que constitueix com a esdeveniment. La mort en aquest film és entesa com un estat, un estat de mort, un estat de morir-se, en què estar viu o mort és només una qüestió relativa, emmarcada en el context històric de la Batalla d'Okinawa⁴⁸, al final de la II Guerra Mundial, l'abril de 1945, a les acaballes de la campanya del Pacífic.

La trama, com apunta Catherine Lupton, tracta l'univers virtual dels vídeo jocs, les bases de dades i Internet per entreteixir en paral·lel un documental de recerca sobre la batalla i un drama de ficció sobre l'amor perdut. Una dona que es coneix com a Laura (interpretada per Catherine Belkhodja) tracta de completar el joc d'ordinador sobre la Batalla d'Okinawa que va deixar inacabat el seu amant, mort en circumstàncies misterioses. Ella s'hi adreça contínuament, comunicant-s'hi a través de l'ordinador que comparteixen i dels esforços que fa per desxifrar el programa del joc (Lupton, 2008 (2005), p. 200-201). El context del vídeo joc és l'estratègia que fa servir Chris Marker per revisar la tragèdia d'Okinawa i narrar-ne els fets. La protagonista barreja la seva pròpia experiència arran de la mort del seu estimat amb tot el que va descobrir de la batalla. Chris Marker, amb el pseudònim de Chris, un dels noms més transparents que usa segons Catherine Lupton, és qui troba el vídeo diari de Laura i la veu que el llegeix, acció amb la qual tanca la narrativa i la converteix en un projecte videogràfic. La història d'Okinawa és un exemple de l'interès que té el director per aspectes del passat que han estat esborrats pels victoriosos i tractar i revisar esdeveniments decisius que han quedat oblidats, en la foscor, darrere les versions oficials de la història (Lupton, 2008 (2005), p. 201).

En aquesta pel·lícula, l'ús de la tecnologia torna a tenir un interès conceptual per la manera com intervé en la construcció de la narrativa i els discursos que planteja. El món virtual allibera Chris Marker d'algunes convencions i el fa qüestionar-ne d'altres, com la

48 En la Batalla d'Okinawa, els habitants de l'illa, per evitar que els seus familiars caiguessin en mans americanes, van matar-los abans, un gest que el govern japonès va considerar clau per evitar l'avenç de les tropes enemigues i el va qualificar d'heroic.

doble direccionalitat de la pantalla de l'ordinador. D'altra banda, les possibilitats de gestió dels arxius li obren un escenari que li permet qüestionar-se l'evidència visual del passat històric (Lupton, 2008 (2005), p. 202), en paral·lel amb la revisió que fa de les estètiques i els llenguatges cinematogràfics. Catherine Lupton fa la comparació, per exemple, de molts materials en brut i els efectes visuals sobre Okinawa que Chris Marker utilitza a *Level 5* amb l'estètica de la pel·lícula *Le Tombeau d'Alexandre* –arxiu amb efectes de solarització i acoloriment, imatges enquadrades, extractes d'altres films, entrevistes, seqüències actuals de museus representant la batalla, així com memorials i la gent que els visita–.

Per a Sarah Cooper, en aquest cas, la simultaneïtat del món virtual reforça la naturalitat amb la qual es poden produir els passatges entre diferents temporalitats:

“*Level 5* es mou en la fina línia entre memòria i oblit que *Sans Soleil* també explora. [...] La textura electrònica és, com a *Sans Soleil*, l'única eternitat que ens queda. [...] La preocupació conceptualment impulsada amb el multimèdia i la seva relació amb la supervivència, a través de la recontextualització de diferents tipus de documents (imatges d'arxiu, fotografies, entrevistes), en aquesta pel·lícula es produeix en una relació diferent amb l'espai, el temps i el documental. Totes aquestes relacions se centren en Laura” (Cooper, 2008, p. 161).

Així doncs, la computadora de *Level 5* no és simplement una eina que capaci la protagonista per investigar el passat d'Okinawa, sinó que és ‘l'àrbitre moral de la seva trobada amb la història’, un suport que transmet informació però que alhora té conseqüències terribles per a ella, i a través del qual Okinawa és descrit com el lloc del trauma, amb prou potencial per seguir angoixant en el present, com és el cas de la protagonista de *Level 5* (Lupton, 2008 (2005), p. 203-204). Aquesta Laura enigmàtica (fig. 07), Catherine Lupton la relaciona directament amb la Laura que dona títol a una pel·lícula negra d'Otto Preminger [es refereix a *Laura* (1944), una pel·lícula basada en la novel·la de Vera Caspary, l'argument de la qual es basa en un detectiu que s'enamora de la dona de la qual n'investiga l'assassinat] i també hi veu una clara al·lusió a la història d'*Hiroshima mon amour* (Rascaroli, 2009, p. 75).

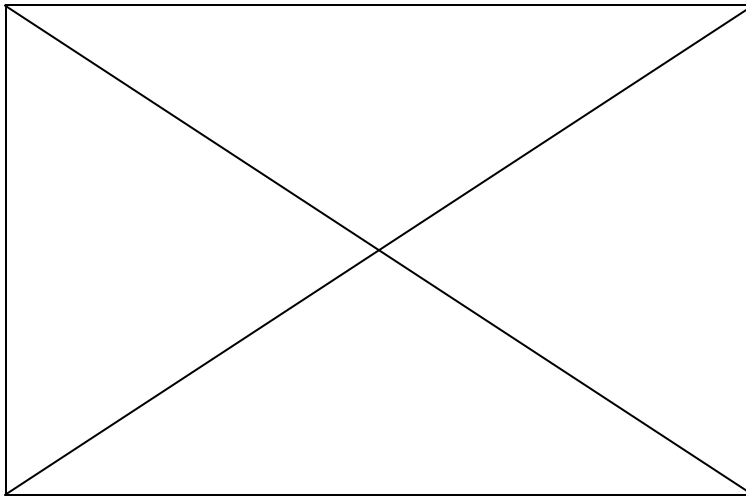


Fig. 07. *Level 5* (1997), de Chris Marker.

Per a ella, aquesta Laura és un avatar del cinema de ficció, amb una forta connexió amb l'actriu del film d'Alain Resnais (de 1959), per les implicacions radicals amb qüestions d'història i memòria. Laura Rascaroli també relaciona els personatges femenins de Chris Marker i Alain Resnais a *Level 5* i a *Hiroshima mon amour* pel fet que ambdós films estan marcats per una pèrdua i experimenten una història d'amor impossible, irrecuperable. Hi ha coincidència en el fet d'utilitzar la buidor personal dels personatges femenins per bastir una comparativa escalar –o si més no, explorar-la–, amb les tragèdies històriques, en aquest cas les d'Okinawa i Hiroshima, respectivament, i l'efecte terapèutic d'explicar la història a un tercer, sigui un estranger o un amant (Rascaroli, 2009, p. 75), amb una relació prou intensa per desencadenar la narració i alhora prou distant per poder-se'n allunyar després.

En el personatge de Laura, doncs, els records emergeixen de les connexions emocionals que es produeixen a través d'una diversitat de cites i de fets que s'entreteixeixen en la memòria, on es manté una tensió entre la necessitat de conèixer, de saber, i l'esforç destructiu que comporta la urgència de fer-ho. Laura Rascaroli reflexiona sobre aquesta qüestió quan analitza l'estratègia de Chris Marker d'usar un joc d'ordinador com a punt d'encontre entre Laura i el seu amant difunt. L'últim nivell d'aquest joc, el *Level 5*, que és el que dona títol al film, roman inaccessible per a Laura i el seu amant quan hi solien jugar, i en el film es planteja la pregunta de si només s'hi pot accedir un cop s'és mort. En aquest punt, Laura Rascaroli destaca el caràcter elusiu de Laura i la situa com un element de connexió, un node entre universos –real i virtual o passat i present–, i posicions –narrador i espectador–. En la seva anàlisi, per una banda la situa com l'avatar de Chris Marker, com un dels seus narradors, i per l'altra, la interpreta com un avatar de l'espectador, sobretot quan juga i interactua amb l'ordinador i l'escena arriba a l'audiència a través d'una càmera

subjectiva. A més, la circumstància que la protagonista desconegui els fets del passat, la situen també del costat de l'espectador que, com ella, navega per la informació, de manera que com més n'obté més profundament penetra en el joc. Aquesta posició de mitjancera, entre l'enunciador i el receptor, per Laura Rascaroli és deguda a la seva naturalesa virtual, que la converteix en un instrument interactiu, entre el director i el tema, i entre l'espectador i el film. Laura és la buscadora en un món de dades d'una resposta que en realitat no vol trobar però que necessita cercar, i a través d'ella, Chris Marker interpel·la contínuament l'espectador (Rascaroli, 2009, p. 81) i el fa conscient de les distàncies i les aproximacions al contingut del film i al procés d'indagació de la protagonista per desvelar-lo.

2.3. Relacions entre les tècniques del vídeo assaig i les tècniques del documental

Mentre el cinema experimental en situa els antecedents, el desenvolupament tècnic i formal del gènere documental té una relació discursiva amb el vídeo assaig. Les maneres de documentar la realitat, és a dir, de fixar categories de veritat, exploren diverses orientacions, des de l'establiment de codis estrictes i convencions fins a la llibertat màxima de l'autor, amb propostes articulades entre la no-ficció i la ficció, per remetre a aquesta realitat que es vol comunicar. La televisió ha incidit principalment en l'acceleració del *tempo* documental i en la diversitat de formats i recursos, entre els quals l'aparició de la figura del reporter.

Davant aquesta diversificació, segons Bill Nichols es configuren dues teories, la d'autors, que es basa en les veus individuals; i la dels gèneres, que es basa en les qualitats que comparteixen diferents grups d'autors. En el documental, sigui film o vídeo, Bill Nichols hi identifica sis modes de representació, que funcionen com a subgèneres: el poètic, l'expositiu, el participatiu, l'observacional, el reflexiu i el performatiu. Aquests sis tipus fixen un marc de referència del documental i estableixen un seguit de convencions, alhora que proveeixen d'expectacions específiques als espectadors. De tota manera, encara que es podrien veure com un desenvolupament cronològic de la història del documental, aquests tipus no s'han d'entendre com una progressió evolutiva (Nichols, 2001, p. 99-100), ja que les característiques definitòries del documental són fluctuants i oscil·len en un espectre ampli que va des de les relacions fortes amb els referents reals a la diversificació de maneres d'abordar aquests referents, entre les quals destaquen la importància de la presentació en forma de relat, les implicacions entre narració i enunciació i la capacitat de conformar un discurs sobre el món (Ganga, 2004, p. 481). Per a Bill Nichols, això no obstant, aquests sis modes no indiquen tant una manera de representar millor el món històric com una nova norma d'organitzar els

materials –un nou MRI, en podríem dir–,⁴⁹ una nova ideologia per explicar la relació amb la realitat, amb un paquet de temes i desigs que preocupen l'audiència d'un temps concret.

Aquests sis tipus els descriu de la següent manera: (1) El mode poètic, que relaciona amb les avantguardes artístiques, sacrifica les convencions de l'edició de continuïtat i el sentit específic de lloc i de temps en introduir diferents ritmes, juxtaposar espais i desenvolupar personatges de major complexitat psicològica. Aquest mode obre la possibilitat a diferents maneres de coneixement que no siguin estrictament la transferència d'informació. Com en l'art, el mode poètic representa la realitat a partir de fragments, d'impressions subjectives, actes incoherents o pèrdua d'associacions. Bill Nichols interpreta aquesta manera de fer com un efecte de les conseqüències de la I Guerra Mundial, que capgiren el món tal com s'havia entès fins aquell moment, de manera que la narrativa tradicional i el terme realisme perden el sentit que havien tingut fins aleshores. En esmicolar-se la idea d'un món únic, la fragmentació i l'ambigüïtat, l'inconscient, les diferents perspectives i enfocaments, proveeixen d'altres maneres d'aproximar-se als fets. Bàsicament consisteix, a través de diferents recursos, a posar èmfasi en les maneres a través de les quals la veu de cada cineasta dona integritat formal i estètica a fragments històrics en el film. (2) La modalitat expositiva s'associa amb el documental clàssic, amb un perfil més retòric o argumentatiu que no pas poètic. Es dirigeix directament a l'espectador, a través de títols o locucions que guien la imatge i emfasitzen la idea d'objectivitat. Té un paper complementari al del cinema de ficció en les programacions televisives, en les quals adopta el format de sèries que fidelitzen l'audiència. Incorporen l'anomenada *voice-of-God commentary*, una veu en off que es manté oculta i no mostra la cara del parlant en cap moment. També poden fer ús de la *voice-of-authority* del conductor televisiu, que en aquest cas hi posa la veu i també apareix en pantalla. Aquestes produccions posen l'èmfasi en la paraula, de manera que el text deixa de tenir un paper complementari per assumir un rol narratiu, i les imatges serveixen per il·lustrar el que es diu. Utilitzen una lògica molt informativa que encara preval en els noticiaris televisius i s'associa tradicionalment amb l'objectivitat. (3) La modalitat observacional es conceptualitza després de la II Guerra Mundial, amb la crisi de realitat que es produeix i l'aparició d'equips més lleugers que democratitzen l'ús de les càmeres de vídeo. Amb la idea de 'mostrar' d'una manera tan

49 Modes de representació institucional (MRI), o també dits Modes de representació del cinema clàssic (MRC). Aquestes sigles fan referència a un seguit de convencions que es van adoptar a les primeries del segle XX i que tenien per objectiu que el món de ficció tingués coherència interna, un desenvolupament lineal, realisme psicològic o continuïtat d'espai i temps. El terme el va establir el 1968 Noël Burch en el llibre *Praxis du cinéma*.

objectiva com sigui possible, s'evita qualsevol classe d'intervenció addicional, ni en el procés de gravació ni en el de postproducció, de manera que no hi ha comentaris de veu, ni músiques afegides, ni efectes de so, ni reconstruccions històriques, ni rètols o entrevistes. Això implica tot un seguit de consideracions ètiques amb relació a la figura de l'observador i reflexions sobre si realment aquest posicionament pot ser mai neutre. Els documentals observacionals recuperen l'interès per les durades dels fets, i els representen corrents com el *cinéma vérité* francès, el *direct cinema* nord-americà i el *candid-eye* canadenc, que comparteixen la manera com s'aproximen al subjecte a partir de l'observació espontània i directa de la realitat. (4) El mode participatiu sorgeix arran de les noves teories sociològiques i de disciplines com l'antropologia. Es basa en les pràctiques del treball de camp i d'observació participativa, en les quals es produeix una interrelació entre el realitzador/investigador i el subjecte filmat/estudiat. En aquest mode, el director proposa una situació donada a través de la qual s'expressa el que està passant com a resultat de la interacció que es produeix. L'entrevista adquireix una importància destacada, perquè és una manera d'incloure l'opinió del subjecte filmat. També incorpora materials d'arxiu i opinions d'altres persones, principalment d'experts, de manera que se sumen diferents interpretacions de la realitat i s'introdueixen perspectives diverses. (5) El focus de la modalitat reflexiva és la presa de consciència per part de l'espectador del mateix mitjà de representació i dels dispositius que li han donat autoritat. El documental passa a ser en aquest cas una posada en debat de la realitat, no la realitat mateixa, i es proposa una mirada crítica, a través del material documental i més enllà d'aquest, de qualsevol forma de representació. Bill Nichols la considera la tipologia més autocrítica i autoconscient, atès que no solament fa reflexionar sobre com són les coses sinó que també fa reflexionar sobre com podrien ser. (6) El mode performatiu és clarament subjectiu. Informa l'espectador no solament dels continguts sinó també del tractament que se'n fa, de manera que aquest espectador pugui tenir una perspectiva personal, en posar en joc el seu propi bagatge. Són filmografies de marcada complexitat emocional, que presenten una frontera diluïda entre els fets reals i els imaginats. En aquest grup de documentals hi inclou els de gènere, els ètnics o els de minories d'opció sexual, que esdevenen respostes socials subjectives. Els documentals performatius potencien el valor expressiu, la construcció de veus alternatives a les dominants, o contrarelatats, i posen en dubte les línies divisòries entre realitat i ficció (Nichols, 2001, p. 102-137).

El vídeo assaig incorpora alguns dels aspectes que s'associen a més d'una de les categories que exposa Bill Nichols, com per exemple la reflexivitat, l'observació, la pèrdua d'èmfasi en l'objectivitat o la poètica i la performativitat. Altres aspectes que no emfasitza i

que també s'hi podrien relacionar són el documental de denúncia, el caràcter enunciatiu o fins i tot la incorporació de l'humor. En general, tot i l'esforç que fa Bill Nichols per establir diferents categories que ajudin a comprendre el comportament del documental, la majoria de produccions presenten una gran hibridació, així que més que categories es podria parlar d'enfocaments dominants que s'han anat revisant i actualitzant al llarg de la història.

De fet, els processos d'hibridació fan necessària la revisió de les poètiques del documental (Renov, 1993, p. 13-18),⁵⁰ perquè les característiques formals que defineixen el gènere són històricament i ideològicament contingents i sempre han estat profundament polititzades (Renov, 1993, p. 19).⁵¹ Michael Renov proposa quatre tendències fonamentals: (1) registrar, revelar o preservar; (2) persuadir o promoure; (3) analitzar o interrogar; i (4) expressar (1993, p. 20-21). Aquestes quatre modalitats s'interrelacionen en la producció documental de les diferents èpoques (Renov, 1993, p. 22-23) amb diferències de grau.

D'altra banda, cal tenir en compte el paper de l'hegemonia de la televisió en la difusió del documental, perquè fa que canviï completament la relació d'aquest gènere amb la realitat, sobretot a partir de la urgència del directe que té el mitjà televisiu als Estats Units. A més, la influència de la televisió com a principal productora i distribuïdora del gènere documental, fa necessari reflexionar sobre la funció que tenen els documentals en el context de la societat postindustrial occidental, en què les classes populars han estat reduïdes al mateix estatus que els pobles colonials, com una força de treball però sense responsabilitat social reconeguda (Vaughan, 1999, pp. xvii-xix), procés que genera una fractura dialògica en virar cap a una relació més vertical. L'assaig audiovisual no és aliè a totes aquestes revisions, i és oportú prendre en consideració la definició que suggereix Timothy Corrigan, en la qual destaca la capacitat de descriure i provocar una activitat de pensament públic, emfasitzant la naturalesa pública d'aquesta experiència i la participació de l'audiència en un diàleg d'idees (2011, p. 55). Aquesta característica dialògica, a partir de generar preguntes i respostes, seria, doncs, la que millor serviria per situar l'assaig en relació amb les tendències del documental,

50 Michael Renov considera necessari establir una genealogia preliminar de les poètiques del cinema documental i suggereix fer-ho a partir dels estudis de James Clifford i Georges E. Marcus *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, i Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*.

51 Michael Renov recomana aprofundir en aquestes qüestions a través de l'article de Brian Wilson "The documentary film as Scientific Inscription". Wilson, B. (1993). "The documentary film as Scientific Inscription". A Michael Renov (ed.). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 37-57.

que hauria de revisar també les creacions videogràfiques actuals des d'aspectes genuïnament televisius, ja sigui d'*storytelling* –com la serialització, la intimitat domèstica o les estructures temporals més delimitades–, ja sigui en relació amb gèneres propis de la televisió (Mittell, 2017), que encara s'han comprimit i atomitzat més amb l'aparició d'Internet.

Així, el documental, i les transformacions que s'hi operen en la plataforma televisiva i Internet, no està totalment separat del vídeo assaig que, com observa Ursula Biemann, presenta connexions amb aquest gènere. Tot seguit s'analitzen quatre figures que són exponents del cinema documental que amb la seva manera de fer permeten establir punts de contacte amb el viratge autoreferencial del vídeo assaig. En primer lloc, en tots ells hi ha un posicionament ideològic clar i un compromís ètic, que té un perfil activista. Un altre element que tenen en comú és l'ús de les temporalitats i el ritme en el muntatge com un element d'expressivitat. També comparteixen tàctiques emocionals i una voluntat dialògica, de contactar amb l'espectador, i de pensar a través de les produccions audiovisuals per promoure un canvi en la realitat. Altres qüestions que relacionen aquests autors amb el vídeo assaig és el rol de l'autor, el fet de considerar el documental com a document en ell mateix, el qüestionament de la 'veritat' en els mitjans de comunicació, o la hibridació de gèneres, amb una superació clara de la diferència entre ficció/no-ficció, així com l'ús dels materials d'arxiu, de fragments o gravacions intuïtives, que reforcen la potencialitat de l'enunciat.

2.3.1. El concepte de director reporter i les tàctiques de propaganda en el discurs audiovisual. Dziga Vertov

Denís Abrámovich Káufman (Białystok, la Polònia actual, 1896 – Moscou, 1954) va adoptar el nom artístic de Dziga Vertov. Pertany a una generació que va optar per l'especificitat no del real com a tal sinó del seu estatut com a imatge cinematogràfica, convençuts que cap art o ciència podia fer la funció del cine o substituir-lo en aquesta funció (Ledo Andión, 2004, p. 26) de registrar el món fenomènic.

Un cinema transformador

Més enllà d'això, per a Dziga Vertov el cinema és un instrument del llenguatge que té la capacitat de transmetre una ideologia i avançar en el disseny d'una societat nova: “Jo sóc un cinema ull, jo sóc un constructor” (Llinás, 1973, p. 26),⁵² afirma el 1923, quan inaugura

52 Francisco Llinás reproduceix la resolució del Consell dels Tres del 10 d'abril del 1923. Es tracta d'un projecte de memòria que va restar inèdit, destinat a la direcció de la productora *Goskino*. Data del 5 de març del 1923 i el reproduceix íntegrament a les pàgines 22-34.

una manera d'entendre el cinema que inspirarà nous llenguatges com el *direct cinema*, el *cinéma vérité*, el Grup Dziga Vertov o, ja en els 90, *Dogma 95*.

Una de les seves principals aportacions al cinema és la possibilitat de representar valors universals, com en el film *Kolybel'naja* [Cançó de Bressol] (1937), en què pren consciència que les diverses mares que hi apareixen no es representen a elles mateixes, sinó una mare, la Mare (Llinás, 1973, p. 144),⁵³ estratègia que Joris Ivens també utilitza el 1933 amb la imatge universal del *komsomol*. D'altra banda, la flexibilitat del muntatge que introdueix Dziga Vertov fa que el cinema es pugui ocupar dels motius que vulgui, siguin polítics, econòmics o de qualsevol altra mena, sense que sigui necessari haver de recórrer a drames psicològics o policíacs ni a les posades en escena teatrals (Llinás, 1973, p. 30),⁵⁴ característiques del cinema de ficció. Aquesta amplitud li permet reivindicar la vida com a matèria fonamental del cinema (Llinás, 1973, p. 47),⁵⁵ una concepció els ecos de la qual ressonaran en molts documentalistes posteriors.

Els seus inicis en el cinema, entre 1918 i 1922, muntant episodis de la Guerra Civil i dirigint el primer diari soviètic de notícies *Kinodelya* [Cinema setmana], el situen fent un cinema de compilació (Bouhaben, 2011, p. 35), recopilant, classificant i muntant materials cinematogràfics diversos sobre la revolució per conferir-los-hi sentit amb l'ajut de subtítols i així poder tenir informats els combatents revolucionaris. Aquesta experiència fa de Dziga Vertov un director plenament situat, convençut que el cinema és una tasca col·lectiva, per la qual cosa organitza el grup dels *kinoks* (contracció de l'expressió *Kino-oki* [el cinema dels ulls]). Amb ells fa molts documentals i col·labora amb els trens d'*agit-prop* estatals, al mateix temps que comença a desenvolupar les seves pròpies teories sobre el cinema, sempre a partir d'una convicció revolucionària i com a reacció contra els plantejaments discursius del cinema d'entreteniment. Amb Elisaveta Svilova i el seu germà Mijail Káufman creen el Consell dels Tres i fan diversos projectes, com el *Kino-Pravda* [Cinema Veritat] (revista filmada,

53 Francisco Llinás cita un article pòstum de Dziga Vertov en què el director analitza el film *Cançó de Bressol*, del 1937. Vertov D. (1958). "L'amor per l'home viu". *Iskusstvo Kino*; 6, 134-144.

54 Fragment de la Resolució del Consell dels Tres del 10 d'abril del 1923. Projecte de memòria destinat a la direcció del *Goskino*, que va quedar inèdit. Data del 5 de març del 1923 i la reproduïx a les pàgines 22-34.

55 Dziga Vertov va fer una intervenció en un debat de l'ARRK -Associació de Treballadors del Cinema Revolucionari- el 26 de setembre del 1923, en la qual va afirmar: "El camp visual és la vida; el material de construcció per al muntatge és la vida; els decorats són la vida; els artistes són la vida". Francisco Llinás recull l'estenograma abreujat del discurs anomenat "La importància del cinema no interpretat" en les pàgines 45-49.

equivalent al diari del partit *Pravda*), o el *Kino Glaz* [Cinema ull], el 1924. Aquests dos projectes contribueixen al procés de construcció de la consciència històricomaterialista de l'espectador, ja que pretenen generar una Nova Imatge per a un Nou Estat, lluny de la ideologia dominant basada en l'espectacle i la distracció, que se centri en el potencial explosiu reorganitzador de l'espai/temps del nou ordre desitjat (Bouhaben, 2011, p. 36). És un cinema que es desplega com un instrument d'acció per construir un nou sistema social que superi les injustícies del passat. En aquest procés, les produccions basculen constantment entre l'aproximació a la realitat i la construcció d'aquesta realitat, cosa que converteix Dziga Vertov en un cineasta contradictori, tant en la realització de les seves pel·lícules com en el desenvolupament de les seves teories.

D'altra banda, el cinema constructor de nous models entra en conflicte amb la concepció artística del cinema, que per a ell és contrarevolucionària en essència,⁵⁶ així que vol suprimir les barreres entre el treball artístic i el no artístic (Tsivian, 2004, p. 92) per la qual cosa estableix tres categories de temes fonamentals en el cinema: (1) L'observació del lloc. (2) L'observació de persones o objectes en moviment, és a dir d'accions. (3) L'observació d'un tema que, segons els exemples que posa, pot ser concret o abstracte (Llinás, 1973, p. 75-78).⁵⁷

El cinema com una pràctica de muntatge

Tot i que en plantejar una estructura basada en l'observació sembla que opti per un cinema sense editar, de fet estableix instruccions precises del muntatge, ja que per a ell no es tracta d'una simple acció mecànica, sinó d'una 'organització del món visible' des d'una perspectiva ideològica. Amb els *kinoks* proposen diferents fases consecutives: (1) El muntatge en el moment de l'observació, és a dir, en el moment previ a la gravació. (2) El muntatge després de l'observació, que consisteix a organitzar mentalment el que s'ha vist i pensar quines relacions s'esdevenen. (3) El muntatge durant el rodatge, l'estructura que es planteja a partir dels *imputs* de l'observació, tenint en compte els canvis que s'hagin pogut produir entre l'observació i la gravació. (4) El muntatge després del rodatge, que consisteix a organitzar materials i detectar el que es té. (5) El 'cop d'ull', o recerca del material que hi manca, que seria necessari però no existeix. (6) El muntatge definitiu. En aquest punt es parla de la construcció del sentit i dels temes, i es decideixen els agrupaments i les distribucions dels

56 L'autor reproduïx l'article de Dziga Vertov "Otvét na piat voprosov" [Una resposta a cinc preguntes], publicat a *Kino*, el 21 d'octubre del 1924.

57 Francisco Llinás fa referència a les tesis inèdites per a un article de Dziga Vertov, titulades "Cine-Ull", datades l'any 1928, en les pàgines 71-94.

materials en funció del missatge que es vol comunicar. Aquest és l'esquema general habitual, tot i que preveuen situacions en les quals s'hagi de passar directament al rodatge. Aquesta manera de fer es contraposa raonadament a la concepció del guió previ, que és predeterminant, i, a més, deixa espais a la interpretació i a la gestió de la situació en el moment del rodatge (Llinás, 1973, p. 80-81),⁵⁸ per part dels operadors de càmera i els directors. L'esquema expressa molt bé que el procés de pensament està activat en cada estadi del muntatge, i que aquest integra la totalitat del film sense excepcions i el manté en diàleg obert en tot moment.

El punt culminant d'aquest procés és l'entrada en contacte amb els públics, o la recepció del film. En relació amb això, els *kinoks* descriuen el principi d'interval com el 'moviment entre les imatges' i la correlació visual que presenten, és a dir, l'impuls visual entre una imatge i la següent. Entre aquestes correlacions, destaquen les de plans, d'angles de gravació, moviments en l'interior de les imatges, de llums i ombres i de velocitat del rodatge; enllaços tots ells que ajuden a determinar l'ordre de successió i alternança de les imatges, així com la durada que han de tenir els talls consecutius i el global del film. En el fons, és una construcció racional que redueix el soroll visual innecessari o redundat per expressar millor el tema essencial del film (Llinás, 1973, p. 102).⁵⁹

Pel que fa als formats, en preveuen diversos, però en destaca el cinema crònica, o *Kino-Pravda*, que descriuen com 'un diari vivent de la vida contemporània'. Es tracta d'un cinema 'total', que els exigeix un gran esforç de planificació i els obliga a disposar d'equips disseminats pels principals punts del territori de la República Socialista Federal Soviètica. L'objectiu és ser en els llocs en el moment precís dels fets i no haver de recórrer a materials conservats en els arxius per poder fer una crònica diària amb capacitat d'impacte, d'estil directe més que experimental (Tsvian, 2004, p. 62).⁶⁰ Això no vol dir que rebutgin els materials d'arxiu, sinó que estan convençuts que la informació d'actualitat, per ser versemblant, ha de disposar de material recent –un concepte que recolliran els informatius de

58 Francisco Llinás fa referència a les tesis inèdites per a un article de Dziga Vertov, titulades "*Cine-Ull*", datades l'any 1928, en les pàgines 71-94.

59 Francisco Llinás recull la intervenció de Dziga Vertov "*Del Cine-Ull a la Ràdio-Ull* (Resum de l'a.b.c. dels kinoks)", un estenograma abreujat d'una intervenció inèdita de Dziga Vertov datada el 21 de febrer de 1929. El reproduceix a les pàgines 95-111.

60 Els realitzadors de *Kino-Pravda* ho afirmen així l'any 1932 en l'escrit "*Kino-Pravda*", publicat a *Kino*, 1/5, 31-32.

televisió-. La introducció dels materials d'arxiu la fan amb intel·ligència, incorporant-los com a fragments, com a *gestalt*, quan es tracta d'imatges filmades per tercers amb una finalitat totalment diferent (Ledo Andión, 2004, p. 39). És a dir, tenen la certesa que es poden generar missatges amb materials diversos, i ja amb els dos primers *Kino-Pravda* són plenament conscients que estan treballant sobre fets històrics, per bé que prioritzen l'autèntica passió revolucionària per davant de la necessitat d'un enfocament temàtic global (Tsivian, 2004, p. 40),⁶¹ fruit d'un posicionament intern totalment assumit des de la revolució per a la revolució. Amb aquest procediment, les imatges rodades es converteixen en les frases que després utilitzen per 'escriure' el film (Llinás, 1973, p. 100),⁶² aplicant el muntatge americà, més dinàmic i estructurat (Tsivian, 2004, p. 45)⁶³ per transmetre immediatesa. Amb aquesta idea integradora de la crònica d'actualitat, els rètols de *Kino-Pravda* deixen de ser un acompanyament per passar a ser una part orgànica del film,⁶⁴ amb variacions segons les necessitats del muntatge i el guió: subtítols estridents amb lletres grans omplint tota l'escena, subtítols tridimensionals o movent-se en l'espai (Tsivian, 2004, p. 57), sempre en diàleg orgànic amb les imatges. El resultat d'aquest procés és una fórmula que el director resumeix amb la frase: 'jo-veig' –'cinema-jo-veig'-. Un 'jo' en el qual hi ha una defensa implícita de l'autoria, quan afirma 'jo munto' o 'jo trio' el tema i en decideixo l'organització (Llinás, 1973, p. 100-101).⁶⁵ De fet, Vladímir Erofeev, un dels seus majors crítics, insisteix en l'existència d'un rol de direcció, tot i que Dziga Vertov "s'amaga darrere del seu *Kino-oki*". Tot i això, li retreu com a feblesa la manca de guió, la qual cosa fa que la captació 'imprevista' de la vida acabi sent un 'cabinet de curiositats'⁶⁶ que substitueix la vida del dia a dia per una crònica

61 Yuri Tsivian cita l'escrit de Di Kei titulat "Kino-khronika Pravdy", publicat a *Pravda*, el 28 de juny del 1922. Recollit a "Pravda on Kino Pravda", 40-54.

62 Dziga Vertov, "Del *Cine-Ull* a la *Ràdio-Ull* (Resum de l'a.b.c. dels *kinoks*)". Francisco Llinás ho extreu d'un estenograma abreuja inèdit d'una intervenció de Vertov datada el 21 de febrer del 1929. El reproduïx a les pàgines 95-111.

63 Yuri Tsivian cita l'escrit de Mikhail Kolstov titulat "U ekrana" [Davant la pantalla], publicat a *Pravda*, el 28 de novembre del 1922, 41-46.

64 Yuri Tsivian recull un extracte de l'article: Vertov, D. (1923). "Konstruktivisty". *LEF*, 1, 251-252.

65 Dziga Vertov parla de l'ull millorat de la màquina a "Del *Cine-Ull* a la *Ràdio-Ull* (Resum de l'a.b.c. dels *kinoks*)". Francisco Llinás ho recull d'un estenograma inèdit abreuja d'una intervenció de Dziga Vertov datada el 21 de febrer del 1929. Ho reproduïx a les pàgines 95-111.

66 Vladimir Erofeev va insistir en la planificació de les pel·lícules de Dziga Vertov, contestant el seu discurs sobre 'la vida mateixa' i posant èmfasi en el paper de direcció. Ho expressa en l'article "Kino-Glatz" [Kino-Ull],

d'esdeveniments amb efectes (Tsivian, 2004, p. 105). De fet, l'aspiració dels *kinoks* de captar la vida 'tal qual' no deixa de ser utòpica i estar guiada pel component polític d'un cinema posicionat i militant.

Kino-Glaz-zhizn vrasploj [La vida d'imprevist] (1924), significa un pas més d'aproximació a la realitat. “Va ser la primera pel·lícula en què la càmera explorava la vida real”, diu Dziga Vertov retrospectivament l'any 1929, i consisteix a mostrar la vida tal com és, a partir de l'ull millorat de la màquina, aplicant tots els procediments tècnics que recull el manifest del film no interpretat. En aquestes produccions el dispositiu de gravació no apareix encara en pantalla (Llinás, 1973, p. 106),⁶⁷ però les imatges ja no estan concebudes com una suma de materials, sinó com ‘un tot orgànic indissoluble’ (Llinás, 1973, p. 94),⁶⁸ ideat per representar la ‘màquina ciutat’ (Bouhaben, 2011, p. 14),⁶⁹ i marcar el ritme de construcció d'una nova realitat. Aquest és el compàs progressiu i programàtic que plasma Dziga Vertov en *L'Home de la càmera* (1929) (fig. 08).

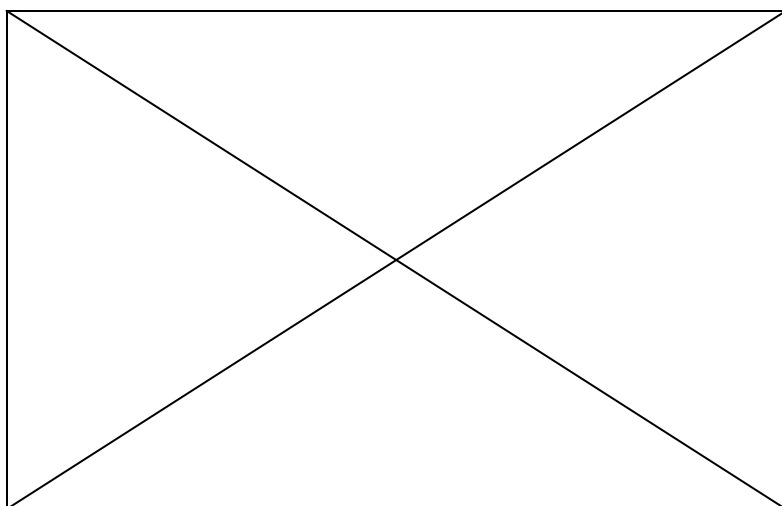


Fig. 08. *L'Home de la càmera* (1929), de Dziga Vertov.

Kino, 21 d'octubre del 1924, que recull Yuri Tsivian.

⁶⁷ Dziga Vertov parla de l'ull millorat de la màquina a “Del *Cine-Ull* a la *Ràdio-Ull* (Resum de l'a.b.c. dels *kinoks*)”. Francisco Llinás ho recull d'un estenograma inèdit abreujat d'una intervenció de Dziga Vertov datada el 21 de febrer del 1929. Ho reproduïx a les pàgines 95-111.

⁶⁸ Dziga Vertov, “*Cine-Ull*”. Francisco Llinás cita les tesis per a un article, datades l'any 1928. Inèdites, 71-94.

⁶⁹ Miguel A. Bouhaben fa referència a la concepció de simfonia de Lewis Mumford, que defineix com : “a través de l'orquestració complexa del temps i l'espai i mitjançant la divisió del treball, la vida de la ciutat adquireix el caràcter d'una simfonia”. Aquesta definició, l'autor l'extreu de: Lorente Bilbao, J. I. (2003). “Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe”. *Zainak*, 23, 55-69.

Aquest film és ‘una manifestació teòrica en la pantalla’,⁷⁰ la materialització pràctica del seu model de cinema, que mostra la gent ‘sense màscares’ i fa ús del poder transformador de tots els recursos del muntatge: ralenti, càmera ràpida, marxa enrere, sobreimpressions, desenquadraments, grafisme dels subtítols... per fer emergir el ‘cinema veritat’. Així doncs, aquesta pel·lícula és gairebé un ‘manifest de la Veritat per sobre de la Bellesa’ (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 39), atès que en lloc dels succedanis de la vida que ofereixen la representació teatral o el cine drama, el que fa és presentar una seqüència de fets ‘autèntics’ amb una determinada composició, i amb un ús descriptiu dels rètols (Tsivian, 2004, p. 2).⁷¹

A la dècada dels anys 30, Dziga Vertov està ja lluny d'aquells primers noticiaris del *Cinema Setmana* dels anys 1918 i 1919, i el projecte documental se li presenta com una evolució progressiva en la qual una pel·lícula porta a una altra. En aquest sentit, té la consciència que pel·lícules com *Leninskaia Kino-pravda* [Kino-Pravda Leninista], el poema *Shagái, Soviet! / Mossoviet* [Endavant, soviets], el ràdio cine film *Shestáya chast míra* [La sisena part del món], la marxa d'octubre *Odinnádsatyy* [L'onzè any], el film sense paraules *Chelovek s kinoapparátom* [L'home de la càmera], o la simfonia sonora *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* [Entusiasme: La simfonia de Donbass], conformen un camí en desenvolupament, són ‘films que produeixen films’ (Llinás, 1973, p. 122),⁷² de manera que cada projecte nou és una conseqüència de totes les experiències anteriors.

L'ús de sons no sincrònics, estretament relacionat amb els experiments del seu ‘àudio laboratori’ (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 40), li serveix per reforçar la concepció integral que té del cinema. Si a *Entusiasme* primava el sentit documental del so, a *Tri pézni o Lénine* [Tres cants sobre Lenin] (1934) la música té una funció estructural (fig. 09 i 10): en la primera part se celebren les fites assolides pel líder, la segona és una elegia i la tercera una cançó amb ritme de marxa militar (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 40). D'aquesta manera, el so diferencia i defineix cada una de les parts, els marca un ritme intern diferent i alhora compon la dinàmica integral del conjunt.

70 Francisco Llinás recull les “Tesis inèdites de Dziga Vertov per a un article”, datades l'any 1928. Les reproduïx a les pàgines 93-94.

71 Yuri Tsivian ho explica en la introducció del llibre. Tsivian, Y. (2004). “Dziga Vertov and His Time”. Tsivian, Y. (ed.). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the twenties*. Gemona: Lloyd, 1-29.

72 Francisco Llinás cita l'article de Dziga Vertov “Última Experiència”, publicat a la *Literaturaia Gazeta* el 18 de gener del 1935.

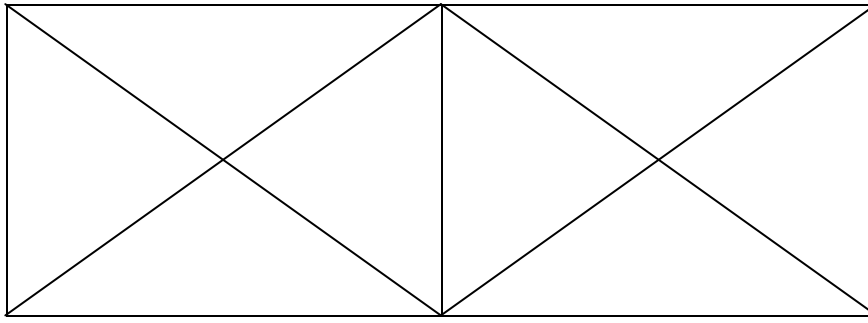


Fig. 09 i fig. 10. *Tres cants sobre Lenin* (1934), de Dziga Vertov.

Tot i que Dziga Vertov admet que la construcció de la pel·lícula en dificulta l'enunciat complet, el cineasta persegueix la possibilitat de generar els films a través de les imatges i els sons, per poder prescindir de les paraules, com els pintors ho fan amb la pintura i el compositor amb les notes musicals (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 96).⁷³ L'objectiu de la seva recerca és que els pensaments brollin directament de la pantalla, sense la intermediació del text. A *Tres cants sobre Lenin* i a *Cançó de bressol* s'utilitzen ambdues coses, de manera que l'espectador pot llegir els pensaments i captar-los abans que les paraules els expressin. És un contacte viu amb la pantalla, una transmissió de cervell a cervell, que pren diferent forma en cada espectador, perquè connecta amb el cercle d'idees que s'agiten en germen en cada consciència, tot i que alguns només perceben els pensaments a través de les paraules i altres només s'interessen per les paraules i no manifesten gens d'interès pels pensaments en la pantalla (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 156-157).⁷⁴ Per reforçar el contacte directe amb l'audiència, Dziga Vertov planteja el film no com una composició argumental sinó com una juxtaposició pura dels fets, substituint els dispositius semàntics pels composicionals (Tsivian, 2004, p. 140-141)⁷⁵ per tal que aquests inspirin la transformació de la societat. En aquest cas, *Tres cants sobre Lenin* aborda el darrer trajecte que va realitzar el líder soviètic des de Gorki fins a Moscou, el 23 de gener del 1924. Per Dziga Vertov es tracta d'una producció polièdrica en la qual destaca la força de 'les imatges de la creació popular' (Llinás, 1973, p. 123-124).⁷⁶

73 Segons els autors, Dziga Vertov ho explica en un fragment dels escrits i diaris reproduïts al llibre: "Diari de *Cançó de Bressol*" (1934).

74 Miguel Bouhaben, Jesús López i Pablo Samper recullen l'afirmació de Dziga Vertov en un "Fragment dels escrits i diaris", del 16 de setembre del 1944.

75 Yuri Tsivian recull l'article on fa aquesta anàlisi: Shklovsky, V. (1927). "Serguei Eisenstein i 'neigrovaia filma'" ("Serguei Eisenstein i el cinema de no-ficció"), *Novyi LEF*, 4, 34-35.

76 Francisco Llinás cita un resum de l'article de Dziga Vertov "Última Experiència", publicat a la *Literaturaia*

El cineasta presenta el llegat de Lenin a través del comiat que li dispensa el poble, situació en la qual es posa de manifest l'amor que li professen, que demostra la profunditat del canvi que el líder havia operat. Aquesta obra significa una inflexió a partir de la qual es proposa investigar 'el comportament de l'home' a través del cinema. Però aquest nou escenari que inaugura es topa amb l'administració, que s'hi oposa no amb negatives clares i directes sinó a través de la política de fets consumats (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 103),⁷⁷ com a conseqüència dels quals, a finals dels anys 30, Dziga Vertov té moltes dificultats per seguir fent cinema.

Tot i això, no abandona la idea de fer un cinema poètic i emprèn el desenvolupament de la idea de laboratori de creació, per mirar de tirar endavant les seves pròpies produccions en 'condicions particulars' i no en les 'condicions estereotipades' que imposa el partit. Pensa un sistema de treball per potenciar les observacions contínues i no haver de basar-se en informacions ocasionals i fragmentàries. Perquè funcioni, l'equip ha d'estar sempre disponible, tenir capacitat de reacció immediata i desenvolupar una activitat productiva diversa i creixent gràcies al perfeccionament constant del treball d'informació, organització, rodatge i muntatge (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 102).⁷⁸ Amb aquest laboratori, Dziga Vertov gairebé converteix el documentalisme en un estil de vida, un treball continu, indestruïble de la quotidianitat. Així doncs, tot i maleir-se per ser "incapaç de viure, incapaç de presentar el seu treball, incapaç d'astúcies i circumloquis, incapaç d'arrancar un treball de creació pels mitjans que siguin, com ho sap fer qualsevol dels més vulgars artesans del cinema" (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 120-122),⁷⁹ intenta avançar en l'exploració de l' 'home documental vivent': una família, un equip de treball, un petit col·lectiu, accessible a l'observació en el marc de possibilitats tècniques mitjanes (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 153),⁸⁰ i presenta una resistència ferma a acceptar la negativa del partit a donar-li suport en les investigacions, convençut que les regles del documental, que ell mateix va assentar, 'no

Gazeta del 18 de gener del 1935.

⁷⁷ Per a Miguel Bouhaben, Jesús López i Pablo Samper, Dziga Vertov expressa la frustració que li genera aquest buit del partit al "Fragment dels escrits i diaris" (1936).

⁷⁸ Miguel Bouhaben, Jesús López i Pablo Samper recullen el text de Dziga Vertov "Fragment dels escrits i diaris", datat el 13 de novembre del 1936.

⁷⁹ Miguel Bouhaben, Jesús López i Pablo Samper recullen el text de Dziga Vertov "Fragment dels escrits i diaris", datat el 24 d'octubre del 1939.

⁸⁰ Miguel Bouhaben, Jesús López i Pablo Samper recullen el text de Dziga Vertov "Fragment dels escrits i diaris", datat el 1944.

eren immutables', i que per tant les seves propostes no violen el caràcter documental sinó la idea estàndard que se'n té: "No hi ha evolució sense violació de les regles" (Bouhaben, López & Samper, 2011, p. 155).⁸¹

2.3.2. L'enfocament emotiu en el documental de guerra. Joris Ivens

Joris Ivens (Nimega, Països Baixos, 1898 – París, 1989). La seva relació amb el món de la fotografia i el cinema és precoç i espontània, atès que el seu pare negociava amb aparells fotogràfics. Es forma com a tècnic i durant la dècada dels anys 20 del segle XX treballa en diverses fàbriques a Alemanya, on coneix Germaine Krull,⁸² que l'introdueix en la comunitat del cinema experimental així com en els moviments revolucionaris d'esquerra. En aquells anys té l'oportunitat de visionar les pel·lícules expressionistes alemanyes i els experiments avantguardistes d'autors com Walter Ruttmann (Bakker, "A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century", 1999, p. 36). Amb aquest bagatge retorna als Països Baixos, on primer treballa com a cap del departament tècnic i després com a director de management de la branca de CAPI⁸³ a Amsterdam. A finals dels anys 20 viatja a l'URSS, una experiència que consolida el seu compromís amb la causa socialista. Més tard, als Estats Units, entra en contacte amb Ernest Hemingway, Lillian Hellman, Robert Flaherty i John Dos Passos. La coneixença del cinema experimental europeu i els documentalistes de l'esfera soviètica i americana despleguen en Joris Ivens una llibertat creativa en la qual l'ús de l'emoció es presenta com un recurs clau per arribar a l'espectador, que en el seu cinema es tradueix en una comunicació directa i empàtica, una de les seves majors contribucions al cinema documental i al tractament de la guerra. Amb la premissa que "és necessari per a la gent qüestionar els ideals, perquè la gent pugui posar l'ideal per damunt de la mecanització de la nostra societat" (Stufkens, 1999, p. 54),⁸⁴ Joris Ivens es veu a ell mateix com un director de cinema, activista,

81 Miguel Bouhaben, Jesús López i Pablo Samper recullen el text de Dziga Vertov "Fragment dels escrits i diaris", datat el 16 de setembre del 1944.

82 André Stufkens explica en aquest article que a través de la relació de Joris Ivens amb Germaine Krull, la fotografia d'aquesta, especialment sobre els ports, sense focus, sense missatge..., el podria haver inspirat en l'elecció de temes en alguns dels seus films.

83 Royal Capi-Lux la va fundar el 1894 C.A.P. Ivens, quan va obrir la botiga especialitzada en fotografia a Nijmegen, als Països Baixos. L'empresa oferia equipament fotogràfic, recanvis i serveis tant per a fotògrafs professionals com per a aficionats, i durant molt de temps va tenir botigues en diferents pobles i ciutats dels Països Baixos. Veure més informació de l'empresa a: <http://www.capi.com/about-capi/history.htm>

84 En aquest article es reproduïx una carta de Joris Ivens a Miep Balgerie-Guérin, datada el 14 de gener del 1925, Col·lecció Miep Balgerie-Guérin / European Foundation Joris Ivens, Nijmegen. Sense data: "Dimarts al

seguidor del moviment revolucionari i al servei dels que lluiten per la dignitat i la llibertat; i al mateix temps com un aventurer, un jove holandès que trenca amb el seu país per explorar el món amb la seva pròpia càmera (Bakker, "Joris Ivens and the Documentary Context", 1999, p. 9),⁸⁵ una doble faceta que ell mateix relaciona amb la manera emocional d'implicar-se amb els fets.

El cinema com a compromís ideològic

Per Joris Ivens el documental no és tant un instrument, un 'mèdiu', com una 'intenció', una 'força impulsora' que li permet 'ser capaç' de seguir filmant. Més que una ideologia, el que l'empeny és un impuls global en el qual la ideologia hi juga un rol estructural (Costa, J. M., 1999, p. 17) que li permet expressar diferents visions del món que posin en qüestió el pensament capitalista. Per a ell, les produccions independents i crítiques són "indispensables en la seva [dels públics] lluita per la vida" (Ivens, "Notes on Hollywood", 1999 (1936), p. 246). És doncs un documental d' 'apoderament' (Costa, J. M., 1999, p. 18), que fa part del procés a través del qual una persona o un grup social adquireix o rep els mitjans per enfortir el seu potencial en termes econòmics, polítics o socials i guanyar en independència i autoafirmació. El descriu en contraposició a les produccions alienadores de Hollywood, que "distorsionen fonamentalment, de manera conscient o inconscient, les saludables il·lusions dels éssers humans, les projecten a la pantalla com un nou tipus de realitat" i constitueixen "un desarmament moral de les masses" (Ivens, "Notes on Hollywood", 1999 (1936), p. 245),⁸⁶ produccions contra les quals construeix una resposta de resistència cinematogràfica, per 'rearmar' les capacitats crítiques de la societat.

Ja en els films primerencs, Joris Ivens mostra un gran interès pels aspectes de la vida quotidiana, i els mini esdeveniments. Bill Nichols els descriu com "una nova narració del món i el seu potencial de canvi" (1999, p. 146-147) i explica el viratge que s'opera cap al realisme

vespre". A Stufkens, A. (1999) "The Song of Movement. Joris Iven's first films and the cycle of the avant-garde". Bakker, K. (ed.). *Joris Ivens and the documentary context* (46-71); Amsterdam: Amsterdam University Press, 54.

85 Kees Bakker extreu aquesta descripció que fa Joris Ivens de la seva vida de l'autobiografia que el cineasta escriu amb Robert Destanque a finals dels anys 70. Ivens, J. i Destanque, R. (1982). *Joris Ivens, ou, La mémoire d'un regard*. París: Editions BFB. A Bakker, K. (1999) "Joris Ivens and the Documentary Context". Bakker, K. (ed.). *Joris Ivens and the documentary context* (46-71); Amsterdam: Amsterdam University Press, 9.

86 Joris Ivens fa referència a unes paraules que Donald Ogden Stewart diu el 1936 en una lectura pública de *Bury the Dead* sobre la professió de guionista. Ivens, J. (1999) "Notes on Hollywood", a Bakker, K. (ed.). *Joris Ivens and the documentary context* (240-246); Amsterdam: Amsterdam University Press, 245.

a través de quatre desplaçaments d'èmfasi i direcció: (1) La duplicació del temps i de l'espai i la consciència que aquesta temporalitat i espacialitat duals entren en la dinàmica del visionament. (2) L'adopció de la veu d'orador per part del director, que “parla amb un cos cinemàtic de sons i imatges, acreditant experiència i coneixement condicional del món històric”, que s'expressa en formes com el cinema observacional. (3) L'audiència es troba confrontada amb un repte més existencial que formal, amb un èmfasi en el poder persuasiu del discurs del film. (4) La *fusió* d'una participació activa en la construcció social de la realitat i la construcció estètica de l'art (Nichols, 1999, p. 150-155). Així doncs, Joris Ivens es capbussa en el desenvolupament dels fets, no només en tant que testimoni de la història, sinó com “una part conscient de la història que està filmant”, enfrontat als mateixos problemes epistemològics i hermenèutics que el documental històric pel que fa a la relació amb la realitat i les possibilitats de descriure el món (Bakker, “A Way of Seeing: Joris Iven's Documentary Century”, 1999, p. 25), i amb una clara voluntat de contribuir a transformar-lo.

Situa el documental com un producte independent:

“El documental és l'expressió de la realitat en el seu estat inevitable i casual [...] és l'únic mitjà que resta als directors de l'avantguarda per fer front a la indústria del cinema [...] La pel·lícula independent, de fet, té la capacitat d'autocrítica que condueix al progrés” (Ivens, “Notes on the Avant-garde Documentary Film”, 1999 (1931), p. 224-225).

En aquest tipus de films, el sentit de veritat se sustenta, doncs, en el component ètic:

“Un director de documental no pot mentir. No pot afectar la veritat. No es pot cometre cap traïció des d'aquesta perspectiva: un film documental requereix el desenvolupament de la personalitat del director, perquè només la personalitat d'un artista el separa de la realitat comuna [...] L'èxit del seu film depèn de la confiança de les masses en la seva personalitat” (Ivens, “Notes on the Avant-garde Documentary Film”, 1999 (1931), p. 224-225).

Amb aquestes consideracions, el cinema és capaç no només d'emocionar, sinó també d'estimular activitats persistents i reaccions (Ivens, “Notes on the Avant-garde Documentary Film”, 1999 (1931), p. 224-225). D'altra banda, en definir-lo, en cap moment posa com a condició que els fets hagin de ser extrets de la realitat, conscient que la narrativa és ja en si una intervenció directa en la construcció del discurs, perquè una *reconstrucció* és sempre també una construcció, així que la narrativitat està tant en els discursos de ficció com en els de no-ficció (Bakker, “A Way of Seeing: Joris Iven's Documentary Century”, 1999, p.

26). Aquesta comprensió del llenguatge cinematogràfic documental i els seus límits són essencials per considerar els seus documentals, també, com a 'documents'.

Entre els recursos que utilitza destaca la reducció que fa de la representació del general a un cas particular, com la figura del *komsomol* a *Komsomol (Pesn o Gerojach)* [*Komsomol (El cant dels herois)*] (1932), a través de la qual mostra les condicions de vida concretes, estudis i activitats culturals –a casa, a la ciutat socialista, en els barracons, als clubs, al *Red Corner*, en les activitats militars–, de manera que res no és vague ni generalitzat: “Aquests simples fets en el film es connectaran amb el context general. Quan mostrem la casa dels *Komsomol*, a *Magnitostroj*, estarà directament connectada a la ciutat socialista”. En aquests cercles concèntrics, el personatge travessa la seva realitat concreta i s'estén a la vida del poble, a les mines de carbó i fins i tot a altres nacions, sense que la planificació prèvia li resti al film “un vívid caràcter documental” (Ivens, “On the Method of the Documentary Film – in Particular the Film *Komsomol*”, 1999 (1932), p. 234-236).

Altres recursos que fa servir són els trencaments de ritme a través d'una interrupció, un incident menor o algun altre inconvenient o desconfort, que fan que el públic s'adoni de l'existència d'aquest ritme (Stufkens, 1999, p. 49-50). Aquest joc comunicatiu amb l'audiència a través de la tensió de les durades de les escenes, és un ‘camp d'experimentació’⁸⁷ recurrent en la seva filmografia, que el porta a estendre el concepte de muntatge al global de la producció, incloent-hi els moviments de càmera o l'ús de les òptiques, per exemple, reservant per a la sala d'edició l'organització formal, la correcció discursiva de la pel·lícula i les composicions i efectes de la banda visual així com, més tard, també de la sonora. Amb aquestes investigacions afronta el documental com un terreny experimental, com un laboratori del cinema, a través del qual “la realitat revela el seu sentit íntim” (Costa, J. M., 1999, p. 16), mitjançant temes que poden afectar emocionalment al director.

El mateix Joris Ivens afirma:

“En grans problemes com la vida i la mort i la democràcia i el feixisme, no hi ha objectivitat per a un artista. Es debilita si ho intenta. Has de deixar l'artista odiar i estimar, que estigui a favor o en contra, perquè això es reflectirà en el seu treball. El seu treball ha de ser molt emocional. Penso que es podria dir que el documental és una presentació emocional dels fets. L'audiència pot provar de ser objectiva, però el director

87 André Stufkens explica que Joris Ivens va treballar en el departament de construcció del model Kinamo, una petita càmera manual de 35mm de les indústries ICA, amb la qual faria els seus primers films des del 1927 endavant.

d'un documental no” (“Documentary: Subjectivity and Montage”, 1999 (1939), p. 252-253).⁸⁸

Aquesta actitud de compromís personal davant del documental és el que l'aproxima a les maneres de fer del vídeo assaig.

Documental en primera persona

A partir dels anys 30, amb films com la sèrie *Wij Bouwen* [Estem construint] (1930), Joris Ivens es distancia del formalisme i comença a introduir elements socials en el film (“On the Method of the Documentary Film – in Particular the Film *Komsomol*”, 1999 (1932), p. 230), amb una singularitat que el fa transcendir en dues direccions, l'artística i la militant, per construir ‘una’ nova pràctica i ‘un’ nou concepte. *The Spanish Earth* (1937) és un film paradigmàtic en què per primera vegada en el cinema de no-ficció, un artista va ell mateix al front i hi concep el film, en plena acció bèl·lica, amb la qual cosa Joris Ivens no només enfoca la “confirmació del camí del Documental”, o la inauguració d'un nou tipus de ‘cinema de guerra’, sinó quelcom de conseqüències més importants (Costa, J. M., 1999, p. 20), un compromís de militància i estètica en què els aspectes conceptuals i emocionals s'entrellacen per construir un discurs personal que li permet aportar nous enfocaments en cada documental (fig. 11).

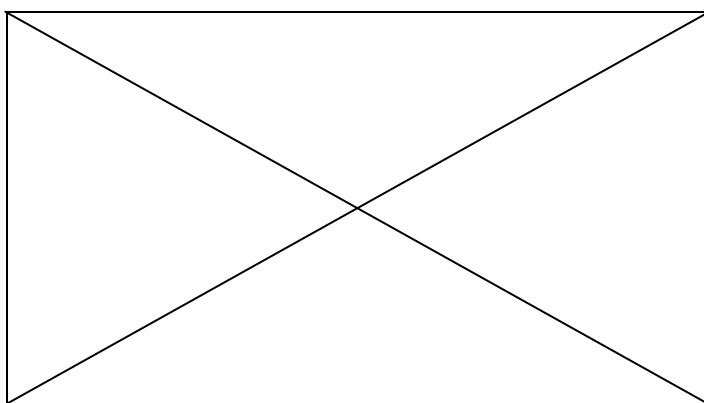


Fig. 11. *The Spanish Earth* (1937), de Joris Ivens.

Ell mateix és conscient que explora els límits del documental i les interseccions amb altres gèneres o subgèneres, quan no es limita a gravar esdeveniments accidentals, sinó que inclou episodis breus i esdeveniments reconstruïts. Treballa a partir d'un pla “que revela la visió política i l'estructura del film, i que esbossa les directives que determinaran les diferents

⁸⁸ Kees Bakker apunta que aquest article de Joris Ivens és una elaboració d'una conferència inèdita al Museu d'Art Modern de Nova York, dictada el 13 de desembre del 1939, en el marc d'un curs de la Universitat de Columbia sobre “The History of the Motion Picture”.

localitzacions i gravacions [...] a partir d'aquí, es crea el programa de gravació [una mena de guió de gravació] que indica detalladament què s'ha de gravar” (Ivens, “On the Method of the Documentary Film – in Particular the Film *Komsomol*”, 1999 (1932), p. 231-232), això li marca una pauta alhora que li confereix flexibilitat.

En aquest film, s'aproxima al conflicte bèl·lic des d'una perspectiva humana i emocional. Amb una fotografia impressionant i una edició fluida, per contraposició a la violència dels continguts, el film encara conserva avui la força evocadora. El projecte sorgeix quan, després d'una segona estada a la Unió Soviètica, el 1936 Joris Ivens surt cap als Estats Units. Un cop allà, rep l'encàrrec dels Contemporary Historians, Inc. –grup amb el qual estan vinculats Archibald MacLeish, John Dos Passos o Lillian Hellman–, de fer un reportatge sobre la Guerra Civil espanyola. L'objectiu és fer un film propagandístic per difondre la causa republicana i recaptar fons per sostenir la lluita. Joris Ivens compta amb la participació d'Ernest Hemingway, que marxa a Espanya com a corresponsal per al *North American Newspaper Alliance*, i compagina aquesta feina amb la pel·lícula; i John Ferno com a responsable de fotografia. Kees Bakker destaca el posicionament clar de la pel·lícula contra el feixisme i l'acció militar comandada pel general Franco (Bakker, “A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century”, 1999, p. 39). Aquesta implicació personal de Joris Ivens és precisament una de les aportacions més significatives del film, perquè decanta el pes de l'objectivitat cap al testimoniatge. Per Jordi Olivar, la pel·lícula recorre a una retòrica epideíctica a través de la qual s'expressa el mèrit de la República espanyola i la culpabilitat de Franco i els seus aliats, tot i que l'estratègia que fa servir Joris Ivens no és la de presentar els republicans espanyols com a iguals sinó precisament destacar-ne l'alteritat (2014, p. 60), i per fer-ho, utilitza dos recursos principals: el paisatge i els rostres, i atorga centralitat a la qüestió de la terra, entesa com a lloc habitat: “la irrigació de la terra, i la lluita per la llibertat d'aquesta terra” (Ivens, “Documentary: Subjectivity and Montage”, 1999 (1939), p. 254). El paisatge és doncs un element visual amb una eloqüència transcendent, ja que esdevé una metàfora de la resistència.

The Spanish Earth documenta també els atacs des de l'aire sobre la població civil, que, tal com havia previst el general Douhet, van ser altament destructius. El bombardeig intensiu de la població civil des de l'aire sorgeix com una forma nova i terrible de la guerra moderna durant la Guerra Civil espanyola (1936-39), que en els tres anys del conflicte, va costar la vida a 10.000 civils (Guill, 2010, p. 19) i va generar un gran impacte visual i emocional a l'època. La mostra és que va ser capturat pel fotoperiodisme, *newsreels*, cartells, pintures, pel·lícules i fins i tot dibuixos de nens, dels quals emergeixen inquietants temes i

potents imatges iconogràfiques: pànic i fugida de dones i nens; cares, distorsionades per la por, mirant cap al cel; el cel enfosquit per multitud d'avions enemics; cases i ciutats reduïdes a runa; i víctimes de totes les edats.

Aquest testimoniatge, Joris Ivens i Ernest Hemingway el recullen a *The Spanish Earth* com a espectadors de l'impacte físic i psicològic que havia causat la guerra en el poble espanyol, i que es tradueix en:

“[un] profund afecte per aquells les cares i les expressions dels quals es destaquen tan amorosament en la pel·lícula [...] Les imatges amoroses i la dignitat simple de les paraules que Hemingway utilitza per acompanyar-les fan la connexió entre el treball diari d'un poble i la construcció d'una séquia amb el treball diari de la guerra, com la gent sense entrenament en armes passen del seu ofici a la defensa” (Miller & Clark, 2010, p. 23).

En aquest sentit, Joris Ivens tracta de reconstruir les fases del trauma psicològic en l'escena del bombardeig:

“... en els 14 talls que componen el nucli de la seqüència del bombardeig del poble, l'edició segueix una línia conceptual d'emoció: tensió abans del bombardeig; l'amenaça; l'ensurt; l'explosió; la destrucció; l'horror de no saber de què es tracta; les dones anant i venint; l'inici d'activitat, la recerca de víctimes; la felicitat lleugera d'un nadó; llavors l'horror dels cadàvers i l'acusació contra l'enemic” (Guill, 2010, p. 20).

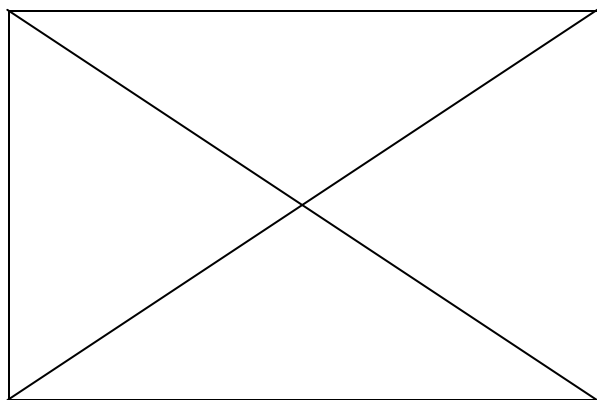


Fig. 12. *The Spanish Earth* (1937), de Joris Ivens.

El director utilitza l'emoció (fig. 12) com un recurs compositiu que determina l'estructura del film, i una estratègia per abordar el trauma que no es basa en paraules sinó en el dispositiu retòric de la proximitat i l'empatia, farcit de recursos com els silencis eloqüents o els senyals emocionals en els rostres (Benet, 2007). Així mateix, per donar més expressivitat a les imatges, anticipa el concepte d'evocació emocional amb un muntatge basat en la dialèctica: “no hi ha un editatge visual més elemental”, que quan el muntatge pren el caire

psicològic (Ivens, “Documentary: Subjectivity and Montage”, 1999 (1939), p. 254). Aquesta idea de ‘fer el documental en el banc d’edició’, en pel·lícules ulteriors la trasllada a tots els processos cinematogràfics, inclòs el de gravació. El seu engatjament representa “l'exemple més acabat de la unitat art/compromís, de la dialèctica entre cine militant i poètica” (Ledo Andión, 2004, p. 48), els símptomes de la qual ja apareixen de manera diàfana en aquest film.

Els aspectes poètics i evocadors se sustenten en la banda sonora, a càrrec de Marc Blitzstein i Virgil Thompson, que introdueixen cançons i músiques de discos espanyols (Crusells, 2008, p. 440). En l’edició, es reproduïxen també els sons de la guerra –la mescla de so la va fer Irving Reis als estudis de la *Columbia-CBS*–. L’única part amb so directe és un fragment de tres minuts que recull els parlaments de diversos líders republicans: Enrique Lister, Carlos Contreras –Vittorio Vidali–, José Díaz, Gustav Regler i Dolores Ibárruri. A banda del parlament del president de la República, Manuel Azaña, a les Corts reunides a l’Ajuntament de València, que està doblat. La poètica també preval en l’edició del film, en la qual la violència implícita del conflicte es reforça paradoxalment per un muntatge amb “un ritme visual molt bonic, [...] suau” (Ivens, “Documentary: Subjectivity and Montage”, 1999 (1939), p. 257), sense salts, ni fractures visuals entre plans, ni moviments bruscos en els interiors dels plans.

Després d’aquesta pel·lícula, Joris Ivens segueix investigant per posar la tècnica al servei de les idees. Durant els anys 50 treballa per a la DEFA,⁸⁹ i el resultat en són cinc films en cinc anys a l’Alemanya de l’Est (GDR) amb els quals desplega una sofisticació tècnica espectacular (Jordan, 1999, p. 90) i contribueix a la construcció del documental modern. Günter Jordan destaca quatre resultats dels projectes de la DEFA: (1) L’enfocament del film com a document artístic. (2) L’ús de reconstruccions. (3) El trànsit d’una funció didàctica a una de dialògica. (4) Una major consciència de gènere i l’expansió del nombre de gèneres (1999, p. 100-104).

En el desplaçament del seu cinema al llarg de diferents moments històrics de la segona meitat del segle XX, Joris Ivens hi projecta una visió universalista, global,⁹⁰ que a

89 La DEFA era la institució estatal de la indústria del film de l’Alemanya de l’Est (Deutsche Filmaktiengesellschaft) (1946-1992).

90 Thomas Waugh, en l’article "Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary" adverteix, però, que cal contextualitzar l’ús del terme ‘global’, donat que en l’època de Joris Ivens, *global* es referia a la humanitat que seria salvada per la dictadura del proletariat, no al que s’entén per global a les darreries del segle XX. Waugh, T. (1999). "Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary". A Bakker, K. (ed.), *Joris Ivens and the*

partir del 1968 està directament relacionada amb el context internacional dominat per l'esquerra institucional, especialment pel moviment comunista internacional. L'articulació de les relacions de l'espai local amb el global, basada en un compromís horitzontal, són la llavor de la futura proliferació de xarxes i grups socials en el documental compromès, que a partir del segle XXI, produeixen una major fragmentació de les audiències i diversificació de les veus. El 1984, Thomas Waugh agrupa els públics del documental radical en dos blocs, el de l'esquerra tradicional i els moviments de treballadors, per un costat, i el dels moviments de masses progressistes dels 70 i 80 per l'altre, que inclou grups com ara el moviment feminista, l'activisme mediambiental, grups d'alliberament gai i lesbiana, immigrants, etc., als quals posteriorment afegeix tot un reguitzell de nous grups que emergeixen com a conseqüència de la crisi, entre els quals els grups sorgits de les polítiques de la subjectivitat i la identitat en el Nord, la intensificació del moviment mediambiental o l'agreujament de la misèria tant al Sud com al Nord, els marginats sexuals o les víctimes del colonialisme (1999, pp. 180-181).

Joris Ivens és un dels directors que assumeix un posicionament polític al costat dels grups d'esquerra amb una voluntat explícita de promoure el canvi socialista, per la qual cosa no surt il·lès dels debats que sorgeixen en la segona meitat dels anys 50 i que posen en qüestió les pel·lícules de propaganda. Ni *Das Lied der Ströme* [La cançó dels rius] (1954) ni *China - Land Zwischen Gestern und Morgen* [La Xina, una terra entre l'ahir i el demà] (1957), no troben distribució perquè es consideren cinema subversiu. De fet, en el seu treball es fa molt present la idea del cinema com a moviment transnacional i com a resposta revolucionària, com es posa de manifest en diversos països: “el progrés no és una idea vaga sinó molt concreta i està directament relacionada amb la cinematografia –Cuba, Algèria, Indonèsia, Mali, Ghana, Tanganyika i altres països–” (Ivens, “Film and Progress”, 1999 (1963), p. 275), per la qual cosa arribar a una audiència, que s'està començant a fragmentar, és un dels aspectes que més el preocupen.

Per a ell, els directors han d'estar compromesos amb l'època en què viuen:

“Aquí rau la seva responsabilitat com a artistes del cinema, del valor estètic i ètic del nostre art, aquí hauria de regnar el respecte per l'audiència [...] Hauríem d'estar en sintonia amb els temps, amb el present, per tal de revelar-ne el futur” (“Film and Progress”, 1999 (1963), p. 276).

Com a resposta personal a aquestes impressions, la seva filmografia aprofundeix en les estratègies emocionals per trobar les vies de connexió necessàries amb l'audiència i obrar la transformació dels moviments revolucionaris des de dins. Per això, al llarg dels 60, Joris Ivens dirigeix tots els esforços a contribuir a la construcció d'un cinema de denúncia a l'Amèrica Llatina, principalment a Cuba i després a Xile, on produeix ...à *Valparaíso* (1963), un dels seus films més emblemàtics. En aquest gest d'aproximació a la realitat del present, Joris Ivens trasllada escenes de la vida quotidiana reconstruint-les i dilatant el temps real amb el reproduït, cosa que li permet fer primers plans o anticipar el començament de l'acció –un moment difícil de gravar en condicions òptimes–. Aquestes escenes reconstruïdes “emergeixen honestament de la realitat del cineasta, la vida mateix ‘capturarà’ escenes com aquesta i les omplirà de noves formes i emocions. Al mateix temps, això prova que la tria de l'escena reconstruïda era certa i realista” (Ivens, “Repeated and Organized Scenes in Documentary Film”, 1999 (1953), p. 263). Amb aquesta manera de ‘reconstruir’, l'espectador pot ‘reconèixer’ l'escena en tota la seva naturalitat, sense que l'afecti en la lectura dels fets, i traslladar-la a escenes reals que ell mateix coneix o amb les quals es trobarà al llarg de la vida.

Per a aquest propòsit, l'element de confiança clau és l'honestat del director:

“Per tal de dir la veritat, aquest tipus d'escenes haurien d'estar directament relacionades amb el tema ideològic central, haurien de ser quotidianes i característiques de la situació, i haurien de ser interpretades de manera convincent, preferentment per la mateixa gent en el mateix lloc de l'escena original. [...] Però això no és la veritat total, encara que l'audiència descobreixi que cada escena i cada captura és autèntica. Amb això no n'hi ha prou. Necessitem mostrar la interrelació entre els fets i els esdeveniments generals i el seu desenvolupament revolucionari” (Ivens, “Repeated and Organized Scenes in Documentary Film”, 1999 (1953), p. 265-266).

Així doncs, Joris Ivens reivindica el paper i la llibertat del director per construir una història, amb les llicències necessàries, sempre que respecti el que ell mateix percep com a veritat: “Hem d'explicar més que la veritat superficial, hem d'anar sota la superfície del nostre tema, hem de captar la ‘gran veritat’ real, la qual no és exactament una expressió científica, però espero que entengueu el que vull dir” (“Repeated and Organized Scenes in Documentary Film”, 1999 (1953), p. 268). Aquest compromís i els canvis vitals que experimenta al llarg dels anys es reflecteixen en el desplaçament conceptual del seu cinema, que s'associa a diferents causes, processos revolucionaris i situacions bèl·liques arreu del món. Després de fer *The Spanish Earth*, està present amb la seva càmera a diferents conflictes: la invasió japonesa sobre territori xinès a *The 400 Million* (1939); la guerra d'independència indonèsia, a

Indonesia Calling (1946); o la guerra del Vietnam, a *Le 17e parallèle: La guerre du peuple* (1968). A *The 400 Million* (1939) hi ha una relació molt estreta entre la música i el film, basada en el potencial emocional de la banda sonora que ha assajat a *The Spanish Earth*: “Érem a la Xina per uns vuit mesos, fent aquest film sobre la resistència dels xinesos a la invasió japonesa. Voldria cridar la vostra atenció sobre l'estreta col·laboració i l'harmonia entre la música i el muntatge” (Ivens, “Documentary: Subjectivity and Montage”, 1999 (1939), p. 258). En aquest cas, treballa el so amb Helen van Dongen, i hi incorporen so regravat en quatre o cinc bandes, amb un treball de postproducció de gran complexitat. Pel que fa a *Le 17e parallèle: La guerre du peuple* (1968), la localització se situa en la línia de demarcació entre els dos Vietnams i se centra, com *The Spanish Earth*, en la vida diària dels habitants i la resistència nord-vietnamita. La població combina les rutines diàries i el conreu de les terres amb la defensa contra els atacants. Els vietnamites de *Le 17e parallèle* tenen un espai de vida sota terra, que els dona refugi durant els bombardeigs constants de l'aviació. El ritme d'aquest film es basa en la tornada persistent i en profunditat sobre un ritme constant sobre la dialèctica dels espais d'atac i els espais de treball, en els quals la narrativa és absent. Solament té un cert desenvolupament amb l'episodi de la captura d'un pilot americà.

El mateix Joris Ivens ho explica així:

“Vaig comprendre que per dur a terme la meua tasca: fer un cinema que servís d'alguna cosa per a la nostra guerra del poble, el director de cinema i el seu equip s'han d'integrar completament en aquesta guerra, el mateix director s'ha de convertir en un combatent, i més que abans amb les meves gravacions a Espanya, la Xina o Cuba, era conscient que la nostra càmera havia de ser una arma” (Vernon, 2013, p. 34).⁹¹

Així doncs, el seu cinema és de naturalesa subjectiva perquè el que grava és la situació que viu, en el context de guerra.

L'expressivitat de la música i la veu

El cinema sonor obre un nou món de possibilitats a Joris Ivens: A *The Spanish Earth* (1937) juga amb l'eloqüència de la música i el muntatge psicològic, però a *The 400 Million* (1939) el treball del so ja es fa molt més complex, amb diverses bandes regravades (Ivens, “Documentary: Subjectivity and Montage”, 1999 (1939), p. 254-258), que repercuteixen en el ritme tal com ell l'entén: “El ritme del film és una noció difícil de definir [...] [Els ritmes]

91 Alex Vernon cita les paraules del director a: Ivens & Loridan (1967). *17e parallèle, la guerre du peuple: Deux mois sous la terre*. París: Bordas, 8.

determinen la formació lògica del pensament que precedeix el projecte, la seqüència de nocions i emocions, i la semblança al tot”. (Ivens, “The Artistic Power of the Documentary Film”, 1999 (1932), p. 228).

Com explica Claude Brunel (1999), amb l’aparició i consolidació del cinema sonor entre 1927 i 1930, el primer que adopta Joris Ivens és la paraula com a instrument de lluita, especialment en les cròniques narrades dels films documentals sobre la guerra. En treballs com *Komsomol (Song of Heros)* (1932), se serveix de les bandes sonores per intensificar les visuals. Claude Brunel explica que “la pista de so estava composta per donar suport al discurs polític, social o pedagògic del director”, i situa en aquest període dels anys trenta l’inici d’un recurs que seguirà utilitzant després, la incorporació de cròniques escrites per autors o periodistes coneguts, que comparteixen les seves conviccions, com ara Ernest Hemingway a *The Spanish Earth* (1936); Dudley Nichols a *The 400 Million* (1938); Catherine Duncan a *Indonesia Calling* (1946) i *The First Years* (1947); Vladimir Pozner a *The Song of the Rivers* (1954); i Alberto Moravia a *L’Italia non è un paese povero* (1960). També cita altres usos emotius del so com la cançó d’imatges i so a *La Seine a Rencontré Paris* (1957); els sons del port a ... à *Valparaíso* (1962); o el vent a *Pour le Mistral* (1965); i les qualitats emotives de la veu humana, com la de Paul Robeson cantant 'Old Man River' a *The Song of the Rivers*; o l’impacte de les cançons populars a *The Spanish Earth* o *Komsomol*. Igualment remarca l’ús de la música instrumental, per la capacitat que té d’organitzar, associar i conduir les imatges, com el soroll dels avions deixant caure les bombes sobre Madrid a *The Spanish Earth* o sobre Xangai a *The 400 Million*. En el cas concret de *The Spanish Earth*, Joris Ivens la munta amb Helen van Dongen a Nova York, però amb arranjaments musicals de Virgil Thompson i Marc Blitzstein, recurs amb el qual guanya eloqüència: “Fins i tot sense so, penso que la seqüència del bombardeig del poble hi aporta tensió, al poble. Naturalment, el so li dona altres qualitats”, així, explica el director, tot i que la primera idea era donar-li un ‘efecte operístic’, davant l’evidència que un bombardeig és una cosa terrible, amb l’equip opten per treure-hi tremendisme i transmetre la idea que la vida continua (Ivens, “Documentary: Subjectivity and Montage”, 1999 (1939), p. 254-257).

Durant els anys 60, l’exploració del so sincrònic en el documental esdevé la plataforma per a un canvi del concepte de la durada de la imatge, ja que prolonga l’acte de mirar i obre les possibilitats a nous enfocaments. El cinema passa de manera més profunda i decisiva que mai de l’exploració de l’espai a la més complexa exploració del temps (Costa, J. M., 1999, p. 22). Aquests aspectes es tradueixen en nous recursos, que es fan palesos en el documental sobre el Vietnam en el qual, sota els bombardejos constants, qualsevol acció

insignificant adquireix un valor completament diferent, únic. Les noves durades dels talls converteixen els gestos petits i anònims en valors expressius potencials a través dels quals Joris Ivens busca l'altra cara de l'acció normal (els moments 'dintre'), per aprofundir en el mètode, digerir-lo i assolir una nova síntesi (Costa, J. M., 1999, p. 22-24). A *Le 17ème Parallèle* (1968), disposant ja d'una càmera de 16 mm i so sincronitzat, Marcelleine Loridan, responsable del so, opta per una banda sonora complexa, construïda a partir dels sorolls de la guerra, que actuen com una presència latent i traslladen a l'espectador la tensió del conflicte, en què les estones de pau només són pauses de durada incerta. Aquest representa un segon 'gran momentum' del documental, precisament per la revolució del so directe (Costa, J. M., 1999, p. 21), perquè si no fos pel so seria la 'mateixa pel·lícula' que *The Spanish Earth*, absolutament coincident amb el tema: la gent i la guerra, els reptes de la vida diària 'darrere la guerra', però Joris Ivens i Marcelleine Loridan hi introdueixen una barreja de so directe i post sincronitzat, com estaven fent altres directors del llavors emergent *direct cinema* (Costa, J. M., 1999, p. 22). En menys d'una dècada, a *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976), Joris Ivens i Marcelleine Loridan ja usen totes les possibilitats del so directe i la càmera a l'espatlla. Però si l'objectiu en aquesta ocasió és que la gent xinesa parli per ella mateixa, a *Une histoire de vent* (1988), deu anys després, és el mateix Joris Ivens qui pensa en veu alta sobre el significat de la vida humana, la importància del vent –l'alè del món–, en l'etern *decors* de la Xina, un territori de deserts de sorra i mites vivents, mentre de fons toca el clarinet de Michel Portal, com una crònica musical intermitent i lleugera, fragments d'una melodia que es repeteix, que fa eco i s'estén com una cançó delicada, secreta i reflexiva (Brunel, 1999, p. 197-198).

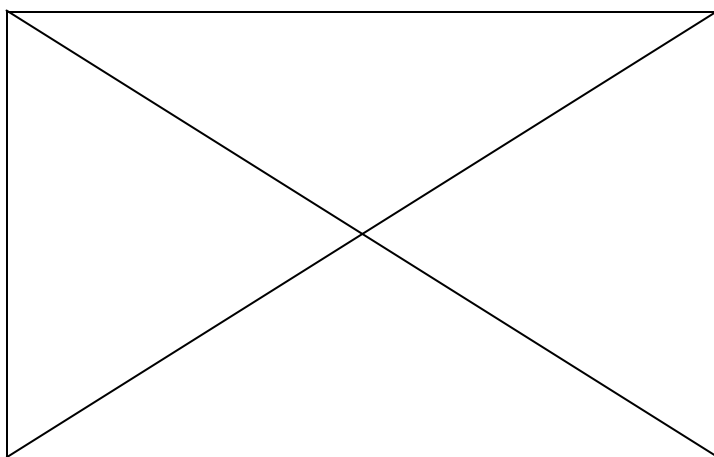


Fig. 13. *Une histoire de vent* (1988), de Joris Ivens.

Amb *Une histoire de vent* (1988), Joris Ivens culmina un cinema de pensament amb un 'filmmaking personal' (fig. 13), que s'aproxima al de Chris Marker a *Sans Soleil* (1984),

amb la diferència que no és només una reflexió sobre la pròpia vida i obra sinó de la història del segle XX, alhora que explora la dimensió ètica i els límits del gènere documental (Bakker, “A Way of Seeing: Joris Iven's Documentary Century”, 1999, p. 35), i s’hi formulen preguntes similars a les que apareixen a les *Histoire(s) du cinéma*, amb la qual Jean-Luc Godard s’interroga sobre el deute que té el cinema amb la història del segle XX. El film de Joris Ivens és com un mosaic d'escenes –imatges oníriques i purament poètiques però d'impacte audiovisual dramàtic–, en el qual en cada part, el ritme d'imatges i sons brollen com un vent de direcció pròpia: de vegades el ritme és més ràpid, de vegades de tempesta, va a batzegades i de manera caòtica o vira a la calma, estant el ritme i la temàtica dominats pel vent: “Estan entreteixits amb el motiu narratiu a través de la cerca de les traces del vent” (De Bleeckere, 1999, p. 212). El film és una evocació pura, en la qual la memòria personal i la memòria històrica flueixen plegades, oferint una conjunció visual i sonora que assoleixen un entramat extrem en el qual les lleis de la visió se sotmeten a un estat d'experiència audiovisual.

2.3.3. La llibertat creativa. Richard Leacock

A partir de finals dels anys 50 i principis dels 60, es produeix una sofisticada trama d'influències entre el cinema i la televisió, que està caracteritzada per les teories dels *cultural studies*, els quals reivindiquen treballar en els mateixos escenaris que la producció cultural i mediàtica del poder i fins i tot aplicar les mateixes normes (Ledo Andión, 2004, p. 77-78). És un moment de debat en què sorgeixen moltes publicacions: *Cinema*, *Sequence*, *Film Culture*, *Sight & Sound*, *Esprit*, *Cahiers du Cinéma*, *Cinema Nuovo...* o, en el context espanyol, la censurada *Objetivo* i *Film Ideal* o *Nuestro Cine*; i l'activitat dels cineclubs és intensa, com observa Margarita Ledo Andión. Aquest context afavoreix un cinema militant i la proliferació de plataformes independents de producció i distribució a través de les quals es genera una connexió entre marxisme i existencialisme que s'estén a tots els moviments, es diguin *neorealisme*, *free cinema*, *nouvelle vague*, *tercer cinema* o *cine del poble* (Ledo Andión, 2004, p. 79), com un fenomen d'època, per donar una resposta crítica a la realitat històrica.

Aproximació al subjecte filmat

A la renovació del cinema de no-ficció d'aquest moment, hi contribueix de manera significativa la revolució tecnològica –amb la introducció d'equips lleugers de gravació d'imatge i so–, i de la infraestructura. Les càmeres portàtils i els magnetòfons sincronitzats apareixen simultàniament a França, els Estats Units i el Quebec i permeten a documentalistes com Jean Rouch, Richard Leacock o Pierre Perrault ‘gravar en viu’ la realitat (Graff, 2014, p. 19), tot i que cada territori fa aportacions singulars, afavorint una eclosió de noves

terminologies que persegueixen transcendir el concepte de documental tal com s'havia entès fins aquell moment (Graff, 2011). Als Estats Units, la col·laboració entre Robert Drew i Richard Leacock aporta elements clau per a aquest moviment, amb treballs com *Primary* (1960), de *Drew & Associates*, una producció per a l'ABC.

Richard Leacock, a partir de la seva experiència com a càmera i la influència de Robert Flaherty, es proposa la realització de reportatges independents per ser emesos per televisió que tinguin la capacitat d'informar les audiències. Aquest tipus de treball es caracteritza per un editatge ràpid i el requeriment que el dispositiu cinematogràfic sigui 'invisible' en el moment de realitzar les gravacions (Ruspoli, 1963, p. 14),⁹² amb la intenció de despullar d'artificis el llenguatge cinematogràfic. L'experiència al costat de Robert Flaherty serà determinant en la seva filmografia, especialment per la contribució que fa el precursor del cinema antropològic, sociològic i documental, en estudiar gent real a través de les activitats de petits grups de persones en un entorn genuí; però també perquè n'adopta el mètode, intuïtiu i alhora complex, per identificar històries sobre individus com a mitjà per estructurar els films; i el pes que té l'edició en tot el procés, en considerar que l'ull de la càmera és més perceptiu que l'humà (Mamber, 1974, p. 11), i que cal tenir en compte tot el que pugui haver succeït durant el rodatge, l'imprevist també, i no només cenyir-se a un guió preconcebut. El mateix Richard Leacock reconeix la influència del mètode de 'no preconcepció' de Robert Flaherty (Mamber, 1974, p. 9), després d'haver treballat amb ell en films com *Louisiana Story* (1948), en el rodatge del qual s'adona de la mobilitat excepcional de les càmeres petites: "podíem fer el que volíem i obteníem un meravellós sentit del cinema", tot i que la presència dels equips pesants per gravar el so sincronitzat trencaven aquesta fluïdesa i es "modificava tota la naturalesa del film", la qual cosa suposava un dilema, "era impossible filmar correctament les seqüències sonores en què la gent parlaven entre ells i ens comunicaven les seves emocions" (Leacock, 1965, p. 3).

A Richard Leacock, aquest tempteig el fa comprendre que el següent pas per desenvolupar les tècniques de gravació ha de ser tecnològic, que cal un equip portàtil lleuger que pugui gravar so sincronitzat (Mamber, 1974, p. 14). Aquestes experiències contrasten amb la formació que havia rebut com a operador, segons la qual les gravacions havien de ser 'controlades', tot i que no dubta en decantar-se per les situacions sense mediació: "faría films de situaciones que no controlés gens, per trobar-hi coses que pensés que són

92 Mario Ruspoli atribueix a Drew-Leacock la introducció del so sincrònic sense fils *Accutron*.

extraordinàriament interessants”, amb l’atenció centrada no tant en el vessant ‘estètic’ o ‘elegant’ sinó en el fet que són ‘veritat’ (1965, p. 2). Vol limitar-se, doncs, “a ser una pura mirada sobre el que passa”, que confronti l’audiència amb la realitat i fugi dels esquemes convencionals de representació (Leacock, 1965, p. 3). Aquests sondejós el menen a una idea del cinema assimilable al concepte de fluïdesa, de continu, que fa que es replantegi el principi d’acció en tant que ‘càpsules’ a partir de les quals construir les històries i els ritmes.

Aquestes reflexions el portaran més endavant a explorar-ne l’aplicació en els mitjans televisius, que de fet són els que promouen el desenvolupament de la càmera de 16 mm i el so sincronitzat després de la II Guerra Mundial (Ruspoli, 1963, p. 2, 6-7). En els anys 50, els innovadors en el periodisme de televisió apliquen ja diferents aspectes narratius del cinema de no-ficció per fugir de la reconstrucció, però volen anar més enllà i, seguint l'exemple del fotoperiodisme de la revista *Life*, productors com Robert Drew es proposen aconseguir donar la sensació d’una experiència viscuda gravant esdeveniments en el lloc on passen (Ruoff, 2002, p. 54). El 1954, Robert Drew estudia l’estructura de les narracions realistes del XIX per aplicar-la al documental (Ruoff, 2002, p. 54),⁹³ i quan torna a Nova York, amb l’ajut del finançament del *Time-Life* crea un nou tipus de film d’actualitat a través de Drew Associates, amb talents com Richard Leacock, D. A. Pennabaker, Albert i David Maysles, Hope Ryden, James Lipscomb o Gregory Shuker. Aquests cineastes volen eliminar dispositius de narració com la veu en off i concebre històries que apareguin en el medi i s’hi desenvolupin sense necessitat de narrador: “Drew Associates va apostar per històries trobades que tenien un drama inherent, amb principi, entremig i final clars”, de manera que les pel·lícules, com les de Hollywood, estan “típicament estructurades al voltant de protagonistes potents en moments de crisi” (Ruoff, 2002, p. 54),⁹⁴ tot i que es beneficien de l’impuls que significa la televisió pel documental en aquell moment.

La situació cinematogràfica i el lloc del cineasta

El 1958, Richard Leacock entra a l’equip d’Albert Maysles i D. A. Pennebaker, i s’adapta a les possibilitats de la nova tecnologia de gravació. Aquest nou sistema de treball l’assoleix plenament a *Primary* (1960), un documental dirigit per Robert Drew. En aquest projecte, l’actitud de Richard Leacock s’acosta més al documentalista cronista, que s’implica

93 Jeffrey Ruoff cita P. J. O’Connell a O’Connell, P. J. (1992). *Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America*; Carbondale: Southern Illinois University Press, 34.

94 Jeffrey Ruoff cita Stephen Mamber a Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America Studies in Uncontrolled Documentary*; Cambridge: MIT Press, 115-138.

en la gravació amb molta mobilitat de càmera i buscant la interacció amb els subjectes, i s'allunya del concepte observacional que redueix la interacció del director a la mínima expressió en el procés, un posicionament defensat obertament per Robert Drew, que el març de 1961 publica els 'tres manaments' de la *Television's School of Storm & Stress* a la revista *Broadcasting*: “Estic decidit a ser allà quan les notícies passin. Estic decidit a ser el menys obstructiu possible. I estic decidit a no distorsionar la situació” (Hall J., 2016, p. 503).⁹⁵ Aquestes diferències de posicionament respecte als subjectes filmats els acabaran separant, encara que la col·laboració amb Drew Associates va ser determinant per a Richard Leacock i els altres cineastes que s'hi van implicar, perquè va significar una 'revolució' basada en “atrapar l'inconscient dels individus” (Hall J., 2016, p. 504).⁹⁶

Drew & Associates parteix de la tradició del reportatge i una de les seves bases fundacionals és la no-intervenció, que el cineasta no participi ni influeixi en l'escena: com 'mosques a la paret'. El mètode funciona sempre que hi hagi algun personatge i/o acció rellevant, com en el cas de *Primary*. En aquest film s'acompleix la premissa que cada situació té el seu propi drama (el seu desenvolupament dramàtic intern), de manera que buscar-ne el clímax crea una estructura basada en la crisi. Per Stephen Mamber, els films de Drew Associates s'alimenten d'aquesta lògica perquè consisteixen en una síntesi de les tècniques del mode 'directe' i la concepció ficcional dels personatges, l'acció i l'estructura. És a dir, amb una estructura i un tema representen una visió personal, de la mateixa forma que un film de ficció expressa la manera de veure el món del director. Per tant, la pauta que segueixen per unificar l'estructura dels films és una estratègia del cinema de ficció (Mamber, 1974, p. 115-116). A *Primary*, la tècnica televisiva és determinant, sobretot per la llibertat de moviment i la gravació del so, però també per les necessitats específiques del mitjà, és a dir el llenguatge i el format televisius: el film és de 53 minuts, la durada aproximada d'un producte d'aquestes característiques per a la televisió, que se situa al voltant dels 55 minuts, cosa que permet incloure talls de publicitat i cobrir una hora de programació (Mamber, 1974, p. 30). En el rodatge hi participen Albert Maysles, D. A. Pennebaker i Terry Filgate. La càmera és una *Accutron* perfeccionada i el magnetòfon *Nagra*, sincronitzat gràcies al sistema *Accutron*. El

95 Jeanne Hall extreu les paraules de Robert Drew de l'article “Television's School of Storm & Stress: Robert Drew's Documentaries Aim at Photographic Realism”, publicat a la revista *Broadcasting* (6 de març del 1961), 82.

96 Jeanne Hall cita l'article de Louis Marcorelles, Marcorelles, L. (1962). “American Diary”. *Sight & Sound*, 32, 5.

tema és la disputa per a les eleccions primàries entre els senadors John Fitzgerald Kennedy i Hubert H. Humphrey a l'Estat de Wisconsin. Richard Leacock explica que la idea primera de fer el film va ser de Robert Drew i que tot seguit es van desplaçar a Detroit per trobar J.F. Kennedy, que acabava de començar la campanya. Van persuadir-lo que es prestés a una tècnica nova i deixés que el seguissin a tot arreu durant la campanya electoral. A Richard Leacock fins i tot el va sorprendre que confiés prou en l'honestat de l'equip, perquè hi va accedir sense consultar-ho a cap assessor. Van acordar que Albert Maysles seguiria a J. F. Kennedy i Richard Leacock a Hubert Humphrey: “Per primer cop, podíem entrar i sortir dels edificis, pujar i baixar escales, filmar dins dels taxis i, a tot arreu, obtenir-hi so sincronitzat” (Leacock, 1965, p. 6). Richard Leacock explica la sensació excitant d’haver de fer front a situacions absolutament noves, com poder gravar Hubert Humphrey al cotxe, amb un micròfon darrere el seient –l'operador de so no cabia al vehicle–, i una 16 mm minúscula, d'*amateur*; o les escenes de J. F. Kennedy al despatx, en les quals la presència dels aparells es va reduir al mínim (1965, p. 6), amb la qual cosa van arribar a la ‘llibertat total’. Una altra innovació tècnica del moment és l'ús del gran angular a Amèrica, que permet que Albert Maysles es posi la càmera al cap mentre segueix J. F. Kennedy, cosa que li facilita captar els moviments del llavors candidat amb naturalitat, amb la possibilitat de fer anar la càmera de J. F. Kennedy a la gent i de la gent tornar a recuperar la imatge del polític (Leacock, 1965, p. 7) amb fluïdesa (fig. 14).

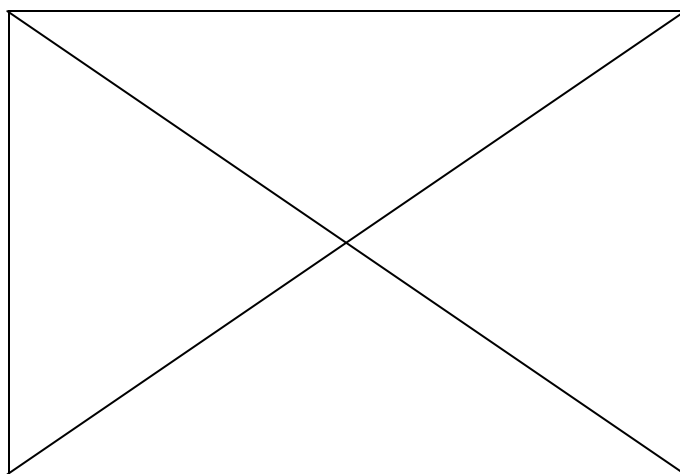


Fig. 14. *Primary* (1960), de Robert Drew.

En el resultat i el valor informatiu del documental, però, també hi té molt a veure el muntatge intensiu que realitzen Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Albert Maysles i Robert Drew, que es tanquen en una habitació d'hotel a Minneapolis i munten la pel·lícula en quatre setmanes (Leacock, 1965, p. 7). Aquesta immediatesa del procés es reflecteix en el ritme del film, impregnat de l'excitament encara viu de les situacions enregistrades.

Primary representa un salt sense precedents en la manera de gravar i reportar els esdeveniments humans que transformaria el documental a Amèrica i arreu (Hall J., 2016, p. 508).⁹⁷ Això és degut a l'habilitat de Richard Leacock i d'Al Maysles per transcendir l'observació passiva a través d'una sèrie de seleccions de captures aïllades, sense fer perdre la sensació d'actualitat (Mamber, 1974, p. 37). Jeanne Hall, en aquest film, hi suggereix una estratègia d'autovalidació', a partir de l'aparellament de sons i imatges asincrònics per donar efectes convencionals de realisme (Hall J., 2016, p. 509), tot plegat, apuntat per una veu en off de menys de 350 paraules, escrita per Robert Drew i amb locució de Joseph Julian, que la revista *Broadcasting* va qualificar d'"estil brusc i dramàtic, en *staccato*, gairebé com un peu de foto per a una revista fotogràfica" (Hall J., 2016, p. 509).⁹⁸ Aquesta concepció de l'off com a suport de la imatge indica el sentit en què s'han de llegir les imatges i deixa alhora espai a l'espectador per completar-ne la lectura. *Primary* és un film en el qual la composició de sons i imatges té el propòsit de la persuasió política a través d'un compendi d'informació d'imatges i sons als quals els espectadors no tenen accés habitualment, com sentir el que succeeix en una sessió de fotos o veure què passa en una entrevista radiofònica, amb la sensació de tenir un major accés a la veritat (Hall J., 2016, p. 516). La paradoxa és que això no implica que aquest tipus d'estructura faci el film més neutral, fins i tot pot fer que sigui més parcial, tot i que la construcció d'aquest és part d'una 'persistent pretensió d'imparcialitat' que caracteritza molts films del primer *cinéma vérité*, i que està estretament relacionada amb una convenció del realisme periodístic: l'edició paral·lela com a paradigma del *fair play*, amb una distribució equilibrada i proporcional dels temps (Hall J., 2016, p. 517). Un segon concepte periodístic que planeja en el film és el de l'exclusiva, és a dir, l'oferiment a l'espectador de situacions inèdites i úniques, que en principi pertanyen a l'àmbit 'no públic' però que gràcies a les càmeres –amb més o menys mediació–, arriben a l'audiència. I encara n'hi ha un tercer, el de l'espectacularitat o fet excepcional, que el periodisme moltes vegades força. Així doncs, per Jeanne Hall la impressió de realisme a *Primary* bascula entre la relació natural que hi ha entre la realitat o certes convencions de representació –com les càmeres a l'espatlla o la veu de la gent–, i una relació alternativa –com la mescla de so i imatges o l'equilibri dels diferents punts de vista– (Hall J., 2016, p. 521). D'altra banda, els materials obtinguts, en dependre en gran

97 Jeanne Hall cita P. J. O'Connell a O'Connell, P. J. (1992). *Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America*; Carbondale, Southem: Illinois University Press, 141-143.

98 Jeanne Hall cita l'article "Television's School of Storm & Stress: Robert Drew's Documentaries Aim at Photographic Realism", a la revista *Broadcasting* (6 de març del 1961), 82.

mesura de cada operador, són fruit de punts de vista personals, que no es dirimeixen a la sala d'edició per acoblar-les en un discurs unitari, sinó que acaben constituint un munt de comentaris en el text. Aquesta dispersió de mirades, juntament amb l'estil periodístic que les impregna, són alguns dels motius pels quals Richard Leacock decideix explorar altres direccions per investigar les possibilitats d'acostar-se a la gent sense treure'ls del seu entorn natural, i poder expressar la totalitat en què s'inscriuen (Marcorelles, 1986 (1963), p. 268). Així doncs, *Primary* és una producció de transició per a Richard Leacock, que en el seu treball posterior en solitari es distancia d'aquest estil paraperiòdic per aprofundir en un cinema d'autor, un cinema-pensament. Amb aquest nou enfocament, els fragments deixen de ser una dificultat i entren a formar part de les estratègies expressives de la temporalitat, de manera que només cal buscar una nova manera d'articular-los, que repercuteix en les durades dels plans i la construcció dels ritmes. En aquesta nova fase, el director s'adona que l'editatge està en el rodatge, encara que es desmarqui de l'estil *caméra-stylo*, en tant que aquest, en certa mesura, significa recórrer a la literatura i el to col·loquial (Marcorelles, 1986 (1963), p. 269). Així doncs, per a ell, qualsevol altre procés que es generi en l'edició s'allunya del 'moment' de l'acció. Aquest procediment del 'seguiment de l'acció' fa que la preocupació per l'espai es desplaci cap a una preocupació pel temps, encara que els buits que es generen de manera inevitable en la gravació es tractin després en el banc d'edició amb trucs i dispositius del cinema convencional. Per a Louis Marcorelles això implica una clara limitació del gènere, que s'ha d'acceptar amb l'esperança que es compensi a través d'un exercici d'integritat (1986 (1963), p. 267). Amb tot, la sensació que aquest cinema mostra la realitat individual com no s'havia fet mai persisteix, encara que el sistema sigui imperfecte. Un exemple n'és *Nehru* (1962), film en el qual la 'possessió' del subjecte per part del cineasta ofereix un tipus de consciència que és incompatible amb qualsevol altra i se situa en la categoria de poesia (Marcorelles, 1986 (1963), p. 269-270). Per a Paul Arthur, Richard Leacock i Greg Shuker en aquest film hi descobreixen el trop diegètic de la seva pròpia filosofia cinemàtica, el *dargham*, un concepte indi que equival a una aura de presència no obstructiva, intensa però impersonal (1993, p. 125), concepció a partir de la qual emergeixen dos nivells de llenguatge, un de comunicatiu i descriptiu, de fets i comportaments, i un d'enunciatiu, cap al qual evoluciona tant el vídeo assaig com els treballs d'última època de Richard Leacock.

Aquests viratges tenen una relació estreta amb les aportacions del cinema etnogràfic que es desenvolupa en el mateix període i que aporta una nova lògica interpretativa –fílmica més que no pas derivada del text escrit–, amb procediments analítics característics però sense conformar cap normativa, i que entoma el repte de persuadir l'audiència (Grimshaw & Ravetz,

2009, p. 4). En aquests gèneres, l'observació s'oposa a la 'interpretació' en tant que tracta sobre l'empíric, l'específic o el concret per tal de preservar la 'identitat' del subjecte (Grimshaw & Ravetz, 2009, p. 10). Aquesta resistència cinematogràfica és una revolució callada, emmarcada en un àmbit de recerca que allibera aquestes produccions de les imposicions del cinema comercial, a diferència del posicionament mediàtic dels practicants del *direct cinema*, que proclamen un trencament radical amb totes les pràctiques i principis establerts (Grimshaw & Ravetz, 2009, p. 53), tot i que segueixen condicionats pels *media* i les lògiques televisives. Richard Leacock, en canvi, vol alliberar-se'n per seguir investigant les possibilitats del cinema d'observació, a partir de la idea central que tot esdeveniment sempre té una certa progressió natural, una certa estructura intrínseca, mentre que el procés de rodatge es desenvolupa com una mena d'exploració; així que la no-intervenció implica també 'perdre' o ometre accions que l'operador no ha anticipat o a les quals ha de renunciar per prioritzar-ne d'altres, a banda de coses que no es perceben en la gravació però es revelen en el banc d'edició, davant dels materials obtinguts: "Descobrim sovint una nova forma de drama de la qual no en teníem consciència durant el rodatge" (Leacock, 1965, p. 8). De fet, el que fa és buscar un equilibri entre les percepcions del rodatge, l'experiència viscuda i el procés ulterior d'edició dels materials. El mètode es tradueix en un rodatge intensiu que genera una gran quantitat de material en brut, lluny de l'economia de recursos que brinda el cinema planificat i efectiu, orientat a uns objectius predeterminats. Això el porta a qüestionar l'estructura de crisi, perquè la gestió del moment de crisi té a veure, ni més ni menys, amb la manera com el director es relaciona amb els altres moments, els de no crisi, per crear una tensió dramàtica, cosa que repercuteix en la durada dels temps (Mamber, 1974, p. 119-124), perquè la creació de tensions i d'intensitats relatives són les que redimensionen l'acció principal. Així, encara que es posi l'èmfasi en determinades fases del procés, l'estructura global respon a una visió dels esdeveniments a partir de les possibilitats dels segments individuals (Mamber, 1974, p. 125), que venen determinats pels criteris i les impressions del moment de gravació. Perquè tinguin més protagonisme, disposa de tot un seguit de recursos, com la renúncia a la música de fons –generaria un to–, o a la narració en off –indicaria una lectura–, que permeten integrar una visió general sense empènyer l'espectador en una direcció única, i deixant espai per a respostes individuals que poden ser tan complexes com la situació en si (Mamber, 1974, p. 4). En el rerefons d'aquest procés s'hi percep una voluntat enunciativa que Richard Leacock desenvolupa de manera més vasta amb el seu treball individual, en el qual deixa de posar la pressió en l'objectivitat per tal que la situació flueixi més en els rodatges. A *Chiefs* (1968), per exemple, no pretén ser objectiu, en el sentit de voler presentar els arguments de manera

equilibrada, sinó que opta per construir un film personal que no tracta de sostenir-se en una estructura innovadora, i que més aviat té un perfil indagador que se centra en els aspectes que el director creu que poden ser rellevants. Aquesta manera de fer fa que Stephen Mamber compari algunes de les seves produccions amb les de Frederick Wiseman, perquè en tots dos casos es manté la naturalesa del film com a 'evidència', per bé que el primer fa també ús de l'humor i la ironia. El que probablement posen en relleu aquests matisos, és que Richard Leacock se situa a la frontera d'un nou tipus de cinema, amb les seves pròpies regles (Mamber, 1974, p. 213-215), més crític i transgressor, que té un punt d'inflexió l'any 1961, quan introdueix la noció de 'manca de control', un aspecte que és rellevant per a la nova cinematografia documental.

El cinema davant l'excés d'imatges

Richard Leacock és un dels autors que es preocupen pels entrebancs que suposa el desenvolupament dels *mass media* i l'excés “d'imatges de coses que no coneixem directament” perquè “de mica en mica estem construint una imatge de la nostra societat que no és més que una ficció”. Aquest és un dels motius pels quals es distancia de la tendència a fer films sobre grans esdeveniments de Drew Associates i opta, amb D. A. Pennebaker, per fer films molt més econòmics, passant del pressupost de 100.000 euros de què disposaven a l'empresa per a pel·lícules d'una hora a només 20.000: “Hem abandonat la recerca del programa à *sensation*, que demanava un compromís massa gran” (Leacock, 1965, p. 8). El resultat és un viratge decisiu cap al cinema d'autor, convençut que l'aportació que pot fer al cinema és un treball de futur. Així doncs, decideix que té més sentit continuar sent el propietari de les pel·lícules per poder pensar en distribucions alternatives en sales, i a les televisions només vendre'ls els passis. En aquesta nova tessitura apareixen films com *Lulu in Berlin* (1984) (fig. 15).

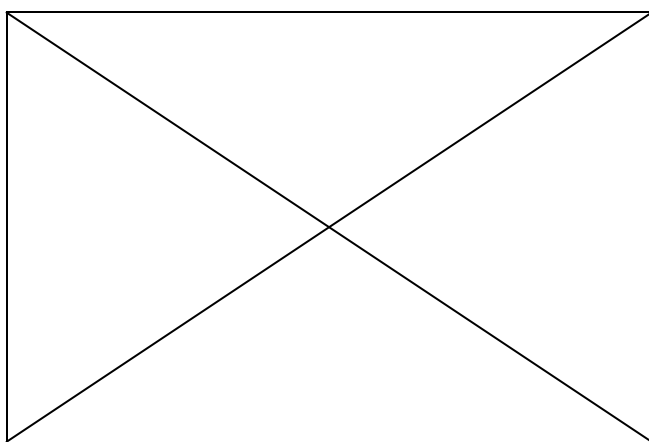


Fig. 15. *Lulu in Berlin* (1984), de Richard Leacock.

Amb això, es desmarca de la concepció del cinema de Robert Drew:

“Crec que des del moment que prens la responsabilitat d'aportar drama' estàs perdut [...] crec que hem d'intentar vendre a un nivell molt modest, per nosaltres mateixos. No podem tractar amb les grans cadenes de televisió americanes. Hem de concentrar els nostres esforços en les televisions mundials, primer les anglosaxones, després les altres. Ens cal construir la nostra pròpia cadena de distribució” (Leacock, 1965, p. 8-9).

Richard Leacock (1965) està segur que el públic per a aquestes produccions creixerà, ateses les diferències que hi ha entre les audiències de televisió i les de sala:

“Ningú no mira un film a la tele com ho fa a la sala de projecció. Quan sóc a casa al vespre i miro la tele, no jutjo. Estic encantat només que sigui interessant. Em sorprèn si realment ho és. Demanem molt poc a la televisió” (p. 9).

Això l'empeny a buscar aquest nou públic:

“Estic convençut que existeix, és molt més important del que es pensa. Aquest públic avui no mira la televisió ni va al cinema. Està preparat per interessar-se pel cinema que li ofereixo. En el moment que ens vingui aquest públic, la forma del que fem canviarà. Per sortir-nos-en, hem de ser absolutament honestos” (p. 9).

En el rerefons de les seves decisions hi ha un posicionament ètic entre la feina de documentalista o cineasta i el seu compromís amb el públic. De fet, el que planteja és compartir amb l'audiència “una percepció de la realitat que s'està produint”, a diferència del que poden oferir els films amb guió o fets 'sota control'. A més, creu que cada vegada serà més fàcil fer cinema, i més simple tècnicament, i ja tan sols serà una qüestió de creativitat i de talent (Leacock, 1965, p. 9). Amb aquest ideari i el camí que emprèn, la seva filmografia és la que millor representa el pas entre el documental primerenc i el documental modern, amb una conceptualització que s'allunya del principi informatiu i/o de propaganda.

A partir de la dècada dels 80, es posa a treballar amb la tecnologia del vídeo per seguir experimentant i fugir de les imposicions del sistema professional, que per a ell s'oposen als espais de creació lliure (Decker, 2007, p. 32),⁹⁹ com els del *direct cinema* dels primers anys. El vídeo li possibilita, en canvi, poder produir films o fer gravacions de manera més econòmica, i es revela com una forma privilegiada d'exploració que el converteix en advocat de la cinematografia independent, entesa com a alliberament de les normes institucionals “per

99 Christof Decker cita Richard Leacock a Leacock, R. (1986). "Personal Thoughts and Prejudices About the Documentary." *23è congrés C.I.L.E.C.T.*, París, 10-11. Manuscrit.

evocar una percepció personalitzada del món”, actitud que li dona l’oportunitat de “mantenir un grau de llibertat que li permetria realitzar la seva visió artística personal –ja fos en termes d’estètica o d’estructura del film–” (Decker, 2007, p. 32).

2.3.4. La precipitació del temps narratiu i l’ús de la ficció. Michael Moore

Michael Moore (Flint, Michigan, 1954) és un exponent del gènere documental televisiu. Les seves produccions polèmiques barregen diferents nivells de realitat per bastir una resposta crítica als interessos institucionals i el discurs únic dels mitjans globalitzats. Entén el documental com un instrument de denúncia des del compromís personal.

Una mostra d’això en són les paraules que pronuncia quan l’acadèmia li concedeix un Òscar¹⁰⁰ i, en rebre’l, fa pujar a l’escenari la resta de documentalistes que hi ha a la sala i diu (referint-se als que l’acompanyen):

“... estan aquí en solidaritat amb mi perquè ens agrada la no-ficció. Ens agrada la no-ficció perquè vivim temps ficticis. Vivim en una època on els resultats d’una elecció fictícia ens donen un president fictici [diu això en relació amb l’elecció de George Bush]. Ara estem lliurant una guerra [es refereix a la invasió de l’Iraq] per raons fictícies [...] Estem contra aquesta guerra, senyor Bush” (Moore, 2003).

És només un exemple més del seu posicionament públic constant, persistent, tenaç, ocurrent i oportunista, que d’alguna manera el defineix, o, en tot cas, defineix el personatge que fa d’ell mateix. Per construir-lo, parteix de la seva pròpia realitat, la qual l’avalua per no parlar 'en veu de' sinó com 'una veu entre'. Així doncs, en la seva condició de net d’immigrants irlandesos, s’aferra al seu bagatge i al seu entorn immediat per contestar el que considera una societat injusta.¹⁰¹ La seva ciutat natal, Flint, a l’estat de Michigan, a 100 km de Detroit, és el punt de partida de tot el seu discurs posterior, que no es pot entendre sense el detonant del context personal.

El cineasta en pantalla

Per a Michael Moore, la revolució tecnològica i les possibilitats de la digitalització, tant pel que fa a la producció documental com a les formes de difusió al gran públic, han transformat l’escenari, inaugurant l’era postdocumental (Caparrós, Crusells & Mamblona,

100 Li concedeixen l’Òscar per *Bowling for Columbine* (2002).

101 Són freqüents les seves opinions en diferents mitjans, des de la seva pròpia pàgina web www.michaelmoore.com, i en altres llocs com per exemple la plataforma informativa *OpEdNews* <http://www.opednews.com/author/articles/author2347.html>

2010, p. 18). En aquest nou context, i a diferència del documental històric clàssic, ell no pretén deixar un testimoni per a la història, ni arribar a les causes profundes d'un fet en un lloc i un temps determinats, sinó que vol intervenir directament en la modificació de la realitat en el temps present, aprofitant la immediatesa que li brinda la tecnologia digital. Mostra, doncs, una actitud molt més televisiva, més actuada, afavorida per les noves tecnologies, que han donat un grau de llibertat expressiva inèdita al documental, i que no solament té a veure amb les formes de fer-lo, sinó també amb la forma de pensar-lo (Caparrós, Crusells & Mamblona, 2010, p. 21). Michael Moore treu profit de la influència sense precedents que els mitjans tenen sobre el producte documental en el seu temps, i és plenament conscient del potencial comunicatiu dels *mass media* i del poder que té la càmera,¹⁰² tant per protegir com per destruir (Schultz, 2006 (2005), p. 14), així que n'utilitza les possibilitats de registre i d'evidència –que no es fonamenten en la imatge sinó en la confiança vers la seva persona–, per centrar l'atenció sobre qüestions concretes i accions que puguin haver passat desapercibudes –o haver estat desateses pels mitjans–, i fer que prenguin rellevància a través del seu testimoni. La seva estratègia consisteix a assumir un posicionament manifest d'intervenció directa en els fets per mirar de canviar-los. Una de les tàctiques més recurrents que emprà és la de carregar contra la doble moral del sistema capitalista nord-americà, acció a partir de la qual sorgeix un discurs amb un profund contingut moral (Díaz, 2003, p. 32). El rol del seu personatge, 'com un americà més', Michael Moore l'explota i el projecta per instituir un periodisme de denúncia, o si es vol un documentalisme activista, que posa l'èmfasi en el gest de desvelar els fets, les conspiracions i els interessos ocults, així com el racisme o altres manifestacions de la violència, però no necessàriament per anar a les causes profundes d'aquestes realitats. Per això, la seva manera d'aproximar-se als temes ha estat titllada sovint de populista i superficial (Díaz, 2003, p. 33). El seu mètode consisteix a buscar casos particulars a través dels quals identificar problemàtiques de més gran abast i d'alguna manera portar-les a un pla gairebé còmic, carregat d'humor negre. La manera de fer espontània, poc rigorosa per a alguns, es basa tant en impressions i reaccions, com en processos d'investigació. La seva capacitat per fer que l'espectador (de televisió o de cinema) s'identifiqui amb ell s'articula al voltant d'aquest personatge que crea inspirat en la seva

102 Emily Schultz fa referència a l'acció de Michael Moore durant la visita de Ronald Reagan al cementiri de Kolmeshohe a Bitburg, Alemanya Occidental, el 5 de maig del 1985 i cita la font: Moore, M. (1985). *Michigan Voice*; Burton, Michigan, 6-10.

pròpia vida, a través del qual, al llarg de la seva filmografia, expressa un posicionament personal sobre la violència.

La violència estructural com a tema transversal

El seu primer projecte, *Roger & Me* (1989), és un retrat del declivi de Flint arran de la davallada de la indústria automobilística. La majoria dels habitants de la ciutat treballaven a l'empresa General Motors i l'impacte del tancament va ser molt gran. En viure-ho en primera persona, reivindica la condició de ciutadà per alçar la veu i dirigir-se com a tal a l'audiència. Això ho combina amb una actuació més aviat histriònica i una actitud crítica que s'arrela en l'afany periodístic de desvelar les injustícies i assenyalar-ne els responsables, perspectiva des de la qual el cinema es converteix en un instrument de denúncia i de lluita. Amb la urgència de fer arribar el problema de Flint a la resta del país i al món, posa en marxa la pel·lícula de manera gairebé improvisada, amb els amics, sense cap planificació, i es pren certes llicències –de fet, molts n'han criticat algunes seqüències perquè no es corresponen cronològicament amb els fets–, per fer més èmfasi en el problema sense provocar una pèrdua de credibilitat.

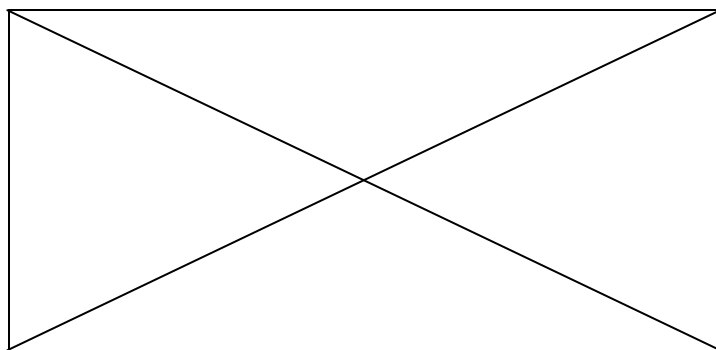


Fig. 16. *Roger & Me* (1989), de Michael Moore.

Ho aconsegueix en primer lloc perquè la gent 'vol creure' en el seu discurs i s'hi agafa com un instrument de canvi; i en segon, perquè basa l'estatut de veritat del metratge en la seva honestat personal. Aquesta actitud sincera, tot i els errors que pugui contenir el film, desactiva la possibilitat que hi hagi 'mentides', perquè tot es fonamenta en la seva pròpia interpretació dels fets i una lectura absolutament subjectiva (fig. 16). El film és com un gran assaig, espontani i experimental, amb moltes solucions que s'esdevenen de manera accidental, com el fet d'entrar ell mateix en els plans. El primer cop que ho fa és fortuïtament, diu, però com que nota que posar-se al costat dels entrevistats –en comptes d'estar parapetat darrere la càmera–, els dona més 'tranquil·litat', al final ho consolida com un dels trets característics del seu estil i acaba sent fonamental per a la construcció del seu propi personatge com a reporter. Emily Schultz assenyala que el fet que deixi aflorar aquest 'me' en el seu primer títol – *Roger&Me*–, és una declaració d'intencions, i que el personatge 'maldestre' que crea –perquè

a partir d'aquí li dona continuïtat–, ajuda a suavitzar la naturalesa política del documental i el fa més procliu a la comèdia –i al drama, també–, en centrar el guió en la seva persona des de la primera escena de la pel·lícula (2006 (2005), p. 73) i dirigir el focus cap a ell, de manera que, automàticament, es produeix una descàrrega de la pressió sobre els protagonistes, al mateix temps que el documental es converteix en un testimoniatge.

El seu propòsit va més enllà de la realització del documental, ja que el que pretén és salvar Flint del desastre després que, a finals del 1986, la General Motors confirma el tancament d'onze plantes i deixa prop de trenta mil treballadors al carrer, amb l'agregant que Roger Smith, el director general de l'empresa, diu públicament que no té cap pla estratègic per acomiadar la gent. Davant d'aquesta situació, Michael Moore es planteja com a repte principal entrevistar al directiu per conèixer de primera mà quines intencions té la companyia. El títol, probablement fa referència a aquesta entrevista, que d'altra banda no s'assoleix en el film. Per situar la problemàtica de Flint en un context més ampli, congrega un seguit d'estrelles invitades al rodatge, com ara Ronald Reagan, Miss Amèrica, Pat Boone, Bob *Newlywed Game* Eubanks i el pastor evangèlic Robert Schuller, que apareixen en una mena de remolí en què tot sobrepassa la normalitat de manera esperpèntica (Díaz, 2003, p. 58). Per exemple, l'alcalde de la ciutat contracta el mediàtic pastor Robert Schuller per 30.000 dòlars perquè organitzi una gran trobada per exorcitzar la ciutat de la plaga de gent sense feina –com si no hi hagués una causa clara–; o el fet que la ciutat inverteix 100 milions en el museu del cotxe més gran del món per captar turistes, i fracassa. Aquestes i altres accions que emprenen governants o *lobbies* per solucionar el problema queden ridiculitzades, i alhora es posa de manifest la manca d'una resposta eficaç i seriosa per pal·liar els efectes de la crisi al municipi. Per l'altre costat, introdueix escenes amb dobles lectures carregades d'humor negre, com la idea d'oferir recompenses per les rates mortes; l'escena d'una dona que ven conills com a mascotes –amb ironia, deixa en l'aire si les ven com a mascotes o com a carn–; o la manera d'abordar algunes de les operacions d'èxit, entre les quals sobresurt la de crear noves presons (Díaz, 2003, p. 58). Aquests contrastos hilarants, muntats amb un ritme intens, editats amb material d'arxiu i extractes de noticiaris, mesclats amb seqüències amb la càmera a l'espatlla, un rodatge molt inquisitiu i una composició de plans amb un aire de descuit, confereixen un aire d'immediatesa i d'actualitat molt efectista.

En aquest context, Michael Moore apareix com una mena d'‘heroi reporter’, amb capacitat per introduir-se en ambients ben diferents, com els clubs privats o les assemblees generals de l'empresa; o per localitzar i presentar el testimoni dels treballadors afectats, amb la intenció d'analitzar les conseqüències del deteriorament de la ciutat, arruïnada

econòmicament i psicològica (Caparrós, Crusells & Mamblona, 2010, p. 114-115). Per a ell no hi ha casos particulars del desastre de Flint, sinó que el desastre de Flint és el cas particular que alerta sobre la destrucció d'un model econòmic, polític i social d'un país que no funciona. No és una crítica puntual sinó al sistema. El director se situa al costat dels que no tenen veu, en detriment de les veus del poder, que considera que ja tenen prou plataformes, mitjans i estructures, a través dels quals distribueixen una gran quantitat d'informació que prèviament han manipulat en funció dels seus interessos. Per tant, desobeeix la norma periodística del *fair play*, perquè per a ell no fa sinó instituir el desequilibri en favor dels poderosos. Així, en el film, el directiu de la GM, Roger Smith, només es veu a distància o bé en fragments de noticiaris, i en canvi es potencia el paper de l'ajudant de l'agutzil, el funcionari que executa els desnonaments, i, per accentuar la distància entre l'ordenant i l'executor, Michael Moore fa creuar els dos personatges en un dels moments àlgids del film: munta en paral·lel a Smith llegint *Un conte de Nadal* a la festa de Nadal de la General Motors, i a Ross en un desnonament, mentre treu al carrer l'arbre guarnit d'una família (Schultz, 2006 (2005), p. 74). Aquestes estratègies emocionals i altres pròpies del *prime time* televisiu, com el sentimentalisme 'fàcil', seran recurrents en treballs posteriors. Alguns crítics l'acusen d'una "manipulació dels fets" (Schultz, 2006 (2005), p. 15),¹⁰³ però en realitat, les 'exageracions' no són altra cosa que una resposta irònica al llenguatge periodístic televisiu, a través d'un dispositiu crític burlesc, que juga amb les mateixes estratègies que els grans mitjans i al mateix temps les parodia. Els fils argumentals amb què treballa no segueixen la narrativa pressuposada, sinó que sovint busquen l'anècdota, la sorpresa, l'extravagància, fins i tot la sàtira, amb la intenció de 'fer reaccionar' a la gent, convençut que la massa és capaç de canviar el curs de la història i aconseguir que els governs tinguin uns valors més equitatius.

Per fer *Roger&Me*, es fixa en les estratègies d'humor negre que Jayne Loader, Kevin Rafferty i Pierce Rafferty fan servir a *The Atomic Cafe* (1982), i que estan presents en el cinema documental dels vuitanta a través de Werner Herzog o Errol Morris, especialment per la rellevància que donen a figures marginals, que poden tenir paral·lelismes amb alguns personatges de Michael Moore, com la dona dels conills (Schultz, 2006 (2005), p. 73-74). Aquests subjectes entren a la narrativa a través d'històries paral·leles i permeten destapar

103 Emily Schultz cita l'escrit de Michael Moore "Pauline Kaen, the Truth, Noting But... Brought to you by AOL Time Warner", publicat el 12 de gener del 2000 a la pàgina web de Michael Moore. Accessible a: <http://www.michael-moore.com/words/message/index.php?messageDate=2000-01-12> [Consultat el 20 de maig del 2017].

altres realitats, que sovint passen inadvertides en els grans relats. Precisament són aquestes microhistòries les que provoquen el gran impacte de la pel·lícula en gent diversa i influent, des de líders polítics a intel·lectuals o representants eclesiàstics (Schultz, 2006 (2005), p. 15). De fet, en el cas de *Roger&Me*, Michael Moore aconsegueix que la Warner Bross ofereixi tres milions de dòlars per poder-la projectar a 1.300 sales, fins i tot en ciutats petites. A més, la productora es compromet a finançar l'habitatge de les persones desnonades que surten a la pel·lícula durant dos anys, ofereix entrades gratuïtes per a aturats i posa 250.000 dòlars perquè es faci una gira amb el film amb passis gratuïts per auditoris i esglésies de ciutats deprimides. El director busca aquest cop d'efecte mediàtic amb la pel·lícula i també a través de gestos simbòlics, que augmenten l'impacte de la significació, com el fet de signar el contracte amb la Warner Bross en el camp de gespa del davant de la presó del comtat de Tennessee, a Flint (Schultz, 2006 (2005), p. 75-76), un seguit d'extensions a la vida real que fan que la pel·lícula adquireixi una major agència. A més, Michael Moore no deixa el tema per tancat i, uns anys més tard, revisa la situació amb el projecte *Pets or Meat: The Return to Flint* (1992).

Després de *Roger&Me*, el director segueix interessat per tota mena de violències. *Blood in the Face* (1991) és un reportatge sobre els grups supremacistes blancs, un documental en el qual expressa obertament una crítica a partir del seu posicionament parcial i ideològicament situat, de nou sense necessitat de buscar un equilibri en l'exposició del tema, ni de contrastar la postura que defensa. En aquest cas, sense cap mena d'artefacte, el director associa directament la violència, en les seves múltiples formes, amb la por, i assenyala un responsable d'aquesta 'situació de violència generalitzada': l'Estat que "finança els actes de violència i terrorisme contra els nostres pobres [...] Hem creat una cultura de la por basada en dilemes racials que continuem ignorant" (Díaz, 2003, p. 43).¹⁰⁴ Deu anys més tard, el 2002, aborda d'una manera més clara la violència estructural del país amb *Bowling for Columbine* (2002), un film pel qual és aclamat. El que fa és plantejar una genealogia de la violència, els orígens de la qual situa en l'època esclavista i la guerra civil –quan es desenvolupen armes lleugeres com el revòlver *Colt*–, moment en el qual tracta de fixar el punt de partida de l'armamentisme creixent. Qualifica el racisme de reprobable –aquí el director no tracta d'eximir ningú–, però també relaciona els discursos polítics i dels mitjans d'informació amb la violència, i els fa responsables de l'obsessió de milions de nord-americans per armar-se (Díaz,

104 Leonardo Díaz cita una carta de Michael Moore datada el 9 d'octubre del 2002.

2003, p. 44),¹⁰⁵ presentant així els ciutadans com a mers instruments a través dels quals s'exerceix una violència vertical amb finalitats comercials i de poder. Com s'anirà fent habitual en ell, tria parlar del tema des de dins, a partir d'un fet concret. En aquesta ocasió, per introduir-se en el món de la violència, pren com a punt de referència el cas de dos estudiants que el 1999 van matar dotze companys i un professor a Columbine. Aquest fet li permet emprendre una mirada retrospectiva per establir connexions entre diferents atemptats que relaciona causalment amb la indústria armamentística del país (Díaz, 2003, p. 73).

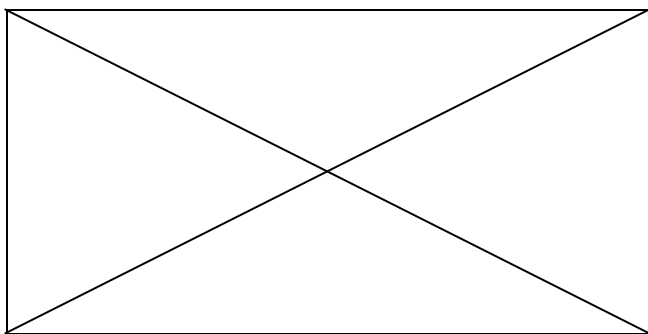


Fig. 17. *Bowling for Columbine* (2002), de Michael Moore.

A *Bowling for Columbine* Michael Moore tracta de respondre a la pregunta de per què un ciutadà pensa que recórrer a la violència pot ser un mitjà per arribar a un fi. Per oferir una mirada sobre la situació, fa un retrat del nord-americà mitjà, al qual presenta com a ignorant i insegur, amb un tipus de personalitat que es deixa influir pels mitjans de comunicació i els grups de pressió aliats amb les empreses armamentístiques (fig. 17). La pregunta clau que es fa és per què és tan fàcil tenir accés a les armes, i, 'a la seva manera', per donar-hi resposta, relaciona en una proporció inversa el creixement armamentístic i la inseguretat ciutadana (Caparrós, Crusells & Mamblona, 2010, p. 140).

La pel·lícula té un to de provocació, amb la intenció clara de generar 'contrainformació', perquè l'objectiu no és ja fer una pel·lícula bona o dolenta, sinó un film que serveixi per comprendre el món en què vivim (Caparrós, Crusells & Mamblona, 2010, p. 140).¹⁰⁶ Això no vol dir que no hi hagi una preocupació estètica en la seva filmografia, la qual es materialitza en una recerca formal i conceptual al servei de reforçar la idea de contrainformació i denúncia, amb recursos com la sensació d'una certa precipitació o la inclusió d'escenes dubitatives i rodatges improvisats. De fet, es tracta d'un gènere entre la ficció i el documental que d'una banda posa en evidència les limitacions del cinema i per

¹⁰⁵ Leonardo Díaz cita unes declaracions que Michael Moore va fer al Festival de Cannes.

¹⁰⁶ Magí Crusells cita Àngel Quintana al Suplement "Culturas" de *La Vanguardia*, 26 de març del 2003.

l'altra les de la televisió, especialment quan qüestiona la màxima informativa que 'si no hi ha imatges, no hi ha notícia'. Això és així perquè Michael Moore prescindeix de qualsevol classe de convenció, per abordar temes i situacions concretes amb l'únic aval de l'honestat i el seu lliurament a la causa, posicionament del qual no solament no se n'amaga, sinó que potencia en detriment d'allò que seria un rol informatiu. Els crítics li han retret aquesta basculació entre ficció i documental en el film, especialment en l'escena primera, quan ell mateix entra a una oficina d'un banc per obrir-hi un compte i en surt amb una escopeta sota el braç. Andrew Collins, del *Guardian*, arran d'una entrevista que li fa en el Festival de Cinema de Londres, reflexiona sobre aquesta actitud (Schultz, 2006 (2005), p. 166-167), i conclou que les produccions de Michael Moore s'han de considerar com a cinema d'autor, atès que hi surt, n'escriu el guió i defensa o desmenteix una tesi,¹⁰⁷ perquè encara que el director afirmi que apareix a les pel·lícules en representació del públic (Schultz, 2006 (2005), p. 167), de fet parla amb veu pròpia i ho proposa com un projecte idiosincràtic. En aquest sentit, l'estètica que utilitza té una forta dimensió emocional, que potencia amb la banda sonora. Yoko Ono va autoritzar l'ús de *Happiness is a war gun*, dels *Beattles*, perquè estava sensibilitzada per la mort a trets de John Lenon a mans de Mark Chapman el 1981. La cançó –que l'espectador coneix–, confereix una major tensió dramàtica del film perquè acompanya un seguit d'imatges de noticiaris amb fets violents, entre les quals hi ha el suïcidi en directe del polític Bud Bwyer durant una roda de premsa el 1987 o l'assassinat, també en directe, de Maritza Martín a mans del seu marit el 1993 (Schultz, 2006 (2005), p. 168), casos que els espectadors tenen a la memòria. Michael Moore apel·la a aquests records per fer aparèixer la realitat sense pal·liatius en el film. També són d'una gran tensió les imatges del circuit de vigilància de l'institut Columbine, a través de les quals es pot veure el comportament dels nois atacants, o les gravacions de les 911 trucades fetes des del centre educatiu durant els fets (Schultz, 2006 (2005), p. 168), cosa que permet que l'espectador se situï en aquell moment precís. Michael Moore però, planteja la investigació del que va passar fent un desplaçament a la situació de context al preguntar "Qui són i per què actuen d'aquesta manera?". És una pregunta que no

107 Emily Schultz cita l'entrevista d'Andrew Collins a Michael Moore. Collins, A. (2002). "Michael Moore U.S. Comedian and Documentary-maker. Michael Moore explains his thinking on Gun Control American Foreign Policy and Making Movies to Eat Popcorn To". *The Guardian*, Londres, 11 de novembre, part II. Veure l'article sencer a: <http://www.theguardian.com/film/2002/nov/11/usforeignpolicy.guardianinterviewsatbfisouthbank>

solament es refereix als perpetradors de la massacre a Columbine, sinó que abasta un marc més ampli, el d'una societat en què la violència gratuïta està a l'ordre del dia.

La violència d'estat és un dels cavalls de batalla de Michael Moore, i la guerra és un dels fronts d'actuació en què es manifesta. El director ha estat molt actiu contra la guerra de l'Iraq i molt crític amb els atemptats de l'11 de setembre del 2001 a les Torres Bessones i al Pentàgon, que són el tema central de *Fahrenheit 9/11* (2004). El títol d'aquest film al·ludeix a la novel·la de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953), que presenta un escenari distòpic en el qual els llibres estan prohibits i un grup secret els memoritza per transmetre'ls. La referència amb els fets de l'11-S, Michael Moore la fonamenta en la instrumentalització dels fets per part de l'Estat per suprimir les llibertats públiques i 'per distreure la gent dels problemes reals' (Díaz, 2003, p. 77-78).

El film dibuixa una societat en la qual els negocis i els interessos de les grans empreses transnacionals i les grans potències del món passen per damunt de la vida i de les necessitats de la gent. L'enunciador, que s'identifica amb ell com a autor, és molt potent, perquè Michael Moore ja és un personatge conegut. Laura Rascaroli en destaca el rol com a narrador, la seva ironia característica, així com l'ús de recursos musicals i *found footage* provinent d'arxius i de films de no-ficció. Així, fa simultàniament d'enunciador, de narrador i de protagonista, i ocupa la pantalla de manera constant, com a veu, com a cos i com a comentari; de manera que la subjectivitat del film s'ha d'acceptar *de facto*, tot i que no es presenta com una reflexió personal, sinó com una investigació objectiva, un reportatge en la tradició americana del periodisme de denúncia o *muckraking* (Rascaroli, 2009, p. 41-42), terme que traspuja ja un cert gir irònic. Michael Moore posa en qüestió les convencions del cinema documental i el seu estatut de veritat, aporta “nova saba metacrítica sobre els punts cecs del gènere” (Arthur, 2003, p. 61), i desemmascara les deficiències i els límits del documental ‘seriós’ i les seves relacions de dependència amb els mitjans i el poder. De fet, en el film intenta demostrar com l'administració de George W. Bush utilitza els atacs terroristes per al seu propi benefici polític –ja amb anterioritat s'havia oposat a la invasió de l'Iraq i qüestionat l'existència d'armes de destrucció massiva– (Caparrós, Crusells & Mamblona, 2010, p. 161), i denuncia que darrere la invasió hi ha interessos ‘foscos’, com els de la indústria armamentística. En tots aquests casos, Michael Moore defensa que el clima d'amenaça terrorista s'utilitza per convèncer la població de la necessitat i la urgència dels atacs (Caparrós, Crusells & Mamblona, 2010, p. 161-162) i per sotmetre-la a un major control i vigilància. El documental arriba fins i tot a posar en qüestió la capacitat del president George

W. Bush per exercir el càrrec, tractant-lo més que com a persona com una abstracció (Schultz, 2006 (2005), p. 186) del poder decadent, incapaç de conduir i solucionar el problema.

Per potenciar aquesta i altres oposicions, a *Fahrenheit 9/11* Michael Moore torna a fer servir el muntatge en paral·lel. Per una banda edita les imatges sobre la realitat del conflicte a l'Iraq i, per l'altra, l'acció dels oficials de reclutament, que es mouen en les zones pobres amb majoria de població no blanca dels Estats Units, a la cerca de voluntaris per anar al front. L'estratègia és posar 'cara' a com afecten els ciutadans les decisions abstractes que prenen els governs i mostrar que tenen conseqüències reals –dramàtiques i concretes–, sobre les persones (fig. 18). Una altra d'aquestes 'cares' és el testimoni de Lila Lipscomb, una mare que va perdre el fill a l'Iraq i que es presenta mentre es roda la pel·lícula per trobar alguna resposta a la mort del noi, imatges que el director combina amb les d'una dona iraquiana de dol (Schultz, 2006 (2005), p. 186).

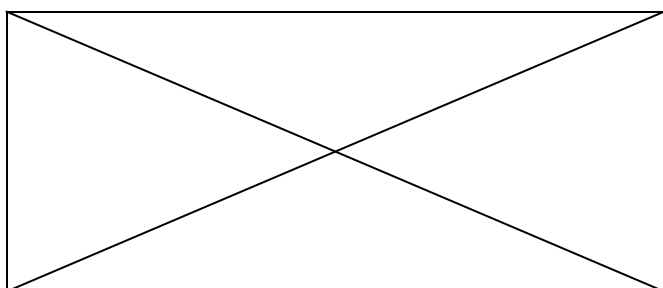


Fig. 18. *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore.

De fet, el que fa és explicar la Història a través de microhistòries, tot transitant entre les dimensions d'opinió i memòria. Així, Michael Moore genera materials propis, aporta casos concrets com si fos un periodista, però també fa ús lliure de produccions audiovisuals externes i de la televisió –les imatges del president, les escenes bèl·liques, etc. –, com si fos un historiador.

Per a aquesta producció obté, a través de l'agència Westside Productions, unes imatges que havien estat filmades pel cineasta i activista australià George Gittoes, aparentment sense que l'autor, que queda sorprès en veure que *Fahrenheit 9/11* s'articula sobre fragments d'una pel·lícula seva, en tingués coneixement. Quan George Gittoes filma *Soundtrack to War* (2005), la seva estratègia consisteix a aproximar-se al conflicte a través del paper de la música en les vides dels soldats,¹⁰⁸ i constata que els vehicles i els sistemes de

108 Emily Schultz reflecteix les explicacions de George Gittoes a *Associated Press Australia* en l'article "Fed: Aust Filmmaker Objects to Moore use of Film Segments", publicat el 27 de juliol del 2004. Veure: <http://www.theage.com.au/articles/2004/07/27/1090693936198.html?oneclick=true>

comunicació de l'exèrcit estan equipats per poder escoltar música i que, a més, en la vida diària dels militars hi ha una relació estreta entre la música i l'acció de guerra, però aquests materials apareixen de nou en el film de Michael Moore amb una altra perspectiva i funció (Schultz, 2006 (2005), pp. 184-185), que consisteix a connectar la banda sonora amb la memòria musical compartida amb els espectadors. El film del director nord-americà no deixa ningú indiferent, i genera opinions que van des de la simple desqualificació a considerar-la un document original i indispensable del seu temps, com afirma A. O. Scott al *New York Times* (Schultz, 2006 (2005), p. 187). Per la seva part, Richard Goldstein destaca que la pel·lícula demostra que el públic nord-americà encara és capaç de formar-se una opinió pròpia (Schultz, 2006 (2005), p. 191),¹⁰⁹ i aquest és l'objectiu de Michael Moore, implicar el públic de nou en el procés polític del qual els espectadors n'han estat alienats.

La denúncia sobre l'abús que els poders econòmic i polític exerceixen a través de les condicions laborals i socials, és un tema recurrent en la seva filmografia i té un gran recorregut, com demostra el documental *Sicko* (2007) sobre la cobertura pública de la salut i les greus conseqüències que té aquesta política en la població més desafavorida. Josep Maria Caparrós assenyala com Michael Moore identifica un nou 'eix del mal', associat a les companyies d'assegurances, la indústria farmacèutica i el negoci dels hospitals als Estats Units (Caparrós, Crusells & Mamblona, 2010, p. 172) que ho tracta en el context del tema de la violència estructural de l'estat. Amb un propòsit obertament intervencionista, utilitza els materials registrats no tant com a 'indici' o 'testimoni' sinó com un material que ha estat 'filtrat' per l'aparell cinematogràfic, que el que fa és 'emmarcar' la realitat en el seu curs, de manera que la funció referencial de la imatge i el so en el film es reflecteix en els seus propis principis operatius i és "qüestionada en la seva identificació autoritària amb el món fenomènic", de manera que la confusió entre material fílmic i realitat fenomènica es resol sostenint una 'ideologia' (Minh-ha, 1993, p. 101), atès que l'aspiració a l'objectivitat ja no se sosté (Minh-ha, 1993, p. 102). Amb això, Michael Moore fa seva la idea que el cinema ordena els materials i n'extreu una conclusió que mena a nous plantejaments i conclusions, tot i que el significat ja no es pot imposar o negar (Minh-ha, 1993, p. 105).

109 Emily Schultz cita un l'article de Richard Goldstein. Goldstein, R. (2004). "Mauling Michael Moore, The Attack on Fahrenheit 9/11: Fox lays back while ABC and NBC pile on". *Village Voice*; Nova York, 23-29 de juny, 25 (49), 66.

Veure: <http://www.villagevoice.com/news/mauling-michael-moore-6406884>

Hibridació de mitjans

Michael Moore contribueix a diluir la frontera entre cinema i televisió:

“El meu treball és ser un cineasta, i ho faig a través de pel·lícules documentals o curts que anomeno *TV Nation* o *The Awful Truth*, i ho poso a la tv o al vídeo. És el meu treball. I sóc un ciutadà d'aquest país” (Díaz, 2003, p. 27).¹¹⁰

De fet, Michael Moore és genuïnament ell mateix en tots els formats. Ja de manera primerenca participa en diferents plataformes en les quals se sent còmode, i va adaptant les seves idees i projectes a les possibilitats de cada una d'elles, de manera que al llarg de la seva trajectòria acaba dissenyant una mena d'híbrid tot-terreny que pot funcionar tant en ràdio i televisió com en plataformes col·lectives o en els circuits de cinema documental d'autor. El 1994 ja va fer el *show* setmanal *TV Nation* per a la *NBC*, amb un llenguatge de fórmules 100% televisives i estratègies estilístiques que aplica també als projectes documentals. El seu lema en televisió és: “un *show* real, fet per gent real i per a la gent real” (Díaz, 2003, p. 21-22). En el seu cas, l'única diferència entre televisió i cinema és potser una diferència de ‘grau’ o d'intensitat, ja que en televisió es mostra més crític i corrosiu, i potencia més l'histrionisme. El seu humor àcid genera molta polèmica però amb poc temps, el 1995, la crítica li concedeix un *Emmy* a la Millor Sèrie d'Informació, enmig d'una polarització de l'audiència, que es disgrega en veritables fans i autèntics detractors. És tan polèmic que tot i que el mateix any 1995 fa el programa *TV Nation* des de la cadena *FOX*, amb una producció de la *BBC* de Londres, amb molt d'èxit, la cadena no estén el contracte per qüestions d'imatge i de relacions amb el cineasta. Així que, a partir de 1999, la sèrie es passa a dir *The Awful Truth* i s'emet pel *Canal 4* del Regne Unit i el Canal de Cable *Bravo* dels EUA.

En televisió, Michael Moore té l'objectiu de situar en el mateix pla dos conceptes contraposats que tradicionalment havien estat tractats per separat en programes específics: reflexió i humor. El tercer ingredient que usa és el ritme, un ritme trepidant que transmet una sensació d'immediatesa i d'actualitat. Aquest caràcter ‘directe’ li permet irrompre en el desenvolupament de fets concrets, de negociacions en curs, de redacció de lleis o de conteses electorals, com un instrument amb capacitat efectiva d'influència en l'audiència en tant que plataforma amb accés immediat a milions de llars. El ritme dels seus programes el construeix a partir de peces breus i generant situacions ‘televisives’, com si es tractés d'un encadenat de

110 Leonardo Díaz reproduceix un fragment d'una carta de Michael Moore datada el 25 d'octubre de l'any 2000.

gags, forçant declaracions amb intervencions inesperades, sense programar, que alimenta amb tocs d'ironia.

El tema principal en el seu projecte cinematogràfic és la violència, els actes de violència, quines en són les causes i l'entramat d'interessos que els mouen, tot i que també tria tot un seguit de temes que se solen excloure com a notícia i dels quals no se n'ocupa cap mitjà. A *TV Nation*, amb quatre corresponsals, cobreix notícies i aporta a la ciutadania enfocaments sobre qüestions com la doble moral, els enganys del poder i els adinerats. Leonardo Díaz en cita alguns exemples: a *Love Canal TV Nation* parla de cent cinquanta cases contaminades pels residus del projecte urbanístic del *Love Canal* que es venien com a llars per a parelles joves (NBC 1); a Nova York explora els prejudicis dels taxistes que prefereixen pujar al taxi a un exconvicte de faccions caucàsiques que a un afroamericà (NBC 1); ressegueix la destinació de l'armament nuclear de l'antiga URSS, i hi va per intentar convèncer-los que desviïn el míssil que apunta la seva ciutat, Flint, cap a la casa d'algun famós (NBC 1); també es desplaça a Mèxic per demostrar els avantatges de deslocalitzar feines a països en els quals els treballadors cobren sous misèrrims; o entre d'altres, sovint fa enquestes per conèixer l'opció dels ciutadans sobre temes absurds, com la qualitat de les pizzes congelades, simplement per demostrar la poca validesa d'aquests qüestionaris als quals per altra banda els mitjans en són tan aficionats (2003, p. 82-83).¹¹¹ Aquesta mateixa dinàmica la continua en la producció dels 24 episodis de *The Awful Truth* l'any 1999. Visita el suposat comandament central dels talibans a Nova York, mostra aldarulls en ciutats en què s'havia construït una presó o accions de terrorisme antiavortista, sempre intentant posar en relleu les contradiccions de la doble moral i els abusos de poder. Per donar més ritme i diversificar les peces, Michael Moore genera tot un seguit de 'personatges', reporters amb personalitats molt marcades i amb una gran complicitat amb l'audiència. Alguns són puntuals, com les caçadores de bruixes del cas Lewinsky, encara que tenien un recorregut en diversos episodis, però altres són personatges permanents, amb desenvolupament dramàtic. Un exemple és el cas dels *Crackkers*, unes

111 Leonardo Díaz resumeix els treballs que Michael Moore fa per a la televisió els anys 1994 i 1995, a banda dels treballs en 8 episodis per a *TV Nation* (NBC), l'any 1994, com a director, productor, conductor i corresposal en altres programes televisius. Va fer l'especial de cap d'any de *TV Nation* del 1994 per a la NBC, de 45 minuts; 8 episodis de *TV Nation* (FOX), l'any 1995; el programa pilot, amb ell mateix com a amfitrió, *The Michael Moore Show*, 1997; *Better Days*, 1998, una comèdia sobre una ciutat en què tots els habitants estan a l'atur i l'especial de cap d'any de *TV Nation* per a la FOX, el 1995, de 45 minuts. Díaz, L. (2003). *Michael Moore*; Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 81.

gallines que lluiten contra el crim, o el *Sodomòbil*, una camioneta robada que viatja pel país promovent els drets dels homosexuals.¹¹² Són personatges que es podrien descriure com a veritables *alter ego* del director, i sens dubte són una de les grans aportacions que fa en el seu pas per la televisió, que ha inspirat la creació de programes humorístics en clau d'actualitat arreu del món.

Michael Moore tria un camí de transgressió que només és possible entroncar amb les vies de subversió del cinema experimental, que precisament posen en qüestió totes aquestes convencions i codis, i amb el documental primerenc, que implica una actitud de compromís personal de l'autor. No és un personatge còmode per als polítics ni per a les cadenes de televisió, perquè els situa en límits complicats, entre la bona resposta de l'audiència i la pressió implacable del presentador, que els empeny a límits ètics o morals, o els confronta amb els interessos dels canals o de les companyies que en són propietàries, sense deixar-se atrapar pels mecanismes de control vertical que segons Pierre Bourdieu existeixen en les televisions (2005, p. 19). Però la cadena cada vegada fa més revisions i les intromissions es fan constants (Schultz, 2006 (2005), p. 105).¹¹³ Això passa perquè tot i l'atreviment inicial de la cadena, els registres que utilitza Michael Moore trenquen amb tot un seguit de normes tàcites, de regles no escrites sobre els continguts i el posicionament periodístic, i són una veritable càrrega de profunditat contra el mateix mitjà. Pierre Bourdieu descriu molt bé la manera perniciosa amb què la televisió exerceix la violència simbòlica, i un dels exemples que posa és l'acord en la selecció de temes dels noticiaris, que en teoria es trien en funció dels interessos majoritaris de l'audiència (2005, p. 21). En canvi, Michael Moore esquerra el que Pierre Bourdieu descriu com 'el monopoli de la informació que arriba a les cases' (Bourdieu, 2005, p. 23), i posa el dit a la nafra sobre tot allò que el mitjà televisiu 'oculta mostrant' (Bourdieu, 2005, p. 24). Entre d'altres, un dels protocols que Michael Moore no respecta és el de la imparcialitat. És una fàbrica de contrainformació. La seva estratègia és la d'il·lustrar els grans problemes del país a través de casos particulars, com el negoci de les presons, el racisme dels taxistes o el tractament de mascotes amb *Prozac*. Per anar a aquests 'casos d'estudi', tant pot fer d'ell mateix, Michael Moore, com a reporter o enviar-hi els

112 En el llibre de Leonardo Díaz, *Michael Moore*, hi ha un apèndix amb una relació de programes i continguts per episodis de la producció per a televisió del director.

113 Emily Schultz fa referència a l'entrevista de David Hirning a Michael Moore al *Washington Free Press*. Setembre/Octubre de 1996, WFP, 1463 E. Republican #178, Seattle, WA -USA, 98112. Accessible a: <http://wafreepress.org/23/Q&A.html>

corresponsals del programa: la còmica Janeane Garófalo, Rusty Cundieff, Karen Duffy, Jeff Stillson, Merrill Markoe, Ben Hemper o Roy Sekoff. Aquesta estratègia de l'excés a la qual recorre amb freqüència el director, Pierre Bourdieu la descriu com el principi d'‘espectacularitat’ i la incitació a la ‘dramatització’, que “escenifica en imatges l'esdeveniment i n'exagera la importància i el caràcter dramàtic” (2005, p. 25). Michael Moore segueix les mateixes estratègies que el camp televisiu però subvertides, ja que no se cenyeix a la norma en la tria dels temes, no és imparcial i la selecció de protagonistes no es basa en veus expertes sinó en les marginals, entre d'altres. També se serveix del principi de les exclusives, però sense respondre a un patró i esquivant la uniformització que, com apunta Pierre Bourdieu, ‘banalitzava els continguts’ (2005, p. 25-27). Per trencar amb la monotonia i avorriment del mitjà, tria exclusives que qualsevol periodista convencional consideraria una via morta o una opció que podria posar en risc la seva credibilitat amb l'audiència o les seves relacions amb el poder. Utilitza l'‘efecte de realitat’ que descriu Pierre Bourdieu en relació amb les obres literàries, basat en el fet que la imatge pot mostrar i fer creure el que mostra (2005, p. 27-28). Aquest poder d'evocació de la imatge té la capacitat de suscitar fenòmens de mobilització social; pot donar vida a idees, representacions o grups; i atorgar implicacions polítiques o ètiques a successos, incidents o accidents quotidians, els quals podrien despertar sentiments com el racisme. Michael Moore tria precisament el format de noticiari perquè li permet fer una elaboració social de la realitat capaç de provocar la mobilització –o la desmobilització–, de les masses.

Per donar confiança, proximitat i versemblança, se serveix de la figura tradicional del periodista/reporter (Nichols, 2001, p. 51), que funciona com una metonímia: ‘la proximitat al fet dona versemblança’ (Nichols, 2001, p. 54), de manera que utilitza el mateix recurs de presència en el lloc dels fets al mateix temps que el parodia. A més, acompanya les proves com ara testimonis, documents, confessions, evidències físiques o anàlisis científiques, amb la interpretació que en fa ell mateix i la versió que en dona (Nichols, 2001, p. 50),¹¹⁴ altament subjectiva, evidentment, per no dir inventiva o surrealista. En aquest sentit, si el que defineix un documental és la manera d'aproximar-se al subjecte, en tant que les imatges s'han d'entendre com una gravació de l'específic, no com una possibilitat, i per tant apel·len a una

114 Bill Nichols fa referència a la divisió de les proves artístiques en tres tipus que Aristòtil proposa a la *Retòrica*, i les relaciona amb el documental: (1) ètica, generar una impressió de moral o de credibilitat; (2) emocional, que predisposa l'audiència emotivament i estableix el marc per a una particular visió; i (3) demostrativa, que usa raonaments o demostracions reals o aparents que proven, o donen la impressió de provar.

veracitat implícita (que l'espectador assumeix), aquesta situació posa en evidència la capacitat de mentir dels mitjans, en contraposició a la ficció (Vaughan, 1999, p. 154). Així doncs, Michael Moore juga amb els equívocs del llenguatge televisiu, i en ridiculitza recursos habituals, com alguns dels que descriu Pierre Bourdieu (2005): *fast thinkers*, tòpics (p. 39),¹¹⁵ o fins i tot la figura com a reporter (p. 44-48),¹¹⁶ tot plegat per desemascarar les estratègies de la televisió i capgirar-les en benefici de la seva pròpia croada personal contra la violència, amb la qual considera que els mitjans també hi participen activament.

115 Pierre Bourdieu planteja una relació entre la televisió i la velocitat la qual suposa una reducció dels temes tractats a 'idees preconcebudes' o 'tòpics'. I adverteix que quan la idea és preconcebuda, la comunicació és instantània, ja que en realitat no hi ha tal comunicació o en tot cas aquests només és aparent.

116 En televisió, els presentadors, segons Pierre Bourdieu, intervenen de manera inconscient a través del llenguatge, els gestos... que poden mostrar interès o bé indiferència. També manipulen la urgència, doncs utilitzen el temps per donar pressa, per interrompre... A més, s'erigeixen en portaveus del públic i, entre d'altres, utilitzen el recurs del debat com a combat dialèctic, o bé trien i condicionen els espais en què es grava.

Capítol 3

Teories de la globalitat. Noves geografies i temporalitats

Els símptomes d'un canvi d'ordre mundial, en què les velles estructures han entrat en crisi i les noves encara estan per perfilar, es posen de manifest en la situació actual de decalatge entre política i ciutadania, fenomen descrit com a desafecció política. El distanciament amb el governament del món ha generat un desassossec en les democràcies occidentals, al qual hi han contribuït la desaparició de les línies entre la dreta i l'esquerra polítiques tradicionals i l'aparició de formacions, algunes de tall populista, que se situen en àmbits no clarament identificables amb aquests dos pols. Aquest viratge desdibuixa la concepció del sistema occidental del segle XX, basat en un model de democràcia que tradicionalment havia contraposat la igualtat a la diferència, una barrera sobre la qual s'havia bastit la teoria política, que avui es revela necessitada d'una nova articulació que sigui capaç d'abordar les transformacions globals, com les que provoquen les migracions massives, que plantegen a la democràcia una nova i radical doble exigència: la igualtat i la justícia social, i el reconeixement de la diferència, un cop l'estat pur ha deixat d'existir (Hall, S., 2002, p. 34-35). Per mirar d'adaptar els discursos a aquestes noves situacions, els teòrics de la globalitat formulen tot un seguit de prospeccions que analitzen i expliquen els processos de canvi i les modificacions estructurals i escalars que es produeixen en tots els àmbits de la vida: polític, econòmic, social i cultural.

En aquest context, la pràctica del vídeo assaig es perfila com un procediment de treball artístic que presenta preocupacions teòriques pròximes a les dels pensadors de la globalitat, de l'aparell metodològic dels quals en fa ús. Per això és convenient revisar algunes d'aquestes reflexions, abans d'analitzar les característiques temàtiques, formals i conceptuals de les produccions d'aquesta pràctica audiovisual. Un dels aspectes que han suscitat interès i que ha estat objecte d'estudi per a diversos pensadors, és la repercussió que tenen les transformacions del procés de globalització en la lògica compartida de l'espai i el temps, paradigma del canvi d'època. Aquests estudis evidencien la conformació de nous posicionaments del poder a escala planetària i l'establiment de noves relacions, i posen l'accent en el paper que hi juguen les noves tecnologies i la societat xarxa, així com les respostes identitàries que tots aquests processos generen, tant en l'àmbit personal com col·lectiu. Tots aquests decalatges afavoreixen un canvi de perspectiva que supera l'etapa dictada pel text i la lectura i inauguren un ordre eminentment visual, que té el concepte d'arxiu

com a paradigma de memòria, la qual ha deixat de basar-se en la cronologia i la linealitat del temps.

En haver-se erosionat els valors democràtics i els dissenys de govern basats en els principis de la modernitat, diverses veus demanen models que signifiquin una ruptura essencial amb la conjunció modern/colonial i la subseqüent postmodern/postcolonial. El model basat en el colonialisme i l'imperialisme de principis del segle XX ja albira el seu final amb la I Guerra Mundial, però té un punt d'inflexió clau en l'any 1989, amb la caiguda del mur de Berlín i la fi de la guerra freda, quan esclata plenament el fenomen de la multiculturalitat. És el punt culminant d'un procés de gairebé vint anys, les dècades dels 70 i 80, durant les quals les societats capitalistes viuen canvis molt profunds en les conjuntures polítiques, socials i econòmiques, en bona part com a resposta a la crisi econòmica i de l'estat del benestar en el si de les societats occidentals. Les línies d'actuació per fer front a una crisi de tan ampli abast, serveixen igualment per gestionar les problemàtiques sorgides en els països i regions del llavors anomenat 'Tercer Món', de manera que es globalitza el diagnòstic dels problemes mundials i també la seva possible solució, culminant el procés de transnacionalització iniciat els anys 70, de marcat component econòmic i cultural, que s'accelera de manera exponencial a finals de la dècada dels 80 amb el desenvolupament de les noves tecnologies de la informació, que suposen una nova centralitat deslocalitzada, virtual, que facilita la imposició d'una visió hegemònica i, al mateix temps, el sorgiment de veus crítiques i discordants.

3.1. No-lloc / no-temps. Els efectes de la globalitat en la comprensió de l'espai/temps

A finals dels anys 60, Michel Foucault (1984 (1967)) es refereix als 'altres espais' en una conferència en la qual defineix la conjuntura política i social del moment, just abans de la primavera del 68, com l'època de l' 'espai'. En aquesta dissertació per comprendre el nou context en què l'experiència de l'espai/temps varia en relació als valors temporals i espacials anteriors, fa ús del concepte de simultaneïtat, a través del qual es juxtaposen tant els fenòmens pròxims com els llunyans, tant els centrals com els dispersos. Davant la dicotomia entre el temps i l'espai com a estructuradors del nou ordre que s'està configurant, s'adona que "no es tracta de negar el temps, sinó d'una manera de tractar el que anomenem temps i el que anomenem història" i de comprendre la diferent naturalesa que presenten els espais altres. En la seva anàlisi els classifica en dos grans grups: les utopies i les heterotopies. Les utopies les descriu com a emplaçaments sense lloc real, un 'lloc sense lloc' que s'obre virtualment darrere la superfície. Al mateix temps, identifica l'existència de llocs reals que defineix com una mena

de contraemplaçaments, que són localitzables tot i estar fora de tots els llocs i que, per oposició a les utopies, anomena heterotopies.

Els principis que estableix per a les heterotopies prefiguren alguns dels plantejaments de les teories posteriors: (1) Són una constant en tots els grups humans i, tot i que no n'hi ha cap d'universal, es poden classificar en dos grans blocs, les heterotopies de crisi –que respondrien als espais de transició dels individus (com ara adolescents o dones menstruants) en les societats dites 'primitives' i que en el món occidental s'han anat reduint o han estat substituïdes per les del segon gran grup, el de les heterotopies de desviació, on s'ubiquen els individus el comportament dels quals es desvia de la norma: cases de repòs, clíniques psiquiàtriques, presons o geriàtrics. (2) Cada heterotopia té un funcionament determinat en una societat, però pot variar segons el grau de sincronia que tingui la cultura en la qual s'ubica. (3) L'heterotopia pot juxtaposar en un mateix lloc real múltiples espais, encara que siguin incompatibles entre ells, com els teatres o els jardins, que contenen significacions superposades. (4) Acostumen a estar associades a talls de temps, que anomena heterocronies, perquè funcionen plenament quan els individus trenquen de manera absoluta amb el seu temps tradicional, aquest seria el cas dels cementiris, però també dels museus i biblioteques, que responen a la idea de constituir un gran arxiu, “un lloc de tots els temps que estigui fora del temps [...] una acumulació perpètua i indefinida del temps en un lloc inamovible”; i després hi ha les cròniques, que tenen una expressió cíclica, com seria el cas de les fires. (5) Les heterotopies sempre suposen un sistema d'obertura i un de tancament, i s'hi accedeix per una sèrie de mecanismes, una vegada s'han completat una sèrie de gestos. La comunitat també participa del procés, que segueix unes pautes, i s'ha de produir un reconeixement dels gestos per part seva. (6) Són una funció respecte de l'espai. Unes tenen el rol de crear un espai d'il·lusió que denuncia el real com a més il·lusori encara, i les altres generen un altre espai real ordenat que compensa el desordre de l'espai precedent en el qual s'han produït. Aquest tipus de resposta heterotòpica, la relaciona amb els processos de colonització, atès que les colònies podrien haver estat percebudes pel colonitzador com a llocs 'perfectes' per oposició a les societats colonitzadores. Amb aquesta descripció dels espais i els temps en suspensió, Michel Foucault proposa un nou enfocament en la modernitat, perquè les teories existents ja no poden explicar els canvis que es produeixen durant la segona meitat del segle XX.

3.1.1. Crisi de la linealitat en el temps

Amb el nou ordre mundial, s'incorporen altres perspectives culturals que han modificat la percepció del temps dominant a Occident en la modernitat. Es perfilen dos pols, per una banda, el concepte d'immediatesa que promouen el mercat del capitalisme global i

Internet; i, per l'altra, la convivència de diferents experiències del temps que porten associades tradicions culturals diverses en la diàspora.

El present com a paradigma del temps global

Pel que fa al primer pol, en el món global, les lògiques econòmiques i polítiques, així com la cultura del risc que emergeix, han contribuït al fet que ja no sigui possible imaginar un futur predictable com una perspectiva per representar les aspiracions del present. Aquests canvis en la percepció del temps, lluny de separar-se del present, produeixen una repetició implícita en el temps, que suggereix la identitat persistent de diferents matisos de la temporalitat, sovint ocultats tant pel capital com per la forma narrativa dominant de la història (Harootunian, 2007, p. 473). Són temporalitats que persegueixen interessos contraris i s'exclouen l'una a l'altra, conflicte del qual resulta que el present és l'únic lloc, 'el lloc', afirma Harry Harootunian, per a la pràctica històrica (2010, p. 64),¹¹⁷ així que l'única història possible és la contemporània: "La cronologia no és el temps; és una manera de fixar-lo i desplaçar-ne la força, una manera de mesurar-lo i establir-ne una direcció rígida i irreversible" (Harootunian, 2012, p. 25).¹¹⁸ D'això es desprèn que qualsevol fet o situació, sigui quina en sigui la seva naturalesa, sempre es llegeix i s'interpreta des d'un context específic i amb unes projeccions concretes, així que la història no és altra cosa que una lectura situada des del present, que serveix com a eina de prospecció del futur. Atenint-nos a aquesta perspectiva, s'hauria de parlar d'un 'nou règim temporal', de 'l'adveniment del presentisme', una crisi del temps associada a les creixents demandes de democratització, que no són altra cosa que ecos d'un desplaçament històric que revela una narrativa que es reflecteix en una idea de la temporalitat com a present, i que es caracteritza per una durada sense fi, que ja no requereix estar connectada ni amb el passat ni amb el futur, i que ha aconseguit ocultar la col·lisió de les temporalitats (Harootunian, 2007, p. 474) per imposar-se a escala planetària, al mateix temps

117 Text resultant del panell sobre "Temporalitat", debatut a partir de textos de Fredric Jameson, Peter Osborne i capítols de la *History's Disquiet* de Harry Harootunian. En concret: Fredric Jameson, "The End of Temporality", *Critical Inquiry* 29, núm. 4 (2003): 695-718; *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (Londres, Verso, 2002); Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* (Londres, Verso, 1995); Harry Harootunian, "Some Thoughts on Comparability and the Space-Time Problem". *Boundary* 32, núm. 2 (2005) 23-52. "Shadowing History: National Narratives and the Persistence of the Everyday", *Cultural Studies*, 18 (2004) 181-200. "Remembering the Historical Present". *Critical Inquiry* 33, (2007) 471-494. *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life* (New York, Columbia University Press, 2000).

118 Harry Harootunian és preguntat per Joyce C. H. Liu, Viren Murthy, Chih-ming Wang i Ming Hung Tu.

que ofega altres temporalitats dissidents, les del segon bloc. La destrucció de les Torres Bessones l'11S és, segons aquesta interpretació, un esdeveniment de magnitud històrica mundial que excedeix els marcs temporals i anuncia una nova temporalitat, marcada per un present infinit; com la guerra de l'Iraq, que el llavors assessor governamental Richard Perle va qualificar de 'guerra infinita'; però la transformació de la temporalitat comença a manifestar-se abans, concretament l'any 1989, amb la caiguda del Mur de Berlín (Harootunian, 2007, p. 471-472). Aquest fet posa data i simbolitza el punt d'inflexió d'un procés gradual durant el qual s'han anat erosionant i suprimint fronteres no solament físiques sinó també ideològiques i econòmiques. La pressió que des d'aleshores exerceixen els grups econòmics ha provocat una consegüent pèrdua de control per part de les institucions polítiques en favor dels interessos del capitalisme neoliberal puixant, les necessitats del qual ja no són cíclics ni lineals, sinó que requereixen una nova lògica temporal que afecta l'estructura del temps occidental moderna, que solia funcionar com una seqüència, sempre que se'n tingués el control. La situació actual de crisi i la desestabilització que comporta fan trontollar les bases econòmiques sobre les quals descansava la idea de progrés, que fins aleshores havia estat fermament instaurada en l'imaginari occidental, i que ha deixat lloc a una perspectiva de futur de naturalesa i comportament completament diferent, la incertesa, ja que la concepció del futur ha deixat de ser predictable (Harootunian, 2007, p. 485). En la conformació de la temporalitat actual, es dibuixen dues tendències que han anat oscil·lant al llarg del segle XX, l'impuls de definir el present en termes de futur –que ha portat al 'presentisme'–, i els diversos intents per albirar nous règims de temps qualitatiu que tinguin en compte com el passat intervé constantment en el present (Harootunian, 2007, p. 487).

En relació amb les transformacions del sentit temporal, Harry Harootunian considera necessari establir una diferència entre història i memòria,¹¹⁹ en la presumpció de la primera de ser un temps singular i universal (històric) en comptes dels múltiples temps coexistents de la segona (els de la memòria) que correspondrien a les diferents temporalitats de cada grup humà (2007, p. 492), la qual cosa podria convertir l'ús del temps en un instrument de

119 Harry Harootunian recull l'experiència d'altres pensadors al voltant d'esdeveniments que han suposat una fractura temporal, com el cas de l'obra de Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1950), que versa sobre la qüestió de la memòria al final de la Segona Guerra Mundial. Reflexiona a partir de les idees plantejades pel sociòleg francès, que ja prefigura el repte de posar en pràctica temporalitats diferents, com ara les que brinden les relacions desiguals entre la memòria individual i la col·lectiva, o el concepte de memòria històrica, així com les relacions entre la memòria i els conceptes de temps i d'espai.

resistència per desarticular les temporalitats imposades pel sistema. Fredric Jameson ofereix una mirada distòpica i insisteix en el fet que la idea de la *present-day society* és una de les mediacions més efectives entre les cultures de la postmodernitat i la infraestructura de la globalització capitalista tardana, afavorida pel fenomen del capitalisme financer, tot i que té una repercussió negativa en la vida de les persones. Aquest estadi del capitalisme, el descriu com un nou tipus d'abstracció, que ha convertit els diners al comptat en pures xifres i ha fet emergir un nou tipus de valor que té poc a veure amb les empreses que produeixen i comercialitzen productes. En el context present, aquests nous valors abstractes tenen un impacte en el dia a dia i en l'experiència, essent aquesta una modificació que s'articula millor en termes de temporalitat (Jameson, 2003, p. 702-703), ja que l'acceleració del temps afecta els individus i els provoca l'ansia diària de consultar llistes, informes, liquidacions, inversions de risc, etc. El constreïment i la immediatesa del marc de temps inauguren una microtemporalitat nova i més universal, que condensa els ritmes dels 'guanys/beneficis', intensificats pels períodes de crisi i la incertesa, que condueixen a una mena d'"estat temporal", que també s'ha traslladat a la producció cultural, a les narratives que consumim i les històries que ens expliquem, tant sobre la nostra història completa com sobre l'experiència individual (Jameson, 2003, p. 704). De fet, és com viure en un casino, perquè el risc domina les vides de la gent, i genera grans tensions i una distància incontrolable (o poc controlable) entre l'èxit i el fracàs. L'escenari del 'sempre és ara' dificulta que, a llarg termini, hi pugui haver grans projectes col·lectius (Jameson, 2003, p. 705). Aquesta conducta temporal actua doncs com una addicció, que en el món del *software* s'expressa com un temps sense conseqüències, en què la satisfacció immediata significa alhora l'esgotament i la desaparició instantània de l'interès (Bauman, 2004 (2000), p. 127), un temps en què només hi ha 'moments', punts sense dimensions. Totes aquestes respostes són una derivació de la nova concepció del temps capitalista, un temps complex que constitueix un potent intent de provocar la uniformitat temporal. Així, tot i que les experiències convencionals del temps no desapareixeran, "és important reconèixer que la força categòrica de la 'postmodernitat' està feta per anunciar la 'fi de la temporalitat' i la instauració del règim dominant de l'espai, immediatament després d'un ara ja passat modernisme, que presumiblement ocultava les temporalitats desiguals de la modernitat" (Harootunian, 2010, p. 70-71) i que, a causa de l'acceleració de la desigualtat massiva a escala global, ha provocat una fractura inimaginable entre rics i pobres, que els teòrics polítics o socials no havien previst: una cascada de crisis que han acabat amb la classe mitjana i han provocat un atur crònic arreu, insensates polítiques d'austeritat, actius financers de la indústria que diàriament revelen que hi ha hagut pràctiques continuades de corrupció

que no han estat penalitzades per l'estat, i un llarg etcètera (Harootunian, 2012, p. 41). És un efecte directe de la implicació dels estats en el capital financer i de la delegació *de facto* dels estats nació en la globalització, que els ha fet perdre autonomia i la confiança 'democràtica sagrada' que tenien com a dipositaris dels interessos del poble que, com a conseqüència, ja no s'hi sent representat. Per l'elit global, els estats nació fan la funció de comissaries locals (Bauman, 2004 (2000), p. 198-199), perquè en el nou escenari, els interessos i lleialtats de les multinacionals i les empreses globals són dispersos i canviant, fins i tot es produeix la paradoxa que la majoria de governs nacionals competeixen entre ells per seduir al *juggernaut* –un concepte introduït per Anthony Giddens–, global (Bauman, 2004 (2000), p. 203), cosa que genera un estat de violència en les fronteres de les comunitats, sobretot en les quals la identitat és incerta o qüestionable (Bauman, 2004 (2000), p. 206), en un món en què el nou poder de caràcter nòmada de l'elit global assetja les poblacions sedentàries que es resisteixen al seu domini (Bauman, 2004 (2000), p. 209). En la situació actual, el polític i l'econòmic s'han fos en un punt que ha desaparegut i ara ja no permet distingir-los, un escenari en el qual l'estat només serveix les classes polítiques i financeres: "els bancs primer que la gent" (Harootunian, 2012, p. 41). La temporalitat que generen aquests comportaments, serveix a interessos econòmics que tenen un alt índex de risc i de volatilitat, en un sistema que només és accessible a les empreses i agents que disposen de la informació necessària per poder calibrar els riscos de les inversions i decidir si l'assumeixen o aposten per valors més estables, mentre desplaça del joc econòmic a persones i petites empreses, que fins ara hi havien pogut participar, i les situa fora del sistema i davant de dos escenaris possibles, la degradació del seu paper en el sistema o la desaparició, horitzó que provoca una situació de resistència que se serveix de les mateixes estructures del nou sistema, principalment la de la poderosa xarxa de comunicació i distribució de la informació.

Precisament, Nicholas Mirzoeff explica com el consum de la informació transforma les relacions personals i col·lectives amb el món.¹²⁰ En el context actual, la concentració de notícies s'ha dispersat primer cap a la televisió i després cap a Internet, on els blocs i les xarxes socials han descentralitzat radicalment la informació, facilitant l'emergència de nínxols crítics molt més potents que les publicacions impreses marginals. Així, la cultura impresa,

120 Per explicar la transformació del sentit de pertinença, Nicholas Mirzoeff parteix del nexa entre les estructures de control i la difusió de la informació que estableix l'antropòleg Benedict Anderson. Cita l'obra: Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Edició revisada; Nova York: Verso, 35.

com a significat temporal, entraria en contradicció amb l'era global, que s'ha convertit – Nicholas Mirzoeff agafa les paraules de Jasbir Puar–, en “un complex garbuix de temporalitats decolonials, imperials, religioses i seculars” (Mirzoeff, 2010)¹²¹ que deixa desorientats els individus, els quals, en desconèixer el temps en què estan situats, tenen dificultats per determinar on es troben en relació amb les estructures polítiques i financeres nacionals i internacionals que es posen de manifest on sigui que els individus estiguin, com una inevitable ‘catàstrofe antropogènica’ (Mirzoeff, 2010) en la qual col·lideixen totes aquestes temporalitats d'interessos oposats.

L'exclusió de l'individu de la temporalitat global dominant, significa també una desubicació espacial, perquè de la mateixa manera que es generen no-espais excepcionals, també apareixen no-espais domèstics, que funcionen sota la condició del subjecte disciplinat que havia descrit Michael Foucault en relació amb els individus sota vigilància, ja fossin presoners o pacients d'hospitals i asils, condició prèvia a l'eliminació de l'estatus de ciutadania (Mirzoeff, 2010). La situació que descriu és com si l'heterotopia que teoritza Michel Foucault s'hagués expandit ara a la totalitat de l'espai, inclòs l'àmbit privat i el domèstic, de manera que significa la sostracció literal de l'individu del temps i de l'espai, és a dir, de la història i de la seva condició de ciutadà, de persona.

Percepcions temporals crítiques

En aquest desencaixament de l'espai/temps, Bruno Latour planteja la possibilitat de traducció del significat del temps, per concebre una nova relació entre present, passat i futur, i també repercutir en la manera com es construeixen aquestes tres grans esferes, a partir de la idea de temps circular. Per a ell, es tractaria d'un temps total que hauria de sorgir de la capacitat de tornar a lligar el nus gordià, travessant tantes vegades com fes falta el tall que separa els coneixements exactes i l'exercici del poder, és a dir, separant el temps de la història, amb instruments com la noció de traducció o de xarxa (Latour, 2007, p. 18), perquè la idea de traducció duu implícita l'existència de termes equivalents, o si més no equiparables, i genera una hibridació de conceptes que és “més flexible que la noció de sistema, més històrica que la d'estructura, més empírica que la de complexitat” (Latour, 2007, p. 18), i té més a veure amb els canvis i les fluctuacions que amb les permanències. És a dir, que potser no es tracta tant de la naturalesa o del coneixement de les coses enteses com a immutables, sinó de com

121 Nicholas Mirzoeff cita en aquesta ocasió l'obra de Jasbir Puar, Puar, J. (2007). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*; Durham: Duke University Press, xvi-xxii.

participem en els nostres col·lectius i subjectes, de com els diferents conceptes es posen en joc (Latour, 2007, p. 18-19). Fins ara, les lògiques temporals, els ritmes i les precipitacions o delacions del temps s'associaven a cultures ubicades físicament en un territori i que representaven una tradició, però amb la globalitat, hauríem d'aprendre a gestionar la convivència de diferents experiències del temps com una acció de resistència des de l'espai, davant les urgències dels poders fàctics globals, que proposen el seu propi model temporal, el sempre present, com a entorn hegemònic.

L'expressió de les relacions entre el temps i l'espai, segons Bruno Latour, els crítics l'han teoritzada desenvolupant tres repertoris per parlar del nostre món: la naturalització (Jean-Pierre Changeaux), la socialització (Pierre Bourdieu), i la deconstrucció (Jacques Derrida) (Latour, 2007, p. 21), que han funcionat per explicar les relacions humanes en diferents moments, però que no permeten explicar el paradigma actual. Arran d'aquesta impossibilitat, es proposa analitzar les possibilitats de les xarxes com a constitutives de la realitat actual per saber si, efectivament, aquestes existeixen i si, d'existir, en efecte, són tal com han estat descrites i tenen la capacitat de travessar les fronteres dels grans feus de la crítica "i no són ni objectives, ni socials, ni efectes d'un discurs, al mateix temps que són reals, col·lectives i discursives" (Latour, 2007, p. 21-22). Per pensar i resoldre aquest conflicte, considera que és necessari posar en qüestió la idea del temps històric, un temps que passa, i que impedeix posar en el mateix pla fenòmens de cronologies diferents. Les eines per poder interpretar el passatge del temps de múltiples maneres, les troba en l'antropologia, una disciplina que l'hi permet concebre com a cicle o com a decadència, com a caiguda o com a inestabilitat, com a retorn o com a presència continuada. Ho troba adient en tant que considera que el que anomenem temporalitat, no és sinó la interpretació d'aquest passatge per distingir-lo del concepte més abstracte de temps; així, el que ens separa de l'Edat Mitjana no són tant uns segles de distància temporal sinó revolucions copernicanes, talls epistemològics, ruptures epistèmiques tan radicals, que no deixen sobreviure res del passat, perquè res no n'ha de sobreviure (Latour, 2007, p. 103-104) en la configuració d'una nova època que vol separar-se i superar l'anterior. Justificar nous models, doncs, implica la necessitat d'arrasar els anteriors.

Des de la seva perspectiva, per tant, quan els postmoderns citen el passat, no és sinó per projectar-lo cap al futur –en associació encara amb una idea lineal del progrés–, mentre el que per a ell cal és assajar noves maneres de percebre la temporalitat, mecanismes que permetin la represa, la repetició i la nova soldadura d'un passat que, d'altra banda, mai no hauria desaparegut (Latour, 2007, p. 111), sinó que romandria en la naturalesa de les formes futures. Cal superar, doncs, la separació del passat, el present i el futur que la historialització

havia practicat per facilitar-ne la comprensió –lectura que ens va conduir a una visió evolutiva de la història–, i situar-la en un únic pla que transgredeixi les lògiques de linealitat.

No obstant això, el viratge que opera la postmodernitat en la gestió del temps, per a Bruno Latour el que fa és habilitar la possibilitat de pensar-lo de manera diferent: “... El temps no és un marc general sinó el resultat provisional de la unió dels éssers. La disciplina moderna reunia, enganxava, sistematitzava perquè es mantinguessin junts la cohort dels elements contemporanis, i així eliminar els que no pertanyien al sistema. Aquesta temptativa ha fracassat, sempre ha fracassat. Ja no hi ha, mai no hi va haver, més que elements que escapen al sistema, objectes la data i duració dels quals són incerts [...] Realment tenim un futur i un passat, però el futur té la forma d'un cercle en expansió en totes les direccions i el passat no està superat sinó reprès, repetit, envoltat, protegit, recombinat, reinterpretat i refet” (Latour, 2007, p. 112-113).

Així que la concreció de les temporalitats passades, presents i futures, continuen latents a l'espera que n'imaginem noves configuracions que s'adiguin amb la nostra experiència vital per poder-les expressar. A partir d'aquesta evidència, el repte consisteix a establir sistemes que ens permetin pensar-nos d'una manera flexible i variable, no tant com a reacció d'oposició a una realitat donada –natural o social–, sinó aprofitant la certesa que aquesta realitat –natural i social–, no és permanent sinó construïda i provisional.

Per la seva part, la geògrafa Doreen Massey destaca la sobrevaloració del temps respecte de l'espai i coincideix amb les interpretacions de Bruno Latour quan afirma que l'espai existeix en funció de les relacions que s'hi estableixen, en les quals el factor de temporalitat hi és però no necessàriament de manera determinant, ja que admet moltes variables. Des d'aquesta perspectiva, l'espai es pot conceptualitzar a partir de les interrelacions i, més concretament, a partir de l'esfera de possibilitats en què la multiplicitat és possible i hi conviuen trajectòries diverses i en transformació permanent. És a dir, l'espai no és un concepte que roman mentre que el temps és dinàmic, sinó que l'espai conforma noves realitats a partir de la manera amb la qual és experimentat. Així, contràriament a la idea de l'espai com alguna cosa fixa i garantida, en realitat aquest és imprevisible, de vegades caòtic, farcit d'incidents i de trajectòries a escales molt diverses (Massey, 2005, p. 119).

3.1.2. Nous paradigmes de lloc

Els individus desenvolupen el sentit de pertinença en el si de la cultura en què es formen, que està estretament lligada al lloc geogràfic que ocupa, ja que aquest proporciona el mitjà principal a través del qual donen sentit al món i s'hi relacionen, per això quan fixem un lloc on viure en l'espai geogràfic, estem també construint identitats, ja que aquestes no només

van lligades al gènere, l'ètnia o la llengua, sinó també a l'espai geogràfic (Nogué, 2005, p.25), a través de les relacions que hi establim. Així doncs, les transformacions associades al procés de globalització susciten noves interpretacions de com es comporta l'espai com a lloc i de la manera que l'habitem. Diferents autors exploren la generació de nous conceptes en relació amb l'espai des de perspectives diverses, aportant noves accepcions, entre les quals el terme 'glocal', que introdueix Robert Robertson, o el concepte de 'no-lloc', que defineix Marc Augé, dues categories generades en el desplegament global.

El local en el sistema global

En l'article "Comments on the 'Global Triad' and 'Glocalization'" (1997), Robert Robertson, tot i entendre que el món és un tot, observa desequilibris en el grau d'influència entre les economies del planeta, com el contrast entre l'estructura de poder que representa la 'tríada global', que inclou Àsia, Europa i l'hemisferi occidental –en particular Amèrica del Nord–, i la situació de l'Àfrica, tot i la relació postcolonial que aquest continent manté amb França i més recentment amb la Xina. Per a ell, aquesta desigualtat que genera la globalitat és conseqüència de l'emergència de certs centres de poder en els quals es prenen les decisions econòmiques i polítiques que la determinen, essent l'exclusió del continent africà una mostra de les diferències d'estatus dins la globalitat, calibrades segons el volum de negoci i la capacitat d'influència política. Així doncs, Robert Robertson desvincula la globalització de la idea d'americanització del món, cosa que argumenta també pel fort sentiment antiglobal en l'interior d'aquell país, on és percebuda com un afebliment de la manera de ser i pensar pròpies, i una amenaça per a la seva hegemonia tant en l'economia com en la geoestratègia mundial. Així doncs, la globalització és un procés radicalment diferent del de l'imperialisme cultural, per bé que es podria dir que fa seus alguns models de relació i se situa en punts que ja eren estratègics en períodes precedents. El més interessant de la lectura de les relacions econòmiques i polítiques que fa Robert Robertson, és la interpretació de les escales local i global, la manera com interaccionen entre elles, i el paper que juguen en l'articulació del nou model de societat. Segons la seva visió, aquests conceptes de localitat i globalitat no són excloents l'un de l'altre, sinó que es conjuminen en una vertebració inèdita que conserva aspectes de totes dues dimensions i que ell anomena 'glocal', concepte que respon a una doble dimensió que ja s'havia explorat com una interpretació geogràfica funcional des de l'antropologia, la literatura comparada o la ciència política, a partir de l'àmbit econòmic –la noció de doble escala és introduïda pels economistes japonesos de finals dels anys 80 per definir la copresència de l'universalisme i de les tendències particularitzants en un mateix pla–. L'accepció de Robert Robertson, però, va una mica més enllà i significa simultàniament

homogeneïtzar i fer coses diferents, com per exemple quan es promou un producte estandarditzat per a determinats mercats, però se singularitza amb sabors particulars (Robertson, 1997), tot fent una lectura poc o molt reduccionista del concepte local.

Tot i que aquesta presència del local en el nou ordre podria fer pensar en un acontentament de les zones nacionals o de marcada entitat identitària, s'erigeix, per contra, en un territori crític, ja sigui per optar a una major presència en l'escenari global, ja sigui per mantenir una diferenciació més marcada respecte d'aquest. Els desplaçaments a gran escala de població, derivats dels moviments de l'economia i les implicacions geoestratègiques i polítiques, han capgirat el sentit de l'espai i del temps amb relació a les expressions de la cultura i han generat formulacions diverses de la relació entre globalitat i localitat, que es manifesten en tensions, com ara la resposta a la compressió capitalista de l'espai/temps, que es tradueix en un "retornar al lloc per la via de la resistència i de la crítica" (Nogué, 2005, p. 29), una accepció polititzada del local que només és comparable amb els territoris colonitzats, en el sentit que es presenten com a espais potencialment insurgents.

Llocs sense identitat

Un altre concepte espacial que emana de la globalitat és el que Marc Augé conceptualitza com a 'no-lloc'. Els descriu com a espais sense definició ni ús específics, en un nou ordre en què la temporalitat ve marcada per l'esdeveniment –el temps present, l'ara–, i, en conseqüència, atrau la mirada antropològica per repensar la categoria d'alteritat.

Per a Marc Augé, de la mateixa manera que el temps esdevé una categoria d'intel·ligibilitat –com el percebem, quin ús en fem... –, l'esdeveniment el que fa és actualitzar la problemàtica que significa l'espai per a la interpretació de la història: "L' 'acceleració' de la història correspon de fet a una multiplicació d'esdeveniments generalment no previstos ni pels economistes, ni pels historiadors ni pels sociòlegs. És la superabundància d'esdeveniments el que resulta un problema, i no tant els horrors del segle XX" (2000 (1992), p. 37).

L'esdeveniment suposa, doncs, un aquí i un ara que no es poden deslligar, és una conjuminació indestriable de temps i d'espai, de la qual es desprèn que el concepte de 'sempre present' està estretament relacionat amb la idea del temps com a successió d'esdeveniments, a no ser que, com suggereix Zygmunt Bauman, l'espai hagi estat la primera víctima de la frenètica carrera del temps cap a la seva pròpia aniquilació (2004 (2000), p. 127-128). En tot cas, pel que fa als efectes en l'espai de l'acceleració del temps, Marc Augé analitza la contradicció aparent entre l'excés d'espai i l'empetitiment del planeta, circumstància que renova la pregunta de com pensar i situar-hi l'individu, i de quines són les

'astúcies del fer', tal com les anomena Michel de Certeau a *L'Invention du quotidien* (1980), i com poden actuar, des del fet més concret al que és més abstracte (Augé, 2000 (1992), p. 44).

Per a Marc Augé, aquestes accions són les que poden permetre donar resposta a la necessitat de configurar una cartografia de la situació de l'individu respecte del grup, l'espai i la història:

“L'organització de l'espai i la constitució de llocs són, en l'interior d'un mateix grup social, una de les apostes i una de les modalitats de les pràctiques col·lectives i individuals. Les col·lectivitats (o aquells que les dirigeixen), com els individus que s'hi incorporen, tenen necessitat simultàniament de pensar la identitat i la relació i, per fer-ho, de simbolitzar els constituents de la identitat compartida (pel conjunt d'un grup), de la identitat particular (de tal grup o de tal individu respecte als altres) i de la identitat singular (de l'individu o del grup d'individus en tant que no són semblants a cap altre). El tractament de l'espai és un dels mitjans d'aquesta empresa [...] Aquests llocs tenen com a mínim tres trets comuns. Es consideren (o els consideren) identificatoris, relacionals i històrics” (Augé, 2000 (1992), p. 56-58).

En vincular tots aquests aspectes per redimensionar el sentit de l'espai, Marc Augé pren el concepte de 'lloc practicat' de Michel de Certeau, que combina amb la lectura que fa del concepte de l'espai antropològic que proposa Maurice Merleau-Ponty com a 'lloc d'experiència', que aplica quan compara la paraula amb la parla, és a dir, el moment en què la paraula es diu, una acció que implica ambigüitat i alhora és l'acte d'un present o 'd'un temps' (Augé, 2000 (1992), p. 85).

Com a categoria, doncs, els no-llocs són ambigus i indeterminats, són una oportunitat i alhora una amenaça. Ho descriu així:

“En la realitat concreta del món d'avui, els llocs i els espais, els llocs i els no-llocs, s'entrellacen, s'interpenetren. La possibilitat del no-lloc no està mai absent de qualsevol que sigui el lloc. El retorn al lloc és el recurs d'aquell que sovinteja els no-llocs (i que somnia, per exemple, amb una residència secundària arrelada a les profunditats del terrer). Llocs i no-llocs s'oposen (o s'atrauen) com les paraules i els conceptes que permeten descriure-les. Però les paraules de moda –les que no tenien dret a l'existència fa uns trenta anys–, són les dels no-llocs. Així podem oposar les realitats del trànsit (els camps de trànsit o els passatgers en trànsit) a les de la residència o l'habitatge, les interseccions de diferents nivells (on no es creua) als encreuaments de ruta (on es creua), el passatger (que defineix el seu destí) al viatger (que vaga pel camí)” (Augé, 2000 (1992), p. 110).

Nous paradigmes globals de lloc

En el marc de la globalitat, la ciutat resorgeix com a espai estratègic per comprendre tendències crítiques en la reconfiguració de l'ordre social i materialitzar una nova expressió del temps i l'espai, capaç d'integrar el que és global i el que és local en un nou concepte que no es redueix a la suma de les dues escales, sinó que genera un tipus singular d'unitat, vertebradora del nou ordre. Saskia Sassen les anomena 'ciutats globals', i en destaca una característica que els és pròpia, que no encaixen en la jerarquia territorial escalar tradicional sinó que són espais constitutius del global (Sassen, 2007, p. 9). En aquest sentit, el concepte de ciutat global no respon merament a un procés de transformació quantitativa, no són només ciutats més grans, sinó que presenten símptomes d'un nou règim econòmic que tendeix a la polarització. Saskia Sassen n'assenyala tres: l'organització espacial de l'economia urbana, les estructures per a la reproducció social i l'organització del procés de treball. Aquests elements generen situacions socials que els són pròpies, afegeix la geògrafa, com per exemple l'aparició d'una nova forma de pobresa i marginalitat urbana centrada en el treball o la instauració de noves formacions de classe (Sassen, 2007, p. 17), que repliquen de manera accentuada certes desigualtats socials, en tant que, com a espais derivats de la lògica colonialista, les ciutats globals en contenen les condicions i els donen continuïtat, havent esdevingut la referència geogràfica d'una nova forma de colonialisme (Sassen, 2007, p. 21), en la línia del model que defineix Fredric Jameson de ciutat posturbana, amb el qual culmina el 'sistema' del postmodern (encara que clami no tenir-ne), una ciutat posturbana renovada i gentrificada, amb nous grups i masses en nous carrers (2003, p. 696), és a dir, en la qual les noves formes de relació i estratificació social tenen una traducció urbanística i en el paisatge. Segons aquest model, el temps governa el reialme de la interioritat, en el qual s'hi troben tant la subjectivitat i la lògica, com el privat i l'epistemològic, així com l'autoconsciència i el desig; mentre que l'espai seria el reialme de l'exterioritat, que inclou les ciutats i la globalització, però també altra gent i la natura (Jameson, 2003, p. 697), de la qual cosa es dedueix que la ciutat global és una traducció geogràfica del nou sistema i, com a tal, presenta una estructura singular, una localització estratègica i també elements de separació per diferenciar-se d'altres categories d'espai.

Com a unitat operativa, la ciutat global esdevé una nova zona de frontera per a un nou tipus d'alineament políticoeconòmic (Sassen, 2007, p. 24), que gestiona les desigualtats en benefici d'una part i que, per tant, funciona com un enclavament des del qual es reafirmaria un enfortiment de les línies imaginàries que separen els estrats socials i que encara dificultarien més les condicions d'accés al 'món global' a aquells que no en formen part, ni de

la realitat (no són reconeguts com a agents del nou escenari), ni de la legalitat (no estan representats jurídicament). En aquest sentit, les ciutats globals es configuren com a centres administratius i residencials gegantins, aïllats de la resta de llocs però connectats entre si, en els quals es concentra la riquesa i el poder, expressats a través d'una forta estratificació social, avalada per les lleis que es promulguen per emparar-la. A més, la naturalesa de les relacions que es desenvolupen en aquestes ciutats globals tenen un efecte determinant en altres models existents d'organització territorial, que la repliquen. D'altra banda, les dinàmiques de la ciutat global contrasten amb el caràcter estàndard, burocràtic i nacional del temps, el territori i la identitat, que parteixen del projecte de la construcció de l'estat nació (Sassen, 2010, p. 237), és a dir, operen un procés de 'desnacionalització', que per Saskia Sassen és una categoria d'anàlisi més apropiada per explicar les grans transformacions globals d'avui, per a les quals els termes normalment en ús –globalització, postnacionalisme i transnacionalisme–, són inadequats perquè exclouen les reminiscències de models anteriors. Amb aquest concepte, posa en relleu que els components crítics de les grans transformacions d'avui realment tenen lloc dins l'estat nació o, cosa que és el mateix, no neixen espontàniament sinó que sorgeixen del model que les precedeix. En aquest cas, segueix, els processos que constitueixen la configuració del nou model tenen l'efecte de desnacionalitzar el que històricament ha estat construït com a nacional. La raó per la qual sembla que aquesta transformació aparegui de manera automàtica i impremeditada, és perquè els processos que li donen forma són parcials, sovint altament especialitzats i obscurs –no transparents–. És més, afegeix, sovint continuen estant codificats, representats i experimentats en el vocabulari del nacional, de manera que poden romandre sense ser reconeguts o detectats fins que ja operen sota una altra lògica (Sassen, 2010, p. 238-239). Així doncs, el nou ordre de la ciutat global conserva aspectes del colonialisme, ja que no trenca amb el model anterior sinó que el transforma. Es caracteritza per ser com una zona fronterera en què les velles espacialitats i temporalitats del nacional i les noves de l'era digital global s'imbriquen de maneres complexes en múltiples llocs i nivells (Sassen, 2010, p. 239), que permeten imaginar i dissenyar nous projectes econòmics i culturals, amb altres llocs, o microllocs, on es juxtaposen diferents espacialitats i temporalitats. Aquesta interpretació del període actual, permet a Saskia Sassen reposicionar el concepte d'immobilitat per generar una dialèctica de la geografia, en un moment en què el focus de l'indicador de globalitat està en la mobilitat. Així doncs, el que és immòbil pot tenir agents globals, sempre que emprengui determinades accions, perquè encara que els cossos no travessin físicament les fronteres dels estats nacionals, això no els exclou de formar part de les polítiques i subjectivitats globals (Sassen, 2010, p. 239-240), que operen a través de les

connexions entre realitats supranacionals. D'aquesta manera, la lògica de la mobilitat i el nomadisme no serien una condició inherent a la globalitat, sinó un fenomen extens com a resultat del procés, perquè els agents localitzats ja no són només locals, són gestors multiescalars que intervenen de forma decisiva en la proliferació de nous assemblatges de fragments de territori, autoritat, drets i identitats, que una vegada havien encaixat amb el nacional però que ara n'assenyalen el declivi en començar a desintegrar-se. Per tant, la transformació d'aquestes realitats administratives territorials no representa només l'expansió del global, sinó que consisteix en la producció d'una mena de 'tercer espai' –que ja no és l'un però encara tampoc no és l'altre–, en el qual s'executen una creixent gamma d'operacions tant d'ordre econòmic com cultural o polític. Si es mira a través de l'ull de l'estat nacional, aquestes concurrències semblen imperfectes –desordenades, arbitràries, una terra de ningú–, però en realitat són els fragments d'una nova realitat que està començant a ser (Sassen, 2010, p. 240) i que es perfila sobretot en les economies avançades. No obstant això, la combinació de la nova capacitat de mobilitat amb els patrons de concentració i amb les característiques operacionals dels sectors estratègics, suggereix que l'aglomeració espacial continua sent un tret clau per a aquests sectors tan importants de la nova economia. En aquest sentit, el que canvia és la naturalesa de l'aglomeració, ja que no es tracta d'una simple continuïtat dels vells patrons, perquè ja no se segueix la relació simple i directa entre centralitat i entitats geogràfiques, atès que les noves tecnologies i formes organitzacionals han alterat els correlats espacials de la centralitat (Sassen, 2003, p. 37-38), que ja no està situada en el centre geogràfic sinó en l'operacional, que no necessàriament ha de coincidir amb el primer. En la mesura que aquests diversos nodes estan articulats a través de xarxes digitals, representen un nou correlat geogràfic del 'centre', de tipus més avançat, que consisteix en un espai de centralitat parcialment desterritorialitzat (Sassen, 2003, p. 40). Aquesta desvinculació del lloc físic també afecta les forces de treball, perquè el treball desencarnat de l'època del *software* ja no lliga el capital al lloc geogràfic, ara és extraterritorial, volàtil i inconstant, i, en tant que fonamenta la base de la dominació d'avui, és el principal factor de divisió social (Bauman, 2004 (2000), p. 130). Aquestes noves relacions que s'expressen en el global no estan, però, executades directament pel gran capital, sinó que el duen a terme intermediaris locals, igualment prescindibles, en una escala d'entramats d'enginyeria de recursos humans.

Permeabilitat geogràfica

El creixement de l'economia global ha produït una infraestructura institucional que facilita els desplaçaments a través de les fronteres i afavoreix l'emergència de circuits alternatius (Sassen, 2003, p. 79). La nova concepció de centre/perifèria, quan els territoris

estan encavalcats o estratificats, podria donar la clau per comprendre certes oposicions d'espai com un únic espai, com a conseqüència del mateix procés a través del qual Saskia Sassen explica com alguns components de la sobirania nacional s'estan reubicant en institucions supranacionals o no governamentals. Aquests viratges impliquen un reforç potencial dels subjectes alternatius de dret internacional i dels actors en les relacions internacionals, és a dir, implica l'increment de la veu de les ONG i de les minories en els fòrums internacionals, i també té implicacions per a les concepcions de pertinença (Sassen, 2003, p. 95). Sota aquestes condicions, bona part del que experimentem i representem com a 'local' resulta ser un microambient d'abast global (Sassen, 2003, p. 33-34).

En el debat de l'espai i la identitat, doncs, segueix apareixent ineludiblement el concepte de frontera i de mobilitat –com a superació de barreres geogràfiques–. Doreen Massey, bo i acceptant que el món està sent dominat de manera creixent pel moviment –de gent, d'imatges, d'informació–, es planteja la naturalesa d'aquesta mobilitat, i es pregunta si és equitativa. Identifica dos grups, un que és el que realment es mou i es comunica, que se situa en una posició de control sobre els fluxos (tant dels moviments de persones com de productes, agendes informatives, produccions culturals, transaccions econòmiques, etc.), que en treuen profit econòmic i gràcies a ells obtenen més poder i influència. El segon grup el formen una diversitat de col·lectivitats que també efectuen molts moviments però que no són responsables del procés, com ara refugiats o treballadors indocumentats, per als quals l'experiència del moviment i l'efecte de la confusa pluralitat de cultures és molt diferent perquè, tot i que contribueixen a la compressió de l'espai/temps, en són presoners (en aquest grup inclou també les migracions massives i les persones que reben passivament les repercussions de la compressió de l'espai/temps, com pensionistes que viuen al seu propi país, consumint productes d'arreu del món però amb por de sortir de casa a les nits; o els habitants de les favelas de Río, que aporten música o jugadors de futbol al global però que sovint no poden abandonar la zona on viuen confinats). Aquesta situació dibuixa un escenari amb una 'diferenciació social altament complexa', tant en el grau de moviment i comunicació, com en el de control i accés. Per tant, sembla que és una qüestió política i que “la mobilitat i el control sobre la mobilitat en ambdós grups reflecteix i reforça el poder”, perquè “la mobilitat i el control d'alguns grups poden afeblir activament altra gent” i “perjudicar el poder d'altres” (Massey, 1991, p. 26).

Joaquín Barriendos també explora la realitat de les fronteres actuals, en aquest cas arran de les migracions massives. Per comprendre les conseqüències transculturals d'aquesta mobilitat, relaciona la mobilitat simbòlica dels desplaçaments humans amb l'obertura d'un nou

espai polític. Coincideix amb Doreen Massey que la mobilitat dels cossos ha de llegir-se com una variable política i econòmica (Barriendos, 2007, p. 172), i, en cert sentit, religiosa o espiritual, que també inclou la cultural. Observa, a més, que, en la situació present, cal tenir en compte que hi intervé un factor diferencial, i és que els grups que resulten d'aquests desplaçaments massius no s'identifiquen necessàriament amb geografies concretes ni distintes, és més, sovint tenen un caràcter de diaspòra, disseminat, sense una geografia pròpia (un lloc) de referència. Així doncs, alhora que els espais de frontera marquen la delimitació entre diferents cultures, també són espais on s'observen fenòmens de continuïtat i discontinuïtat, són espais de transformació, tant de pràctiques culturals com d'identitats. Les àrees frontereres són, doncs, zones de conflictes, trobades i friccions, que resulten en processos que modifiquen les cultures d'origen. Són zones de negociació. Observant aquesta dissociació entre cultura i territori, T.J. Demos també interpreta la migració com una potencialitat per generar noves realitats (Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, 2013, pp. 2-3), perquè fa que coincideixin en el mateix escenari diferents percepcions i experiències del temps, que xoquen frontalment amb la temporalitat que tracta d'imposar el capitalisme global.

3.1.3. Construcció d'identitats

Les transformacions de la geoestratègia planetària han generat una crisi d'identitat que pot ser percebuda com una oportunitat per redefinir el concepte d'identitat concreta, acotada i immutable, i explorar les possibilitats de les identitats en trànsit, així com les fluctuacions del context, que tenen una incidència clara en la generació de noves identitats múltiples, en les quals l'accent pot bascular i ser més intens en una o en una altra depenent del moment, fins al punt de plantejar un canvi radical d'identitat –de gènere, de religió o ideològic, per exemple–. La translocació geoespacial actual ha fet aflorar entitats que havien estat negades o excloses de les normatives de la modernitat, que les mantenia ocultes i estigmatitzades. A partir de les teories feministes i del moviment d'alliberament promoguts per gais i lesbianes s'han desencallat estereotips fixats al llarg de centúries, arrelats socialment i molt sovint regulats per llei, la qual cosa en dificultava encara més els canvis.

Aquests nous registres de la identitat, Zygmunt Bauman els anomena 'comunitats explosives contemporànies' i les descriu com a entitats de naturalesa extraterritorial i efímera –ja que tendeixen a ser volàtils, transitòries, 'monoaspectades', o 'amb un sol propòsit'–, i tenen caràcter d' 'esdeveniment' (Bauman, 2004 (2000), pp. 210-211). Per la seva part, Manuel Castells enfoca aquest fenomen d'identitats emergents i canviants des de la pluralitat d'identitats, entenent que el que ens defineix és el resultat d'una construcció que respon a un

conjunt relacionat d'atributs culturals, que tant pot ostentar-la un individu determinat, com un actor col·lectiu. Aquesta pluralitat és una font de tensió i contradicció tant en la representació d'un mateix com en l'acció social –la posada en acció d'aquesta identitat–, i s'ha de distingir del que s'han denominat rols (per exemple, ser treballadora, mare, veïna, militant socialista, sindicalista, jugadora de bàsquet, feligresa i fumadora al mateix temps), els quals es defineixen per normes estructurades per les institucions i organitzacions de la societat (Castells, *La era de la informació. Vol. II. El poder de la identitat*, 1998, p. 28-29), i que són conseqüència de la construcció social de la identitat, en un context que està marcat per les relacions de poder.

Identitats en construcció

A partir d'aquestes puntualitzacions, Manuel Castells estableix tres formes de construcció de la identitat. (1) La 'identitat legitimadora', introduïda per les institucions dominants de la societat per estendre i racionalitzar l'autoritat davant els actors socials. (2) La 'identitat de resistència', generada per aquells actors que es troben en posicions/condicions devaluades o estigmatitzades per la lògica de la dominació, per la qual cosa construeixen trinxeres de resistència i supervivència basant-se en principis diferents o oposats als que impregnen les institucions de la societat. (3) La 'identitat projecte', quan els actors socials, basant-se en els materials culturals de què disposen, construeixen una nova identitat que redefineix la seva posició en la societat i, en fer-ho, busquen la transformació de tota l'estructura social. En conseqüència, les identitats legitimadores generen una societat civil, és a dir, un conjunt d'organitzacions i institucions, així com una sèrie d'actors socials estructurats i organitzats, que reproduïxen, tot i que de vegades de manera conflictiva, la identitat que racionalitza les fonts de la dominació estructural. En canvi, la identitat de resistència condueix a la formació de comunes o comunitats i construeix formes de resistència col·lectiva contra l'opressió, és a dir, la construcció d'una identitat defensiva en els termes de les institucions/ideologies dominants, invertint el judici de valor mentre que alhora reforça la frontera i s'articula en identitats excloses/excloents. El tercer procés de construcció de la identitat, la identitat projecte, produeix subjectes i està directament relacionada amb el desig de crear una història personal, d'atorgar sentit a tot l'àmbit de les experiències de la vida individual, generant la transformació d'individus en subjectes.

Aquestes ‘identitats projecte’, Manuel Castells les defineix¹²² com una reacció davant el nou ordre social, en el qual irrompen les xarxes socials, que descentra les estructures de representació del poder –algunes de les quals es tornen invisibles–. La diversitat de temporalitats suposa que “els subjectes, quan es construeixen, ja no ho fan basant-se en les societats civils, que estan en procés de desintegració, sinó com una prolongació de la resistència comunal” (Castells, *La era de la informació. Vol. II. El poder de la identitat*, 1998, p. 33-34), fonamentalment de base religiosa, nacional o territorial, que sembla que són les que poden proporcionar la principal alternativa per a la construcció de sentit en la nostra societat. Es caracteritzen per tres trets principals: (1) Apareixen com a reaccions a les tendències socials imperants, a les quals oposen resistència en nom de les fonts autònomes de sentit. (2) Són, des del principi, identitats defensives que funcionen com a refugi i solidaritat, per protegir-se contra un món exterior hostil. (3) Estan constituïdes des de la cultura; això és, organitzades al voltant d'un conjunt específic de valors –considera que l'etnicitat com a generadora d'identitat està integrada en aquestes tres– (Castells, *La era de la informació. Vol. II. El poder de la identitat*, 1998, p. 88). En la seva formació, d'altra banda, aquestes entitats reaccionen contra tres amenaces fonamentals. (1) Reacció contra la globalització, que dissol l'autonomia de les institucions, les organitzacions i els sistemes de comunicació on viu la gent. (2) Reacció contra la interconnexió i la flexibilitat, que difumina els límits de la pertinença i la participació, individualitza les relacions socials de producció i provoca la inestabilitat estructural del treball, l'espai i el temps. (3) Reacció contra la crisi de la família patriarcal, arran de la transformació dels mecanismes de construcció de la seguretat, la socialització, la sexualitat i, per tant, dels sistemes de la personalitat (Castells, *La era de la*

122 Per abordar aquesta definició, Manuel Castells cita els autors següents: Sennet, R. (1980). *Authority*; Nova York: Alfred Knopf. (ed. Cast.: *La autoridad*; Madrid: Alianza, 1980). Anderson, B. (1991 (1983)). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; Londres: Verso. Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*; Ithaca (NY): Cornell University Press, (publicat originalment per Blackwell, Oxford) (edició castellana: *Naciones y nacionalismos*; Madrid: Alianza, 1997). Calhoun, C. (1994). *Social Theory and the Politics of Identity*; Oxford: Blackwell. Etzioni, A. (1993). *The Spirit of Community: Rights, Responsibilities, and the Communitarian*; Agenda, Nova York: Crown. Touraine, A. (1995). “La formation du sujet”, a Dubet i Wiewiorka (eds.), *Penser le Sujet, Autour de Alain Touraine*; París: Fayard. Touraine, A. (1995). *Lettre á Lionel, Michel, Jacques, Martine, Bernard, Dominique... et vous*; París: Fayard. Touraine, A. (1992). *Critique de la modernité*; París: Fayard. [edició castellana: *Crítica de la modernidad*; Madrid: Temas de Hoy, 1993]. Zaretsky, E. (1994). “Identity theory, identity politics: psychoanalysis, marxism, post-structuralism”, a Calhoun, C. (ed.), *Social Theory and The Politics of Identity*; Oxford: Blackwell.

información. Vol. II. El poder de la identidad, 1998, p. 89). És a dir, les 'identitats projecte' sorgeixen com a respostes a la societat homogènia del 'sempre present' neoliberal, per reivindicar el ser com a subjecte, la diferència com a valor, i posar fi a la fantasia neoliberal de crear una nova economia global, independent de la societat, a través de l'arquitectura de xarxes informàtiques.

A banda d'aquestes tres formacions reactives de la identitat, Manuel Castells analitza el desenvolupament de l'ecologisme i el feminisme, moviments socials identitaris proactius – més que no pas reactius–, que persegueixen una transformació global, per bé que en oposició al capitalisme neoliberal, amb el qual presenten importants diferències ideològiques. El moviment ecologista transcendeix les diverses orientacions polítiques i orígens socials, i proporciona el marc des del qual es prioritzen temes diferents en moments diversos i amb finalitats varies. Les lluites sobre la transformació estructural equivalen a reivindicar la redefinició històrica de les dues expressions materials fonamentals de la societat: espai i temps. Per a ell, el moviment ecologista podria ser l'actor més important en la projecció d'una temporalitat nova i revolucionària, capaç d'actuar en les tres formes de temporalitat que descriu: el temps de rellotge, el temps atemporal i el temps glacial; de manera que és a la vegada localista i globalista, globalista en la gestió del temps i localista en la defensa de l'espai. És l'única identitat global plantejada en nom de tots els éssers humans, que prescindeix dels lligams específics socials, històrics o de gènere, o de la fe religiosa (Castells, *La era de la información. Vol. II. El poder de la identidad*, 1998, p. 147-152).¹²³ L'altre moviment que estudia en relació amb la formació d'identitats és el feminisme. Per a ell, la revolució sexual presenta quatre factors clau: el matrimoni, la família, l'heterosexualitat i l'expressió sexual (o desig) (Castells, *La era de la información. Vol. II. El poder de la identidad*, 1998, p. 266-267). En conjunt, aquest desafiament identitari implica també un canvi de la base de l'estructura social.

D'altra banda, en aquest joc de tensions en la societat xarxa que prefigura Manuel Castells, són tan decisives les identitats de resistència com els projectes individualistes que resulten de la dissolució de les antigues identitats legitimadores que acostumaven a constituir la societat civil en l'era industrial. No augura, però, que aquestes identitats convisquin pacíficament sinó que les identitats projecte podrien ser determinants per un model dominant

123 Per a la definició del 'temps glacial', Manuel Castells fa referència a Lash i Urry, (1994), 243. Scott Lash i John Urry, *Economies of Signs and Space*; Londres: Sage, 243.

que ahora es transforma i s'esvaeix: “El nou poder resideix en els codis d'informació i en les imatges de representació al voltant dels quals les societats organitzen les seves institucions i la gent construeix les seves vides i decideix la seva conducta” (Castells, *La era de la informació. Vol. II. El poder de la identitat*, 1998, p. 394-399).

La geògrafa Saskia Sassen també estudia la repercussió de les potencialitats identitàries marginals, que fins ara eren poc actives en la formació d'identitats. Constata que la prostitució i la migració derivada de la recerca d'ocupació estan creixent en importància com a *modus vivendi*; que el tràfic il·legal de treballadors, i especialment de dones i nens per a la indústria del sexe, estan creixent en importància com a formes d'obtenció d'ingressos; que les remeses enviades pels/les emigrants així com l'exportació organitzada de treballadors/es són fonts d'ingressos cada cop més importants per a alguns governs; que les dones són, indiscutiblement, el grup de major importància en els sectors de la prostitució i de la indústria del sexe i s'estan convertint en un grup majoritari en la migració derivada de la recerca d'ocupació; i que l'ocupació i/o ús de dones estrangeres cobreix una gamma àmplia, en creixement, de sectors econòmics, alguns d'il·legals i il·lícits i d'altres, com la infermeria, de legals (Sassen, 2003, p. 53). En aquest cas, les persones pobres, a les quals s'explota o a les quals se'ls sostrauen els drets, no aspiren a perfilar cap altra identitat que no sigui la que pugui facilitar-los sortir d'aquest estatus. Aquesta òptica, que es desplaça ara també a les relacions internes de la ciutadania i que ha contribuït a fer la fractura social més gran, pot contenir el seu propi antídoto, perquè permet generar combinacions que distorsionin els tipus fixats pel colonialisme –que tenen continuïtat amb la colonialitat–, i per tant contenen un considerable potencial de transformació social. Per a Wendy Brown, l'especificitat en la descripció i anàlisi de la identitat reitera tàcitament una comprensió del poder només com a control –per exemple, la definició de ‘classe mitjana blanca’ es pressuposa que expressa dues línies de privilegi mentre que ‘dona del Tercer Món’ es pressuposa que n'expressa dues de subjugació–, per la qual cosa proposa superar aquestes etiquetes descriptives de la identitat a partir del desenvolupament dels estudis de la dona i projectant-los a l'anàlisi multicultural, postcolonial i *queer*, per explorar des d'altres perspectives termes com ‘multiplicitat’, ‘interseccions’, ‘fronteres’, ‘hibriditat’ o ‘fractura’, que han estat acceptats sense aprofundir prou en les complexitats operatives del poder que hi convergeixen en el si de la identitat (Brown, 2005, p. 130-131). Aquesta obertura de l'espectre ha de permetre explorar identitats complexes, com les que es generen en les diàspores, amb una capacitat especial per establir ponts entre

cultures, sempre que els estudis sobre multiculturalitat acceptin la possibilitat d'equivalències entre cultures –la pròpia i l'aliena– (Resina, 2000),¹²⁴ i siguin capaços de desplegar un estudi comparatiu capaç d'incloure cultures amb les quals fins ara només hi hem entrat en diàleg, i que resignifiqui la pluralitat i fragmentació de les identitats i actors socials en el món contemporani com una força transformadora, en un moment en què els indicadors tradicionals de certesa estan desapareixent i la lògica hegemònica s'està replegant (Laclau, 2001). És, doncs, urgent que el discurs democràtic estigui disponible per articular les diverses formes de resistència a la subordinació i la lluita contra els diferents tipus de desigualtat (Laclau & Mouffe, 1987 (1985), p. 253-254).

3.1.4. Alliberament de la mirada

Per diversos autors, el nou ordre promogut pel capitalisme neoliberal s'ha desenvolupat sota un concepte de vigilància que té el camp de concentració com a paradigma del control sobre la societat, i que presenta una deriva fonamentalista que es tradueix en escenaris de confrontació i de violència.

Pèrdua de drets i deshumanització

Segons el situa Giorgio Agamben, el paradigma de camp de concentració és una derivació del panoptisme descrit per Michel Foucault. El panòptic desplaça al vigilant la invisibilitat de la persona retinguda: el que hi està confinat és vist, però no pot veure; és l'objecte de la informació, però no un subjecte en la comunicació. A més, també és invisible als seus iguals, els ocupants de les altres cel·les, cosa que garanteix l'ordre intern perquè els aïlla de la comunicació horitzontal. En contraposició a la masmorra, aquí qui roman ocult és el vigilant, cosa que té l'efecte d'induir en l'intern un estat de visibilitat conscient perpètua que garanteix el funcionament automàtic del poder, ja que no cal una observació permanent sinó només que qui hi està reclòs sàpiga que pot ser vist, tàctica que garanteix el control al poder i li evita qualsevol mena de confrontació física (Foucault, 1977 (1975)). Aquest concepte de vigilància exercida sobre la població reclusa, separada del conjunt social, assoleix la màxima expressió amb el camp de concentració, en què el control s'estén a col·lectius sencers. Aquesta figura, juntament amb el fonamentalisme, és per a Giorgio Agamben el paradigma social que resulta dels escenaris de confrontació que caracteritzen el període actual. Davant d'aquesta violència social, proposa abandonar sense reserves els conceptes a través dels quals

124 Joan Ramon Resina cita Charles Taylor a, Taylor, C. (1995). "Multiculturalisme: la política del reconeixement", a Castiñeira, A. (dir.) i Equip CETC, *Comunitat i nació*, 193-234. Barcelona: Proa / Centre d'Estudis de Temes Contemporanis, 232.

hem pensat els subjectes de la política fins ara (com el de 'ciudadà') i reconstruir la filosofia política a partir de la figura única del refugiat, que pren de Hannah Arendt. Giorgio Agamben considera que de la I Guerra Mundial ençà hi ha hagut una progressió en el control dels individus i dels grups socials de caràcter policial –que identifica no solament en els escenaris de guerra, sinó també en les ciutats globals–, que ha fet que la condició de 'refugiat' hagi adquirit un efecte de permanència, un caràcter constitutiu de l'individu refugiat que es perpetua i s'estanca, impedit que progressi a la condició de 'ciudadà' de ple dret. Aquesta deriva va donar lloc en el segle XX al concepte de camp de concentració –i d'extermini–, seguint una lògica de desnaturalització dels individus, basada en un primer estadi en la pèrdua de la condició de ciutadans, que es va estendre a comunitats completes.

Giorgio Agamben ho expressa així:

“El camp és l'espai que s'obre quan l'estat d'excepció comença a esdevenir la regla. L'estat d'excepció, que era essencialment una suspensió temporal del sistema, ara hi adquireix una organització espacial permanent [...] Els camps constitueixen [...] un espai d'excepció en què la llei està suspesa integralment, tot hi és certament possible” (2002 (1995), p. 49-50).

Segons aquesta afirmació, els camps entesos com l'aplicació de l'estat d'excepció constitueixen la 'matriu secreta' de l'espai polític en el qual encara vivim, un estadi que no s'ha tancat sinó que ha desenvolupat noves formes:

“Hem d'esperar no només nous camps, sinó també definicions normatives de la inscripció de la vida en la Ciutat sempre més noves i més delirants. El camp que ara hi ha instal·lat sòlidament és el nou *nomos* biopolític del planeta” (Agamben, 2002 (1995), p. 56).

Aquest estat d'emergència permanent és el detonant per a la pèrdua de drets massiva, que consisteix a aplicar un major control, restringir les llibertats i estendre la sospita de culpabilitat a tots els ciutadans. Per a Slavoj Žižec, aquestes situacions de tensió bèl·lica que s'expandeixen arreu del territori ja no tenen una lògica regional, com fins a la II Guerra Mundial, sinó que s'articulen a partir de la necessitat del sistema capitalista global de tenir un contrari i de mantenir un estat de guerra permanent o de conflicte imminent, motiu pel qual el filòsof explica l'emergència de molts conflictes al món. Per a ell, tots els xocs i conflictes que es produeixen sota aquesta lògica dels poders dominants de la globalitat, es presenten com atacs al centre del sistema, tot i que es produeixen fora, però en realitat, apunta, s'esdevenen 'dins de la mateixa civilització', i estan relacionats amb els interessos econòmics globals, des de les matances de Ruanda, el Congo i Sierra Leona, a les de Bòsnia, Kosovo o Sudan del

Sud. A aquestes circumstàncies cal sumar-hi també, afegeix, lògiques que encara perviuen de l'equilibri políticestratègic derivat de la II Guerra Mundial, com els interessos dels Estats Units a mantenir vincles privilegiats amb Israel o règims àrabs conservadors com els de l'Àrabia Saudita o Kuwait, que Slavoj Žižec descriu com a monarquies profundament conservadores, plenament integrades al capitalisme occidental i aliades econòmiques d'Amèrica del Nord. La paradoxa és que mentre els Estats Units defensen els valors democràtics, els interessa que siguin governs antidemocràtics els que controlin aquests països perquè d'aquesta manera poden garantir l'accés que tenen a les reserves de petroli, mentre que l'emergència democràtica podria desencadenar actituds antinord-americanes (Žižec, 2005 (2002), p. 37). D'aquesta manera, es produeix la paradoxa que la ciutadania de molts d'aquests països viu en condicions de control i restricció de llibertats que són tolerades –sense aplicar sancions o exigir transformacions socials d'aquestes regions–, i sostingudes pel país occidental epítom de la democràcia i les llibertats individuals.

Boaventura de Sousa Santos explica que situacions com aquestes, es generen a causa de l'existència d'una cartografia dual, una de legal i una altra d'epistemològica, entre les quals hi ha una línia abismal que separa la legalitat de la il·legalitat (o absència de llei) i la veritat de la falsedat (que inclouria creences, idolatria i màgia incomprendible). Aquestes negacions radicals sobre l'altre serien les que conclourien amb l'absència d'humanitat i menarien a la subhumanitat moderna. Per a ell, una de les manifestacions més grotesques del pensament legal abismal és Guantánamo, una 'no-àrea' en termes tant polítics com legals, però no pas una excepció, atès que altres Guantánamos es poden identificar també en els episodis de discriminació sexual i racial, en l'esfera pública i privada, en les zones salvatges de les megaciutats, en els *ghettos*, en les fàbriques d'explotació, en les presons, en les noves formes d'esclavatge, en el mercat negre d'òrgans humans, en el treball infantil i la prostitució. Tots aquests, diu, són exemples de la vigència operativa de la línia abismal, que demostren: (1) que continua existint una tensió entre una lògica de regulació/emancipació i una d'apropiació/violència, de manera que la universalitat de la primera tensió no es contradia amb l'existència de la segona; (2) que les línies abismals continuen estructurant el coneixement i el dret moderns; i (3) que aquestes dues línies abismals constitueixen les relacions polítiques i culturals basades en Occident i les interaccions en el sistema món modern (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p.

18-19).¹²⁵ Per desactivar aquestes línies abismals, Boaventura de Sousa Santos proposa la teoria de les emergències, que suposa una transformació radical de l'imaginari i del pensament per assolir un nou paradigma, el pensament postabismal, atès que la injustícia social està íntimament unida a la injustícia cognitiva global (*Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 20), per tant, solament amb una revisió de les estructures de pensament de la modernitat, analitzant-ne les pervivències, i amb l'aplicació d'una mirada polièdrica i oberta, amb mecanismes que permetin integrar perspectives i imaginaris diversos, podem pensar el món d'una manera més igualitària i horitzontal.

La potencialitat de la mirada diversa

Per possibilitar nous enfocaments, Nicholas Mirzoeff desenvolupa el concepte de genealogia decolonial de la visualitat, que és clau per entendre la transformació del 'dret a mirar' de les construccions socials no dominants. A *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (2010), argumenta que la visualitat té una genealogia que remet a l'era napoleònica i que està vinculada amb l'ostentació del control, la qual cosa li permet relacionar la narració històrica amb la visualitat exhibida –i exercida–, per les classes dominants. En aquest punt, el que es planteja és el repte d'abordar la teorització d'una visualitat de la contrahistòria, és a dir, analitzar els règims de la visualitat en la història, la manera com han evolucionat i com actuen en el present, i al mateix temps exigir alternatives a la visualitat dominant, per la qual cosa reclama el 'dret a mirar' o, cosa que és el mateix, el dret a tenir un rol en la història, a escriure la història des d'una altra òptica.

Per a Nicholas Mirzoeff, aquest posicionament no solament dona el dret a pensar l'altre sinó a pensar-se un mateix, sigui individualment o col·lectiva. Es tracta d'un reconeixement mutu necessari per existir i formar part de la realitat:

“El dret a mirar no és solament sobre merament veure. Comença a un nivell personal en mirar dins els ulls d'algú altre per expressar amistat, solidaritat o amor. Aquesta mirada ha de ser mútua, un inventant l'altre, o fracassa. Com a tal, és irrepresentable. El dret a mirar aspira a l'autonomia, no a l'individualisme o el voyeurisme, sinó que aspira a una subjectivitat i una col·lectivitat polítiques” (*The Right to Look*, 2011, p. 473).

125 Per a Boaventura de Sousa Santos, Frantz Fanon ja va denunciar la negació de la humanitat, argument que relaciona amb la no-violència de la revolta anticolonial. Suggereix llegir també els treballs de Silvia Federici i Messay Kebede: Federici, S. (1994). “Journey to the native land: violence and the concept of the self in Fanon and Gandhi”, *Quest*, 2 (8), 47-69; Kebede, M. (2001). “The rehabilitation of violence and the violence of rehabilitation”, *Journal of Black Studies*, 5 (31), 539-562.

Contra la visualitat única que persegueix la globalitat, i que respon als patrons de les elits, responen les contravisualitats vàries de la multitud amb el 'dret a mirar' per articular nous discursos a través de la singularitat de mirades diverses. És una contravisualitat incipient que ha d'afrontar una lògica visual dominant perpetuada durant segles. Per a Nicholas Mirzoeff, la dificultat principal per desenvolupar el dret a mirar rau en com donar resposta a situacions completament noves, sense precedents, que s'articulen 'disfressades' sobre estructures i mecanismes contrainsurgents i que bloquegen la resposta de la contravisualitat, creant equívocs i interpretacions contradictòries. En l'era global, els comandaments contrainsurgents consideren tot el planeta com un espai d'insurgència potencial, de manera que articulen la contrainsurgència global com un dels modes de conflicte postcolonial,¹²⁶ que s'expressa mitjançant diverses formes de control que semblen indicar una nova intensificació de la visualitat sota la forma necropolítica digitalitzada (Mirzoeff, *The Right to Look*, 2011, p. 486). Aquesta intensificació de la visualitat del poder requereix noves mobilitzacions, ja que si la contrainsurgència és una forma intensificada del complex militar, cal una nova mobilitat per recuperar, redescobrir i re teoritzar les pràctiques i els espais del dia a dia en el context de contrainsurgència permanent (Mirzoeff, *The Right to Look*, 2011, p. 496), cosa que equival a una mobilització contínua com a ciutadans.

Per a Nicholas Mirzoeff, el gir visual que s'opera l'any 1989 és una resposta simptomàtica a la neovisualitat militar després de la Guerra Freda, que ara de nou s'ha intensificat, tot i que, en estar en crisi, s'ha fet visible, la podem percebre i, en conseqüència, desenvolupar tàctiques de contravisualitat, com el moviment *occupy* o el del 15M, que relaciona també amb altres com la primavera àrab o la crisi contra-insurgència, que estan estretament vinculats a l'escalada armamentística, el canvi climàtic o fins i tot la crisi alimentària mundial. Davant la intensificació de la visualitat autoritària, doncs, considera que cal una nova mobilitat que refusi 'moure's' (és a dir, que proposi 'plantar-se'). Poder apoderar-nos de la visualitat a través de la contravisualitat, per a ell és una esperança per recuperar el poder i 'democratitzar la democràcia' a través de l'activisme personal i de grups organitzats en col·lectius que operin canvis reals, per transformar la situació existent, com fan Precarias a la Deriva o el Colectivo Situaciones a l'Argentina (Mirzoeff, *Dret a veure: visualitat i contrahistòria*, 2011).

¹²⁶ Pren el desenvolupament que exposa Achille Mbembe a Mbembé, A. (2001). *On the Postcolony*, (A. M. Berrett et al., trad.). Berkeley: University of California Press, 14.

Com a resultat d'aquest procés, l'alliberament de la mirada ha posat en crisi el concepte democràcia, que ha esdevingut massa inestable per sostenir un diàleg significatiu en aquest context, cosa que ha provocat que, en els últims anys, l'equilibri d'allò que podem anomenar les relacions de les forces democràtiques s'hagin inclinat decididament contra el corrent democràtic mateix. Stuart Hall ho explica a través de la tendència de les societats modernes occidentals tardanes a una creixent pluralització i a la fragmentació dels camps social i polític, per bé que hi continuen havent centres de poder o grans desigualtats de poder, de recursos i de privilegis, que s'havien identificat sota la categoria general de 'classe' (2002, p. 21-25). Sigui com sigui, el resultat és que la societat planetària està inscrita en un context de por –por a perdre la feina, por a perdre la casa, por a la crisi mundial, por a un atac terrorista... –, que paralitza i desactiva respostes rupturistes amb el sistema. Slavoj Žižec també creu que s'ha estès el fenomen de la por, el qual considera que és un instrument de control, ja que afirma que, a causa de la por, avui no podem ni tan sols conjeturar la idea de 'revolució', sigui sexual sigui social, així que considera que potser la resposta als temps viciats d'avui, en què proliferen les súpriques de tolerància, ha de consistir a córrer el risc de recordar la dimensió alliberadora dels 'excessos' (Žižec, 2002, p. 85), suggeriment del qual se'n dedueix que el que és 'políticament correcte' està definit des d'una visió específica que determina els comportaments i anul·la completament les respostes insurgents a les quals ell apel·la.

Resistència a la retòrica de la por

Per tant, sembla que el poder treballa en la direcció dels seus propis interessos, quan manté un estat permanent de guerra, retòrica que s'estén també a altres activitats, i que s'aplica fins i tot a formes de competició i relacions de força que no impliquen violència letal o sang, com l'esport, el comerç o les polítiques locals, contextos en els quals no hi ha enemics sinó competidors (Hardt & Negri, 2004, p. 13) en una relació d'oposició. Aquest estat actual de guerra permanent propicia que les relacions internacionals i les polítiques locals es barregin cada vegada més, de manera que l'activitat política i l'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" (Hardt & Negri, 2004, p. 14-15), així que la lògica de l'enemic habilita formes de repressió i control que en altres circumstàncies no serien tolerades per la població, però que, amb la situació que es genera, immersa en un estat de por permanent, es veu obligada a acceptar. Aquest estrès social provoca tensió i per a Slavoj Žižec genera pressió i fa aflorar extremismes com el 'terrorisme' actual, que no és sinó un contrapunt al règim de guerra en què vivim (2005 (2002), p. 33). En aquesta situació, per a

164

Michael Hardt i Antonio Negri cal un nou marc, una concepció de privacitat que expressi la singularitat de les subjectivitats socials (no la propietat privada) i una concepció del que és públic basada en el que és comú (no en el control de l'estat), una teoria legal postliberal i postsocialista, perquè la que hi ha ara no és suficient (Hardt & Negri, 2004, p. 203-204), ja que el problema actual és diferent de totes les crisis de democràcia anteriors, ja que 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" (Hardt & Negri, 2004, p. 236-237). Per abordar aquesta metamorfosi, calen polítiques que es basin en el poder transformador de la realitat i que tinguin com a punt de partida l'època històrica actual (Hardt & Negri, 2004, p. 356). D'aquestes reflexions es dedueix que només es podrà superar la lògica disjuntiva actual a través de la comprensió de noves lògiques relacionals en un marc de tolerància.

Jürgen Habermas ja havia advertit que l'universalisme requeria un respecte recíproc i igual per a tothom, sensible a les diferències, i una inclusió 'no anivelladora' i 'no confiscadora' de l'altre 'en la seva alteritat' (cop. 1999 (1996), p. 72), introduint un element que actualment està sobre la taula, el de si algunes visions del món poden ser compatibles o no. I també anticipa la preocupació per la moralització de les accions policials que assenyala l'adversari com a enemic, el criminalitza i obre de bat a bat les portes a la inhumanitat (Habermas, cop. 1999 (1996), p. 173). És el principi que permet excloure l'altre, sense cap condició, i que ha contribuït a l'augment de la moralització i judicialització de la política, la qual cosa, lluny de ser un pas endavant en el desenvolupament de la democràcia, s'ha de veure com una amenaça a la seva existència futura. Chantal Mouffe alerta precisament 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. En aquest sentit, assenyala que algunes de les raons que causen l'afebliment de l'esfera pública política democràtica estan relacionades amb la nova geoestratègia mundial i el predomini del règim neoliberal de la globalització, una de les conseqüències del qual n'és la difuminació de les fronteres entre la dreta i l'esquerra en els països occidentals, la creixent irrellevància de l'esfera pública política democràtica i l'enfortiment dels partits populistes dretans, com a resultat de la manca d'alternatives democràtiques eficaces en l'ordre actual. Per a ella, l'excessiu èmfasi en el consens i l'aversion manifestada a la confrontació, el que fan és engendrar apatia i desafecció per la participació política (Mouffe, 2002, p. 87-89). Per tant, el context actual no s'ha de veure com una dicotomia entre 'govern mundial' i la 'proliferació d'estats-nació', sinó que cal albirar noves formes de solidaritat basades en una interdependència reconeguda, en la qual 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 (Mouffe, 2002, p. 96) que hauria d'incloure diferents escales, amb un viratge per abandonar la 'vella política' dels partits i explorar alternatives basades en estructures més horitzontals i transnacionals.

Davant d'això, algunes veus proposen combatre la idea que ens trobem a la fi de les ideologies, i recuperar la possibilitat de construir un món nou –i millor–: “Aquest pretès fi no és cap 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 d'allò 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” (Badiou, 2008). Entre les possibles contribucions actives a aquest procés, Alain Badiou destaca la capacitat de l'art per aportar solucions possibles al problema invariable de quines són les formes noves en les quals culmina la destrucció de les representacions antigues, a través de l'esborronament de l'obra rere el seu procés de generació (Badiou, 2005). Pensar aquestes noves formes i les aproximacions que són necessàries per culminar un procés d'aquesta envergadura, són els reptes més urgents a principis del segle XXI.

3.1.5. Teoria de la ruptura i nou cosmopolitisme

Davant el procés de globalització, atès que les formes d'organització política en què es basava el model anterior han quedat caduques, calen instruments nous per abordar les situacions que es produeixen. Per Jürgen Habermas, la transformació de les estructures polítiques modernes se situaria en un punt de 'reinvenció' per adaptar-se a les noves lògiques, i en destaca l'eixamplament dels límits de la comunitat, que en obrir-se per a tothom, plantegen el concepte d'"inclusió de l'altre" que en ell mateix implica també a aquells que volen continuar sent 'altres' (cop. 1999 (1996), p. 24), de manera que l'obertura de possibilitats d'inclusió significa al mateix temps la impossibilitat d'exclusió, la qual cosa perfila un model de societat en què tothom ha de situar-se en un rol, i ja no és possible situar-se en una zona marginal.

El sentit d'alteritat en la societat global

En la conformació del nou paradigma de la globalitat, Arjun Appadurai constata dos efectes que són característics de l'era actual i que repercuteixen en el concepte d'alteritat: els fluxos de persones i/o grups i els fluxos d'informació massiva. Aquests moviments migratoris i comunicacionals comporten una 'ruptura general' del present amb el passat que no solament genera una transformació en les localitzacions d'aquesta informació i aquestes persones o

grups de persones, sinó de les interrelacions que mantenen, de manera que els nous espais informacionals es configuren com als principals angles des d'on veure i problematitzar el canvi d'era. Aquests angles transformen el camp de la mediació massiva en oferir nous recursos i disciplines –un apoderament de persones, col·lectius i comunitats que en el passat no tenien veu–, per a la construcció de la imatge/identitat, sigui la que es té d'un mateix sigui la que es té del món (Appadurai, 2001, p. 19).

Per a Arjun Appadurai, els dos fluxos interaccionen: “els mitjans electrònics passen a ser recursos, disponibles en tota mena de societats i accessibles a tota mena de persones, per experimentar amb la construcció de la identitat i la imatge personal” (Appadurai, 2001, p. 19). Teories que es debaten en l'àmbit acadèmic, afegeix, però que també formen part d'un 'projecte social quotidià', que equivaldria a un 'nou ordre d'instabilitat en la producció de les subjectivitats', que només pot presentar-se com un procés de confrontació amb els interessos del capitalisme global, per bé que aquest després pot intentar utilitzar per als seus propis interessos les subjectivitats que emergeixen. En aquest context, s'esdevenen relacions inèdites, com la nova categoria de l'exili que descriu Zygmunt Bauman, que no implica necessàriament un trasllat físic, sinó que s'articula amb paraules i esdevé una 'experiència' comunicable, com l'exili de l'escriptor. Aquesta actitud manifesta el rebuig a ser integrat i la voluntat de conjugar un lloc propi, diferent de cap altre, que no es defineix en relació amb cap espai físic ni en una opció entre diferents espais físics, sinó per una postura autònoma respecte de l'espai com a tal (Bauman, 2004 (2000), p. 218-219), que consisteix a integrar-se solament a través de la no-integració i de la resistència (Bauman, 2004 (2000), p. 219), una situació que no es produiria en una societat veritablement autònoma amb llibertat individual (Bauman, 2004 (2000), p. 222-223).

En abordar els posicionaments identitaris, Arjun Appadurai els situa en les pràctiques socials quotidianes que transformen el treball de la imaginació en el context dels fluxos migratoris globals, que tot i que majoritàriament són traumàtics, contenen el desig d'una realitat millor: “Podríem parlar de diàspores de l'esperança, diàspores del terror i diàspores de la desesperació. Però en tots els casos, aquestes diàspores introdueixen la força de la imaginació, sigui com a memòria o com a desig” (2001, p. 21) per bé que ja no remetent –o no només remetent–, a models precedents, sinó que conformen una puixança de la imaginació que es revela com una força crítica i transformadora, el desig de ser, sigui com 'l'altre', sigui com a 'altre'.

Arjun Appadurai ho expressa en termes espaciotemporals:

“En el present, el passat ja ha deixat de ser un territori on tornar en una simple política de la memòria. Ha passat a ser un gran dipòsit sincrònic d’escenaris culturals [...] al qual legítimament s’hi pot recórrer [...] La imatge, l’imaginat, l’imaginari: aquests són termes que apunten cap a alguna cosa veritablement crítica i nova en els processos culturals globals” (Appadurai, 2001, p. 44).

Això el porta a concloure que estem en un moment de ‘ruptura’ en què l’espai i el temps es replantegen, visió que presenta paral·lelismes amb la de Fredric Jameson, que també se serveix de l’oposició dialèctica entre ruptura i època per problematitzar la nova situació en què es generen noves narratives i nous punts de partida, diferents en essència als precedents. Per aquest últim, s’ha produït un moviment en dues direccions, per una banda en el pla de les continuïtats –el focus insistent i ferm sobre el passatge sense interrupcions del passat al present s’ha transformat a poc a poc en la consciència d’una ruptura radical–, i per l’altra, al mateix temps, l’obligada atenció a una ruptura, la qual gradualment ha donat peu, o s’ha transformat, en una època. Aquest doble moviment conté la paradoxa que com més ens volem convèncer de la fidelitat dels nostres propis projectes i valors respecte del passat, més obsessivament ens trobarem explorant el passat i els seus projectes i valors, que de mica en mica han començat a formar una mena de totalitat i a dissociar-se del nostre propi present, que vivim en tant que contínuum. En aquest punt, considera que la simple cronologia esdevé periodització, i això facilita que el passat vingui davant nostre com un món històric complet cap al qual podem establir diferents actituds existencials (Jameson, 2002, p. 24). En aquest sentit, les diàspores comporten la generació de “mitografies diferents de les disciplines del mite i del ritual de tall clàssic” (Appadurai, 2001, p. 21), que ja no es poden formular des del vincle amb el passat sinó des de la idea que en tenim com a ‘temps històric complet’, finit. D’altra banda, el lligam amb la modernitat que descriu Fredric Jameson, que es podria qualificar de fundacional, posa en dubte la possibilitat de desvincular-se’n, si no és que es produeix prèviament un trencament amb els procediments per pensar l’època actual en relació amb el passat, o el que seria el mateix, si no és possible formular una nova temporalitat que resignifiqui el passat. Per procedir a aquesta empresa inquiridora, proposa revisar quatre tesis de la modernitat: (1) Un no pot no perioditzar. (2) La modernitat no és un concepte sinó més aviat una categoria narrativa. (3) L’única manera de no narrar és via la subjectivitat (atès que la subjectivitat és irrepresentable). Només es poden narrar situacions de la modernitat. (4) Cap ‘teoria’ de la modernitat té sentit avui si no accepta la hipòtesi d’una ruptura postmoderna amb el modern, ja que perviu un ús del modern, la urgència i rellevància pel present (no importa

quan complex i paradoxal sigui). Aquesta categoria estètica, o adaptació, necessàriament proposa una experiència en el present, sense importar els orígens històrics (Jameson, 2002, p. 94-95). Per al pensador, cal desfer-se, doncs, del camp conceptual governat per la paraula 'modern', perquè com a concepte impedeix imaginar –i menys encara teoritzar–, alternatives radicals i transformacions sistèmiques. També proposa revisar el terme ‘capitalisme’, per la qual cosa recomana el procediment experimental de substituir el capitalisme per la modernitat en tots els contextos en els quals apareix aquesta última, la qual cosa possibilita excloure els vells problemes i produir-ne de nous, és a dir, desplaça completament les temàtiques de la modernitat pel desig anomenat utopia: “Les ontologies del present demanden arqueologies del futur, no pronòstics del passat” (Jameson, 2002, p. 215).

La complexitat del concepte d'hibridació

En aquesta tessitura de trencament, Homi Bhabha es pregunta sobre el lloc de la cultura, i si es pot plantejar una aproximació a l'art avui, i a la cultura en general, que sigui inclusiva a escala planetària. Per fer-ho, problematitza el concepte d'hibridació cultural, que té a veure amb les conformacions de les noves subjectivitats de què parla Arjun Appadurai. Homi Bhabha considera que les hibridacions es generen com a resultat de diferents disjuncions, i en cita com a exemple la literatura de V. S. Naipul: “El de Trinitat i Tobago és un cosmopolita. És un anarquista natural, que mai no s'ha pogut prendre seriosament els poderosos” (Bhabha, cop. 2007, p. 13).

Per a Homi Bhabha, el cosmopolitisme que descriu l'escriptor en la seva obra no és colonial, sinó global:

“Existeix una mena de cosmopolitisme global, molt influent avui, que configura el planeta com un món concèntric de societats nacionals estenent-se en ciutats globals. És un cosmopolitisme de prosperitat i de privilegis relatius fonamentat en les idees de progrés còmplices de formes neoliberals de govern i de les forces del mercat en concurrència [...] [Aquest cosmopolitisme] ha fet engegar societats enfonsades en la corrupció burocràtica, la ineficàcia i el nepotisme” (Bhabha, cop. 2007, p. 13-14).

Es tracta, doncs, d'un nou cosmopolitisme escalar, inspirat i deutor del model colonial, que emergeix amb les noves puixances. Aquesta força –transformadora–, sorgeix del món dels habitatges dels migrants i dels llocs on viuen les minories nacionals i diaspòriques, fruit d'una reacció que Homi Bhabha relaciona amb el que Julia Kristeva anomena cosmopolitisme 'ferit', però que ell qualifica de ‘vernacular’, en el sentit que mesura el progrés global des d'una perspectiva minoritària, que reclama un dret a la diferència dins la igualtat (Bhabha, cop. 2007, p. 16), i que descriu com una potència que emergeix des dels espais descrits com a

marginals, que s'apoderen des de la diferència per, a través d'aquesta, reclamar el dret a conviure amb altres models des de l'experiència de les diferents respostes a aquesta convivència: hibridació, sincretisme, ruptura, criollització... –un fenomen complex–. Per tant, aquest cosmopolitisme vernacular és un procés polític que s'obre en direcció a objectius de governament compartits, en lloc de només reconèixer entitats o identitats polítiques 'marginals' ja constituïdes (Bhabha, cop. 2007, p. 17), per a la qual cosa reclama el dret a l'apoderament, el 'dret a *raconter*', com una manera d'atendre la identitat nacional pròpia (o de comunitat) en un món global, que requereix revisar el sentit de la simbologia i els mites de pertinença per tal que els individus o els grups d'individus es puguin identificar amb els punts de partida d'altres històries i d'altres geografies nacionals i internacionals (Bhabha, cop. 2007, p. 19-20). Això implica una revisió històrica des d'un canvi de perspectiva –de l'altre costat de la línia abismal que teoritza Boaventura de Sousa Santos–, que integri simultàniament la pervivència d'identitats anteriors al període colonial –o en allò en què aquestes pervivències s'hagin transformat durant aquest període– i les formades sota la condició de dominat, de manera que les distribucions i categories establertes per la colonialitat deixin de ser operatives. En aquest nou projecte apareix el dret a esdevenir iguals, que implica decidir lliurement garantir-nos els mateixos drets (Bhabha, cop. 2007, p. 22).¹²⁷

La revisió dels models relacionals en aquest nou context, necessàriament ha d'abandonar les categories de classe, factor que també analitza Homi Bhabha. La pèrdua de vigència de la categoria de classe ha 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 pla polític, doncs, 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 actuals. Les noves subjectivitats es produeixen doncs en la multiplicació d'espais liminars, espais de fricció que es poden definir com espais 'intersticials', que ofereixen un àmbit per elaborar les estratègies del jo –singular o comú–, des del qual iniciar nous signes d'identitat, de col·laboració i de contestació en l'acte mateix de definir la idea de societat. En l'emergència d'aquests intersticis és on es negocien les experiències intersubjectives i col·lectives de pertinença a la nació, d'interès comú o d'interès

127 En aquest punt Homi Bhabha cita Hannah Arendt a Arendt, H. (1994). *Orígens del Totalitarisme*; París: Seuil.

cultural (Bhabha, cop. 2007, p. 30). Si abans ens referíem a projectes de contratemoralitat – viure en temporalitats diferents de la dominant, que és única i exclusivista–, Homi Bhabha, d'alguna manera, aborda la necessitat d'una 'contraespacialitat' per evitar ser expulsats del lloc –els llocs, de cada individu, de cada comunitat–.

Per a les minories, però, l'articulació social de la diferència és una negociació complexa i incessant que busca autoritzar les hibridacions socials emergents en els moments de transformació històrica, i obliga a comprendre el nou món en què s'inscriuen. En aquest nou negociat, la representació de la diferència no ha de ser un reflex dels caràcters culturals o ètnics preexistents, perquè el reconeixement de la tradició només és una forma parcial d'identificació, atès que el dret a significar no té a veure amb la persistència de la tradició (Bhabha, cop. 2007, p. 31), sinó que el que compta és un present reactualitzat a través de la força de la imaginació que apunta Arjun Appadurai. Per això Homi Bhabha urgeix a trencar amb els estereotips, que són l'aspecte primari dels processos de subjectivació en el discurs colonial, tant pel colonitzador com pel colonitzat (cop. 2007, p. 133-134), i impedeixen construir noves realitats si no s'abandonen com a referència, perquè fan perviure els conceptes amb noves formes, com per exemple passa quan l'estereotip posa en circulació i articula el significat de 'raça', que queda fixat com a racisme (cop. 2007, p. 134).

És un terreny complex perquè la presència colonial, en la seva doble cara moderna/colonial, entre l'aparença com a origen i autoritat i l'articulació com a repetició i diferència, sempre és ambivalent (Bhabha, cop. 2007, p. 179), i, en conseqüència, el lloc de la diferència i de l'alteritat, o l'espai de l'adversari, en un sistema de 'disposició' com el que proposa, no està mai completament en l'exterioritat, sinó que més aviat és una pressió, una presència que s'agita constantment, encara que de manera desigual, al llarg de tota la frontera d'autorització (Bhabha, cop. 2007, p. 181) que sacseja els límits dels conceptes establerts amb anterioritat. Homi Bhabha crida l'atenció sobre el canvi de perspectiva que es produeix quan l'efecte del poder colonial és percebut com la producció de la hibridació més que com l'ocultació o la repressió silenciosa de les tradicions indígenes. En aquest cas, l'ambivalència de la font dels discursos tradicionals sobre l'autoritat permet una forma de subversió, fundada sobre d'indicibilitat, que transforma les condicions discursives del domini en els fonaments de la intervenció (Bhabha, cop. 2007, p. 185). Però tot i això, per tal que l'autoritat pugui exercir-se, primer ha de ser percebuda i reconeguda, per tant, tota forma d'emergència política ha de retrobar el lloc contingent on comença la seva narració en relació amb les temporalitats d'altres històries marginals 'minoritàries' que busquen la seva 'individuació', la seva realització vívida (Bhabha, cop. 2007, p. 381), i aquest és sense dubte l'espai generat en la fricció de la

línia divisòria inesperada i inadvertida per les dues bandes. Per significar la distància espacial, el progrés, la promesa de futur, Homi Bhabha proposa el terme *au-delà*. Aquesta definició d'un espai 'més enllà' comporta la idea de 'travessar la barrera', aquesta línia divisòria o fronterera, i també la decisió de 'deixar enrere' les intimacions sense possibilitat de retorn a un 'present', que es perfila disjunt i desplaçat per un procés de repetició. L'imaginari de la distància espacial –viure de qualsevol manera fora dels límits del nostre temps–, posa en relleu les diferències temporals i socials que interrompen el nostre sentiment de col·lisió amb la contemporaneïtat cultural (Bhabha, cop. 2007, p. 33-34). Així doncs, habitar en aquest 'més enllà' també implica un temps revisor, un retorn al present per reescriure la nostra contemporaneïtat cultural. Aquest espai intermediari del 'més enllà' es converteix en un espai d'intervencions aquí i ara (Bhabha, cop. 2007, p. 33-34, 38). Així, mentre la temporalitat del comerç i de la transacció queda segrestada per a la producció i es desvincula dels ritmes variats i de la comprensió diversa del temps, de la cronologia i de la velocitat en cada cultura, el 'més enllà' qüestiona l'acceleració del temps i emergeix com un reducte de resistència i de generació de nous ritmes i noves opcions. Davant d'aquesta confrontació de temporalitats, Homi Bhabha es pregunta si també hi ha col·lisió entre els interessos de la teoria occidental semiòtica, postestructuralista o deconstructivista, i el rol hegemònic d'Occident com a bloc de poder (Bhabha, cop. 2007, p. 57), i si realment aquestes relacions es poden repensar des d'un altre espai que no sigui el construït pel pensament hegemònic occidental o si, en canvi, poden operar realment en lògiques temporals divergents.

Sembla doncs que els espais de negociació no han de ser els espais del passat, ni tampoc els que la nova configuració mundial imposa, de manera que cal pensar en un territori experimental que permeti assajar noves lògiques d'espai i temps. En aquesta tessitura, la producció de sentit requereix, segons Homi Bhabha, de l'existència d'un '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 qual se'n pugui ser conscient. Aquest 'tercer espai' d'enunciació, que ell teoritza, fa que l'estructura de significació i de referència esdevingui un procés ambivalent i per tant tingui la capacitat de reptar la idea d'identitat històrica de la cultura en tant que força unificadora. Homi Bhabha situa la temporalitat disruptiva de l'enunciació com un concepte adequat per desplaçar el relat de la nació occidental, per apropiarse'n dels signes i traduir-los, rehistoriar-los i fer-ne una nova lectura (cop. 2007, p. 80-82). Així doncs, la hibridació colonial no és per a ell un problema d'identitat entre dues cultures diferents, i per tant no es pot resoldre pel relativisme cultural, sinó que és un problema de representació colonial i d'individuació que inverteix els efectes de

172

la negació colonial, i de formes d'alteritat cultural que retornen per ser reconegudes com a contraautoritats (Bhabha, cop. 2007, p. 187) i tenen la capacitat de canviar la història perquè disposen de noves claus de lectura del passat. En aquest repte de configurar un nou projecte social, posa en relleu la figura del testimoni d'una modernitat postcolonial, d'aquells que han vist el malson del racisme i de l'opressió a la llum banal del dia a dia (Bhabha, cop. 2007, p. 383), el desig dels quals no és solament el de modificar els relats de les històries viscudes, sinó el de transformar el sentit de què és viure, i ser, en altres espais i temps diferents, tant humans com històrics (Bhabha, cop. 2007, p. 385), i això suposa un canvi de paradigma que col·lideix amb els escenaris que proposa el nou capitalisme global.

3.1.6. Trencaments amb el pensament occidental

La urgència del gest decolonial

Per procedir a l'anàlisi de les relacions espaciotemporals de la globalitat des d'una lògica que integri les diferències conceptuals de la diversitat d'imaginari, Walter Mignolo desenvolupa el concepte de 'gest decolonial', que descriu com una presa de consciència de la colonialitat que impregna les nostres vides i de la qual no ens en podem desempallegar sense més, perquè és un univers de significats construït al llarg de centúries com a resposta a universos anteriors, que sempre s'han anat constituint no des del no-res sinó en relació amb xarxes de diferències i estructures precedents. Així, el 'gest decolonial' analitza la colonialitat i alhora n'assenyala la desvinculació. El terme 'desvinculació' implica que hi ha hagut una relació anterior amb projectes i processos de reexistència, ressorgiment i reemergència de tots els signes de viure en plenitud i harmonia que la colonialitat va reprimir, suprimir o negar en nom de la 'modernitat', justificada com una salvació. Pel que fa a l'expressió de l'acció, el 'gest', designa una actitud determinada prou potent per emprendre una transformació social a partir de la negació del gest colonial (Mignolo, 2014), com "un moviment del cos o extremitat que expressa o emfasitza una idea, sentiment, o actitud"; mentre que 'decolonial' donaria notícia del fet que aquest moviment del cos comporta un sentiment decolonial i/o una intenció decolonial, és a dir, alguna cosa en relació amb el que ja està constituït –el colonial–, que permet a l'observador reconèixer-ne el vincle. Aquest 'gest decolonial' es dirigeix a una colonialitat precedent, que ell anomena 'matriu colonial del poder', que és l'estructura de gestió fixada per actors específics, categories de pensament i institucions establertes des del segle XVI (Mignolo, 2014).¹²⁸ Essent aquesta estructura el marc en el qual es formen les

128 Sobre aquesta qüestió, Walter Mignolo suggereix consultar Madina Tlostanova i Walter Mignolo a:

subjectivitats, no només a través del pensament sinó també de la corporeïtat i dels sentits (Mignolo, 2014).¹²⁹ La matriu colonial del poder formava subjectes imperials a la vegada que era formada per subjectes imperials, fossin aquests dominants o dominats, essent el racisme i el patriarcat ontologies epistèmiques que sorgeixen per silenciar les respostes dels dominats contràries a la dominació i a la imposició de la humiliació per la matriu colonial del poder. Així doncs, per Walter Mignolo, el vocabulari decolonial implica desmantellar i desobeir les categories que construeixen i sostenen la matriu colonial, una tasca que els subjectes colonials estan emprenent arreu del món per desvincular i decolonitzar les subjectivitats, i poder emprendre, amb una nova mirada, una construcció del món no regulada per la matriu colonial. Els ‘gestos decolonials’ són la manera com, afegeix, directament o indirecta, s’aconsegueix desobeir els dictats de la matriu colonial i es pot construir l’espècie humana en harmonia amb la vida en/del planeta del qual en depèn. D’altra banda, aquests gestos contribuirien a la reemergència, ressorgiment i reexistència planetària de la gent els valors de la qual, maneres de ser, llengües, pensaments i històries, han estat prèviament degradades per poder després ser dominades. D’altra banda, l’enfrontament amb la matriu colonial no es pot emprendre només des del seu propi llenguatge, sinó posant en joc altres imaginaris o traces d’imaginari, que podrien ser tan aviat gestos de ficció com de no-ficció, artístics com no artístics, però que explícitament confrontin la matriu colonial i ajudin a superar les construccions d’imaginari que una vegada –en el procés de colonització–, van encaixar el significat del món en històries de la creació (a través de narratives absolutes com la Bíblia, l’Alcorà o el Popol Vuh).

Per a Walter Mignolo es tracta d’emprendre un gir epistèmic:

“Els gestos decolonials suposadament desfan l’ontologia epistèmica de la civilització occidental, però també refan un món en el qual la dimensió imperial/colonial de la civilització occidental és esborrada i es potencia la dimensió emancipadora. Això vol dir

Tlostanova, M. i Walter, M. (2009). “Global Coloniality and the Decolonial Option”, *Kult*, 6, 130-147. Edició especial: *Epistemologies of Transformation: The Latin American Decolonial Option and its Ramifications*. Editada pel Department of Culture and Identity. Roskilde University. Accessible a: <http://www.postkolonial.dk/artikler/MIGNOLO-TLOSTANOVA.pdf> [2015, 24 de gener]

129 Walter Mignolo no es basa només en el parlar i escriure, que són dues cares del llenguatge. A partir de les teories del filòsof i lingüista francès Emile Benveniste (Cita l’obra "Sémiologie de la langue" (1969)), situa el llenguatge verbal com l’únic codi semiòtic que permet descriure, explicar i interpretar altres codis semiòtics: sons (com la música), imatges (com la pintura), imatges en moviment (com el cinema), formes materials (com l’escultura), o el moviment del cos (com el teatre i la dansa). És doncs a través del llenguatge verbal (oral i escrit) que tots els altres codis del món són concebuts i interpretats.

prevenir qualsevol desviació imperial: per exemple, la creença que la civilització occidental hauria deixat enrere el seu costat imperial d'explotació per emprendre ara una campanya imperial emancipadora. Els gestos decolonials, no els poden dictar els subjectes imperials sinó que haurien de venir de la creativitat i l'empenta dels subjectes (de) colonials” (2010, p. 48).

Per superar la continuïtat de la lògica colonial, proposa el concepte de 'pensament fronterer' (Mignolo, “Un paradigma otro: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitanismo crítico”, 2003 (2000), p. 50), un marc que permet imaginar altres globalitats possibles. Per desenvolupar-lo, fa ús de les estructures que descriu Boaventura de Sousa Santos: “la globalització localitzada, la localització globalitzada, el cosmopolitisme i les herències comuns de la humanitat”, a partir de les quals examina l'emergència de nous llocs d'enunciació –que no siguin la centralitat moderna–, i descriu la ‘gnosi fronterera’ com una raó subalterna que vol posar en primer pla els coneixements convertits en subalterns al llarg de tot el període modern/colonial en tot el planeta (Mignolo, *Historias locales /diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, 2003 (2000), p. 72-73).

Per escometre aquesta empresa cal un pensament situat en la zona de fricció:

“La transcendència de la diferència colonial només pot realitzar-se des d'una perspectiva de subalternitat, des de la descolonització, des d'un terreny epistemològic nou que inaugura el pensament fronterer [...] El pensament fronterer només ho és si parteix d'una perspectiva subalterna, mai d'una de territorial (és a dir, des de dins de la modernitat). Des de la perspectiva territorial, el pensament fronterer es converteix en una màquina d'apropiació de les *differe/a/nces* colonials, i la diferència colonial es converteix en un mer objecte d'estudi en comptes d'una potència epistèmica. En canvi, des de la perspectiva de la subalternitat és una màquina de descolonització intel·lectual i en conseqüència política i econòmica” (Mignolo, *Historias locales /diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, 2003 (2000), p. 106-107).

Per això és del parer que s'han d'evitar els grans models i transcendir el concepte de subalternització de cultures per un procés civilitzador plurilògic i pluritòpic, capaç de contribuir a la construcció d'un planeta en el qual les ‘semblances-en-la-diferència’ poguessin substituir la idea de ‘semblances-i-diferències’, manipulada pels discursos colonial i imperial. Les ‘semblances-en-la-diferència’, afegeix, exigeixen una relocalització de les llengües, pobles i cultures, en la qual les diferències s'observin no en una sola direcció sinó en totes les

direccions i temporalitats regionals possibles (Mignolo, *Historias locales /diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, 2003 (2000), p. 275-276). Amb aquest gir, es podria combatre l'imaginari de la Babel autodestructiva pel d'una Babel de potencialitats diverses, per a les quals val la pena aprofundir en les pràctiques de traducció.

Però tots aquests processos no poden desplegar-se o replegar-se de manera instantània, per això Walter Mignolo proposa una 'cultura de la transitorietat', que, això sí, hauria d'estar governada per històries locals, la dessubalternització del coneixement local i una descolonització epistemològica com a crítica radical de les premisses 'beneficioses per a tots' que governen els dissenys globals, sigui des d'una perspectiva de dretes o d'esquerres. Sense aquest tipus de possibilitats, que es poden practicar en tot el món i en les fronteres externes del sistema món modern/colonial, assegura, l'única alternativa seria una constant relectura dels grans pensadors d'Occident, a la recerca de noves formes d'imaginar el futur (Mignolo, *Historias locales /diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, 2003 (2000), p. 380-381), cosa que segurament dificultaria imaginar un món estructurat a partir d'una matriu diferent de la que ha generat el pensament colonial.

La possibilitat de futur

Per la seva part, Boaventura de Sousa Santos desenvolupa la teoria de la sociologia de les emergències per tractar de substituir el buit de futur a què ens aboca el temps lineal "per un futur de possibilitats plurals i concretes, simultàniament utòpiques i realistes, que es van construir en el present a partir de les activitats de cura" (*Descolonizar el saber, reinventar el poder*, 2010, p. 24). La idea es basa en un eixamplament simbòlic dels sabers, pràctiques i agents, capaços d'identificar tendències de futur i actuar-hi per poder maximitzar la probabilitat de l'esperança amb relació a la de frustració, a través d'una mena d'imaginació sociològica que actua tant sobre les possibilitats (potencialitat) com sobre les capacitats (potència). Aquesta visió del futur com a possibilitat, la complementa amb la sociologia de les absències, una lectura del present actual l'objectiu de la qual és "mostrar que el que no existeix és, de fet, activament produït com a no existent" (Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, 2010, p. 22), i per tant susceptible d'existir. Totes dues sociologies tenen una dimensió ètica, alhora que mostren un component reactiu davant una situació donada, el model capitalista neoliberal de la societat global, contra el qual presenten un horitzó de possibilitats, un 'encara no'¹³⁰ que defineix com "el mode com el futur s'inscriu en el present i

130 Boaventura de Sousa Santos cita el concepte d'Ernst Bloch *Noch nicht* proposat el 1947 a *The Principle of*

el dilata” (Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, 2010, p. 25), de manera que és capaç de trencar la linealitat del temps i evitar l'exclusió de les diferents temporalitats, que s'inscriuen en un nou ordre de possibilitats latents, incertes però que estan en un constant procés de formació (Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, 2010, p. 25) i transformació.

Per abordar l'equilibri desigual entre les relacions entre la ideologia colonial i la diversitat d'imaginari i les possibilitats de relacions socials existents en el món, Boaventura de Sousa Santos formula la teoria de la línia abismal:

“A l'altre costat de la línia no hi ha un coneixement real; hi ha creences, opinions, màgia, idolatria, comprensions intuïtives o subjectives, les quals, en la majoria de casos, es podrien convertir en objectes o matèries primeres per a les investigacions científiques. Així, la línia visible que separa la ciència dels seus altres moderns creix sobre una línia invisible abismal que col·loca, d'un costat, la ciència, la filosofia i la teologia i, de l'altre, coneixements fets incommensurables i incomprendibles, perquè no obeeix ni als mètodes científics de la veritat ni als dels coneixements, reconeguts com a alternatius, en el regne de la filosofia i la teologia” (*Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 14).

Amb aquesta definició hi ha implícit que amb la globalització i el capitalisme neoliberal s'ha produït un retorn del colonial i del colonitzador (Santos, DL 2014, p. 21),¹³¹ entenent aquí el terme colonial com a metàfora dels que perceben les seves experiències vitals a l'altre costat de la línia i s'hi rebel·len. D'altra banda, aquesta resposta abismal és percebuda com una intrusió amenaçadora del colonial en les societats metropolitanes. En descriu tres formes principals, definides per una exclusió radical i la no-existència legal, que viola els

Hope. (Bloch, E. (1995). *The Principle of Hope*; Cambridge, Mass.: MIT Press, 241-306. Considera que Ernst Bloch es va rebel·lar contra la dominació dels conceptes *Alles* i *Nicht*, en els quals sembla que tot hi està comprès com a latència, però dels quals res nou no en pot sorgir. Aquesta oposició dialèctica genera una impossibilitat que converteix la filosofia occidental en un pensament estàtic. Per a Ernst Bloch, el possible, tot i la incertesa que comporta, permet en canvi revelar la totalitat inesgotable del món. Amb aquesta intenció introdueix els conceptes de no (*Nicht*) i encara no (*Noch nicht*). El ‘no’ denota la manca d'alguna cosa però també la voluntat de superar-la, per la qual cosa un ‘no’ a una cosa sempre és un ‘sí’ a una cosa diferent.

131 En aquest text del 2014, Boaventura de Sousa Santos puntualitza que no sosté que el pensament occidental sigui l'única forma de pensament abismal i que és possible que existeixin o hagin existit altres formes de pensament abismal fora d'Occident. En tot cas, subratlla que ell estudia el pensament abismal hegemònic modern occidental.

fonaments de la legitimitat del paradigma regulació/emancipació a aquest costat de la línia: els terroristes, els treballadors migrants indocumentats i els refugiats (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 21-23). Això fa pensar en una translació de la lògica colonial de dominació de fora a dins del territori de la metròpoli, cosa que es tradueix en una verticalitat de les relacions de domini colonial, que en la modernitat havien estat horitzontals i delimitades en el territori; així com en l'emergència d'un 'nou impuls del colonial'—que mai no hauria deixat de ser-hi—, que fa ús de formes d'ordenament colonial tant en les antigues colònies com en les societats metropolitanes (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 24). En aquest procés, afloren tres dels feixismes socials que Boaventura de Sousa Santos havia descrit amb anterioritat (Santos, 2009, p. 560-563).¹³² El 'feixisme de l'*apartheid* social', que practica una segregació social dels exclosos a través d'una cartografia urbana que categoritza les zones en 'salvatges' i 'civilitzades'; el 'feixisme contractual', que es produeix en situacions de desigualtat i possibilita pràctiques despòtiques; i el 'feixisme territorial', a través del qual el capital disposa del territori en contra dels interessos de qui l'habiten (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 25-26). Per combatre aquesta tendència no n'hi ha prou amb la resistència política, cal una resistència epistemològica (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 30), conformada per la xarxa de moviments que constitueixen la globalització contrahegemònica, que sigui capaç de posar en pràctica el pensament abismal, la qual cosa “implica una ruptura radical amb els modes occidentals moderns de pensar i actuar” (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 32). Aquesta contraepistemologia l'anomena 'ecologia' perquè es basa en el reconeixement de la pluralitat

132 Boaventura de Sousa Santos distingeix quatre classes principals de feixisme social. La primera és el feixisme de l'*apartheid* social (la segregació social dels exclosos a través de la divisió de la ciutat en zones salvatges i civilitzades). La segona és el feixisme paraestatal (a través del qual determinats actors socials amb molt de poder neutralitzen o suplanten el control de l'Estat, sovint amb la seva complicitat), que té una dimensió contractual (en què la part més feble accepta les condicions que li imposen perquè no té alternatives) i una de territorial (a través de la qual actors socials que gestionen un gran capital disputen a l'Estat el control sobre els territoris encara que sigui en contra dels interessos de qui hi viu). La tercera classe és el feixisme de la inseguretat i la quarta el feixisme financer. En totes aquestes classes de feixisme social, les relacions i intercanvis es produeixen en un règim de desigualtat que genera formes d'exclusió severes i potencialment irreversibles. Santos, B. (2009). *Sociología jurídica crítica. Para un nuevo sentido común en el derecho*; Madrid: Trotta, 560 i s.

de coneixements heterogenis i es fonamenta en la idea que el coneixement és interconeixement; i, a més, perquè no concep els coneixements en abstracte sinó com a pràctiques que intervenen directament en el món real (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 38), motiu pel qual es fa necessària la traducció intercultural, un tret postabismal característic que fa ús de diferents llengües, categories, universos simbòlics i aspiracions; i hi posa en joc també el concepte de *clinamen*, que assumeix i redimeix el passat al mateix temps que se'n desvia, tot i que sense rebutjar-lo (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 40-42). Així doncs, l'ecologia dels sabers la constitueixen subjectes desestabilitzadors, individuals o col·lectius, al mateix temps que n'és constitutiva, en tant que no separa el coneixement de qui coneix. És una subjectivitat dotada amb una capacitat especial, energia i voluntat per actuar amb *clinamen*. La construcció social d'una subjectivitat com aquesta suposa experimentar amb formes excèntriques o marginals de sociabilitat o subjectivitat dins i fora de la modernitat occidental, formes que els criteris abismals rebutgen (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 43), ja sigui en societats que no formen part del context occidental com en les del submon descrit per Saskia Sassen de les persones pobres de les ciutats globals, que no tenen els drets fonamentals garantits.

Per emprendre qualsevol iniciativa de diàleg transcultural, però, s'ha de produir un reconeixement de les incompletuds i febleses recíproques (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 102), i una polaritat temporal que constitueix una de les grans incerteses que confronten el nostre temps (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 63). Aquest reconeixement ha de passar necessàriament per una política emancipadora dels drets humans i s'ha de basar en dues reconstruccions radicals. Per una part, una reconstrucció intercultural mitjançant la traducció de l'hermenèutica diatòpica, a través de la qual una xarxa de llenguatges nadius d'emancipació intel·ligibles i traduïbles mútuament poden trobar el camí en una política cosmopolita insurgent. Per l'altra, ha d'haver-hi una reconstrucció postimperial dels drets humans centrada a desfer els actes massius de supressió constitutiva –els ur drets–, sobre els quals la modernitat occidental va ser capaç de transformar els drets dels vencedors en drets universals (Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*, 2010, p. 116). Aquesta revisió dels drets fonamentals és encara més urgent quan els mateixos estats occidentals recorren a revisions dels estatuts legals de les persones per no haver d'aplicar-los, fins i tot dins de les seves pròpies fronteres territorials.

Estratègies contrahegemòniques

En el rerefons d'aquest projecte transformador que considera que s'hauria d'emprendre, el sociòleg peruà Aníbal Quijano hi adverteix un element resistent a la transformació radical en l'eurocentrisme dominant estès al llarg del món modern i que no només comprèn la perspectiva cognitiva dels europeus, o dels dominants del capitalisme mundial, sinó del conjunt dels educats sota la seva hegemonia. Es tracta de la perspectiva cognitiva produïda en el llarg temps del conjunt del món eurocentrat del capitalisme colonial/modern, que 'naturalitza' l'experiència de les gentes conforme a aquest patró de poder, que els fa percebre la realitat (el sistema, la situació) com a 'natural', i en conseqüència com a donada, no susceptible de ser qüestionada (Quijano, DL 2014, p. 69), atès que es vertebrava com un mecanisme de supervivència del sistema món modern que es resisteix a una transformació profunda, i s'adapta a noves formes de dominació basades encara en les bases històriques modernes, que al llarg de centúries han conformat un espai i una malla de relacions socials d'explotació/dominació/conflicte articulades, bàsicament, en funció i al voltant de la disputa pel control dels següents àmbits d'existència social: (1) el treball i els seus productes; (2) (en dependència de l'anterior) la 'naturalesa' i els seus recursos de producció; (3) el sexe, els seus productes i la reproducció de l'espècie; (4) la subjectivitat i els seus productes, materials i intersubjectius, inclòs el coneixement; (5) l'autoritat i els seus instruments, de coerció en particular, per assegurar la reproducció del patró de relacions socials i regular-ne els canvis. De fet, no ha estat fins a la irrupció de les qüestions de la subjectivitat i del gènere en el debat, que la mirada eurocèntrica ha pogut percebre tots els àmbits en la configuració del poder (Quijano, DL 2014, p. 70), perquè la perspectiva eurocèntrica implica un postulat històricament impossible: que les relacions entre els elements d'un patró històric de poder tinguin ja determinades les relacions abans que cap història; això és, com si fossin relacions definides prèviament en un regne ontic, ahistòric o transhistòric (Quijano, DL 2014, p. 72). D'aquí es desprèn que l'única alternativa és generar una ruptura amb els esquemes de pensament que fonamenten les relacions, per la qual cosa cal recórrer a models que no s'hagin imaginat dins d'aquest domini sinó externament, i amb una relació d'equivalència.

Així doncs, la lluita contra l'explotació/dominació implica la lluita per la destrucció de la colonialitat del poder, no només per acabar amb el racisme, sinó amb totes les formes històriques d'explotació, dominació i discriminació, tant materials com intersubjectives. El lloc central d'aquesta lluita està en la 'corporeïtat' i en la necessitat de pensar, de repensar, vies específiques per alliberar-la, per alliberar la gent, individualment i en societat, de tot poder, i fer-ne una socialització radical, és a dir, retornar a la gent, de manera directa i

immediata, el control de les instàncies bàsiques de la seva existència social: treball, sexe, subjectivitat i autoritat (Quijano, DL 2014, p. 104). Per això, Aníbal Quijano alerta de la 'simple negació' de tota possibilitat de subjectivació com a subjectes col·lectius que s'està produint en alguns àmbits per impedir que aquests estiguin actius, i considera que és necessari que aquests grups o col·lectius marginals s'articulin en subjectes polítics per poder sostenir 'relacions reals materials' (DL 2014, p. 94), és a dir, per tenir veu.

Per la seva part, Enrique Dussel advoca per un acte d'alliberament a través d'una acció que superi el capitalisme i la modernitat en un tipus transmodern de civilització ecològica, de democràcia popular i de justícia econòmica (1994, p. 147) a través d'un model de mundialitat analògica i concreta, on totes les cultures, filosofies i teologies puguin contribuir amb una aportació pròpia, com a riquesa de la humanitat plural futura (1994, p. 167). Això configuraria un món descentralitzat, permanentment a la recerca d'equilibris i negociacions que respectessin les diferències com a base per a aquest nou ordre, tot i que caldria revisar com encaixar les cosmogonies que en la seva naturalesa n'exclouen d'altres. Això permetria abordar els desajustaments que no només es produeixen en les zones geogràficament perifèriques, en les colònies, sinó també en els centres desplaçats dels mateixos estats colonials (Dussel, 1996, p. 14), que és on considera que han de germinar uns nous principis, des d'un més enllà que sigui capaç d'incorporar els 'condemnat de la terra' (Dussel, 1996, p. 21), els éssers situats en totes les perifèries imaginables. Contra aquesta possibilitat, el nou capitalisme fa un nou esforç per dividir el món en dues parts, i reeditar l'escenari d'un nou teló d'acer o d'un eix del mal, però a través d'un model que ja no es basa a ocupar els territoris amb exèrcits o amb règims administratius, sinó en tenir el control de les empreses productores, tant de les matèries primeres com de les indústries i els serveis de la perifèria. És un control integral, més estructural que territorial, que intervé en la producció dels desigs i en les necessitats de les persones i dels col·lectius a través de la publicitat en els mitjans de comunicació massiva, que es basa en un imperialisme de perfil ideològic, que obre un nou marc d'actuació, l'alliberament neocolonial de l'últim i més avançat grau del capitalisme (Dussel, 1996, p. 25-26). En un escenari que superi aquesta divisió del món, l'única lluita possible, la que defensa la teoria de l'alliberament, és acabar amb els exclosos, acabar amb la divisió del món, mitjançant la potencialitat d'una 'filosofia bàrbara', des de la perifèria, des de la no existència (Dussel, 1996, p. 26) i l'emergència de l'alteritat, per tal que aquestes siguin les que operin la transformació des de la mateixa quotidianitat, des del que és concret, activant una consciència ètica (Dussel, 1996, p. 77). Per a Enrique Dussel això

equivol a una crítica real del sistema, a una ruptura, una destrucció, una bondat que destotalitza el sistema o n'aniquila les fronteres repressives (1996, p. 85).

També en una línia crítica radical, Nelson Maldonado Torres parla de 'l'oblit de la colonialitat' tant en la filosofia occidental com en la teoria social contemporània. Detecta un desajustament entre modernitat i imperi/colonialitat, ja que una es refereix al temps –el modern–, mentre l'altra fa referència a l'espai –expansionisme i control de les terres– (Maldonado-Torres, DL 2014, p. 343). Per aquesta raó, per poder superar-la, cal desentrellar el sistema creat per la modernitat, ja que d'altra manera no estarem sinó pensant en un nou estadi d'aquesta modernitat, per la qual cosa considera necessari escrutar totes les conseqüències de la implicació de la modernitat en la dominació d'altres pobles, cultures i individus. Per fer-ho, se serveix del concepte de la 'colonialitat del poder' que teoritza Walter Mignolo, i de la constatació de la doble cara de la moneda modernitat/colonialitat que deriva en la idea de 'colonialitat de l'Ésser', a través de la qual equipara aquest ésser colonitzat al *damné* o el condemnat de la terra de Franz Fanon, que en l'actualitat ell situa en els barris depauperats de les grans metròpolis, siguin del 'centre' o de la 'perifèria': territoris i ciutats ignorats en diatribes filosòfiques sobre la localització del saber (Maldonado-Torres, DL 2014, p. 347-348), un espai marginal que tant es reproduïx en les megalòpolis de les perifèries incorporades al nou capitalisme global, com en les grans conurbacions metropolitanes dels estats occidentals, ja que en són una part constitutiva. Per això, com apunta Ramón Grosfoguel, és necessari evidenciar les posicions situades, perquè "el punt central és el locus de l'enunciació, és a dir, la ubicació geopolítica i corpopolítica del subjecte que parla", perquè en la filosofia i les ciències occidentals, el subjecte que parla sempre està amagat –es disfressa, s'esborra–, i si qui parla està ocult, també s'està encobrint la seva ubicació epistèmica geopolítica i corpopolítica en les estructures del poder/coneixement colonials des de les quals parla (DL 2014, p. 376). Aquesta ocultació, d'altra banda, desactiva qualsevulla desconfiança que el que escolta pugui tenir respecte del parlant, i facilita la dominació a través dels mitjans sobre els desigs dels individus, estratègia en la qual rau part de l'èxit del 'sistema món modern/colonial occidentalocèntric/cristianocèntric capitalista/patriarcal', ja que fa que subjectes substancialment ubicats en el costat oprimat de la diferència colonial, pensin epistèmicament com els que es troben en les posicions dominants, per la qual cosa proposa decolonitzar conceptes com ara 'capitalisme global' o 'sistema món', i fundar una epistemologia decolonial que assumeixi obertament una geopolítica i una corpopolítica decolonials del coneixement com a punts de partida cap a una crítica radical (Grosfoguel, DL 2014, p. 378-379) que pugui culminar amb un trencament d'arrel amb el sistema colonial.

Perquè, en el fons, el model colonial –tot i que opina que ha passat del ‘colonialisme global’ a la ‘colonialitat global’–, encara és operatiu en les zones perifèriques que, tot i haver deixat d'estar sota una administració colonialista, romanen en una situació colonial (Grosfoguel, DL 2014, p. 384-385).¹³³

Les epistemologies decolonials subsumeixen/redefineixen la retòrica emancipadora de la modernitat des de les cosmologies i les epistemologies del subaltern, localitzat en el lloc oprimint i explotat de les relacions colonials, cap a una lluita per a l'alliberament decolonial, per l'existència d'un món més enllà de la modernitat eurocentrada, però no com un fonamentalisme antimodern, sinó com una resposta decolonial transmoderna des del subaltern a la modernitat eurocèntrica (Grosfoguel, DL 2014, p. 396), que només és possible en el marc d'una democràcia radical o popular (Grosfoguel, DL 2014, p. 398), capaç d'imaginar mons alternatius, que trenquin amb la necessitat de mantenir la cara oculta del poder, que es basa en l'explotació de l'altre.

3.2. Aproximació a la realitat global des del vídeo assaig

Des del moment que el vídeo assaig explora les qüestions de la reconfiguració de l'espai/temps i del concepte de lloc en l'era global, transitant per temporalitats i geografies diverses i aprofundint en la conformació de noves subjectivitats, no es pot sinó revisar entenent-lo com una pràctica situada ideològicament. Entre les temàtiques recurrents del mode assagístic trobem la violència institucional i la guerra, l'expressió d'identitats individuals o col·lectives, la preocupació per la influència del tractament de les imatges i la informació en els *media*, entre d'altres, tractades des d'una perspectiva crítica i amb la intenció de contribuir a una major comprensió del fet intercultural i reivindicar un planeta més sostenible i més just. Per abordar aquestes preocupacions, desenvolupa les seves pròpies estratègies i busca un espai audiovisual propi, per bé que no té massa interès a fixar-ne els límits, des d'una veu situada.

Com a pràctica artística, el vídeo assaig té com a precedents més directes el cinema experimental i documental i l'avantguarda, camps amb els quals manté punts de contacte, com el fet de ser un resultat de la revolució tecnològica, industrial i també psicològica i

133 Ramón Grosfoguel comenta altres reflexions que van en la mateixa direcció, com els articles d'Aníbal Quijano i de Ramón Grosfoguel: Quijano, A. (2000). “Coloniality of Power: Ethnocentrism, and Latino America”, *Nepantla. Views from the South* 1, 3, 533-580. Grosfoguel, R. (2002). “Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge and Global Coloniality in de the Modern/Colonial Capitalist World-System”, *Review*, 3 (25), 203-224.

cognoscitiva que es produeix a Occident a finals del segle XIX. En aquest context, cada cinematografia ocupa espais diferents però comparteixen vasos comunicants i s'influencien mútuament. Així, mentre la pràctica del documental és més aviat paraindustrial i perifèrica, quan apareix la televisió en segresta algunes modalitats, com la del reportatge, i hi repercuteix de manera notable tant en el format com en les temàtiques (Torreiro & Cerdán, 2005), de la mateixa manera que, fruit de les mateixes dinàmiques, el cinema documental s'hibrida amb altres formes de cinema narratiu. En el cas específic del vídeo assaig, la capacitat d'hibridació no és només recursiva, per fer-se un espai al costat d'altres llenguatges audiovisuals o competir per una quota d'audiència; en aquest cas la hibridació és una característica constitutiva i una de les estratègies subversives principals, com una mena de 'gest decolonial', per infiltrar-se i qüestionar les pràctiques dominants. Per tant, no és solament una opció narrativa sinó que és el resultat d'un posicionament respecte dels llenguatges hegemònics, als quals desafia, i de les classificacions establertes i els codis que s'hi associen. Aquestes convencions s'ancoren en les estructures modernes, mentre que el vídeo assaig 'imagina' un nou espai audiovisual a partir de les noves lògiques de la globalitat com a primer pas per 'imaginar' una realitat millor que transcendeixi la separació abismal que el defineix –segons la terminologia que utilitza Boaventura de Sousa Santos–. Des d'aquesta òptica oberta, el vídeo assaig reivindica la pluralitat i rebutja la norma –encara que no seguir-ne cap també seria en el fons una norma–, perquè necessita prou flexibilitat per integrar les diferents sensibilitats i percebre les fluctuacions del context, per lleus que siguin. Aquesta manera de fer, que es podria qualificar d'exploratòria, ja es manifesta en el cinema documental i experimental, potser perquè també han de fer front a una realitat nova.

De fet, és en el període d'entreguerres –entre la I i la II Guerra Mundial–, quan emergeixen una nova cultura visual i els indicis del cinema documental com un fenomen intern al seu propi temps (Ledo Andión, 2005, p. 15), que opera i es desenvolupa en una època en què s'estableix un nou subjecte, les masses (Ledo Andión, 2005, p. 17). El vídeo assaig ha d'enfrontar-se, però, a un fenomen molt diferent, la fragmentació de les audiències, una tendència inversa a la que es viu en els primers temps del cinema i que té continuïtat en tot el cinema revolucionari, fins que es trenca amb l'emergència d'identitats múltiples.

D'altra banda, el vídeo assaig, com a espai d'experimentació, és conscient de la capacitat comunicativa del mitjà audiovisual i dels sistemes de difusió al seu abast com a via de circulació ideològica i crítica, i del potencial del director/artista com a agent transformador i compromès amb allò que seria el 'gir decolonial'; de la mateixa manera que l'avantguarda cinematogràfica es va acollir primer al text per pensar un objecte, el film, des de l'interior del

seu propi temps, i va buscar el seu propi *tempus*, aportant la idea de composició, entesa com la relació entre els elements i com a fluit que va des del *medium* als materials (Ledo Andión, 2005, p. 18). Aquest moviment també va abordar la construcció del públic –i del que és públic–, amb un concepte nou de representació de la realitat a través del subjectiu en el disseny d'objectivitat; del fragment del món en comptes del món; de la síntesi entre creació i execució; de l'obra com a ruta cap a un receptor que es considerava actiu (Ledo Andión, 2005, p. 31), activable, mobilitzable. És a dir, aquests autors van separar el mesuratge del temps –la capacitat de percebre 25 imatges per segon–, de la concepció del temps en tant que és una construcció dels sentits que s'opera en cada individu i que en cada un d'ells pren una durada diferent, segons el context cultural, l'estat d'ànim o l'experiència pròpia. Aquest intent de dirigir-se directament a l'espectador amb les estratègies exposades representen, de fet, un postulat ideològic i ètic que ha tingut continuïtat al llarg dels diferents processos geoestratègics del segle XX, durant els quals el cinema com a narrativa coincideix i s'implica en la contestació als models hegemònics i en els projectes per pensar realitats alternatives. En el vídeo assaig, aquesta tendència roman en el posicionament de resistència a les conseqüències negatives del costat 'ocult' del capitalisme neoliberal agressiu, que estén i dona un nou gir a les polítiques de dominació. Els intents transformadors ja els assaja el cinema revolucionari –començant pel cinema soviètic el qual al llarg del segle s'associa a diferents revolucions o moviments contestataris o d'expressió de les minories en diferents geografies–, però després de la II Guerra Mundial es produeix una crisi de credibilitat que empeny els autors a treballar en la perifèria del sistema món per mirar de transformar la realitat. El vídeo assaig, com a reacció a aquesta crisi de credibilitat, es fixa com a objectiu posar al descobert les mentides i les ocultacions dels poders a través de les seves pròpies estratègies. Un dels exemples més clars d'aquesta voluntat n'és el qüestionament de l'estatut de veritat i l'accionament de tàctiques fictivals per denunciar les 'aparences de veritat' dels missatges del poder. El fals documental és una de les formes que pren per interrogar la institució i posar en alerta els públics sobre allò que resulta versemblant, fora de sospita, explicitant que la història, i la Història, s'ajusten a un discurs (Sánchez-Navarro, 2005, p. 86), i que en la construcció d'aquest discurs, tots els elements estan pensats per comunicar un missatge concret, fins i tot quan no hi ha la intenció expressa de falsejar. Així, contestar la mentida hiperconscient en els mitjans de comunicació, no és sinó una demostració de l'astúcia [la invenció/imaginació], del creador (Sánchez-Navarro, 2005, p. 87), la mostra feient que el documental ha assumit ja la inexistència de l'objectivitat, i que el format contemporani ja és més un assaig filmat que un simple registre (Sánchez-Navarro, 2005, p. 89), que condueix a

una forma privilegiada del documental entès com a assaig, les pel·lícules de *found footage*, que conformen un corpus vast de producció audiovisual gairebé sempre marginal respecte a les tendències majoritàries de la indústria (Sánchez-Navarro, 2005, p. 93), i que connecta directament amb les estratègies del vídeo assaig. Des d'aquesta perspectiva, el vídeo assaig és la conclusió de la fallida testimonial dels sistemes audiovisuals com a registre i alhora del potencial narratiu i expressiu que té, per ell mateix, en esdevenir un document del seu temps i significar un nou impuls per desemascarar el poder i albirar altres imaginaris possibles.

El vídeo assaig, doncs, s'articula com una resposta disgregada que intenta disjuntar la centralitat temporal i espacial per ubicar-se de manera permanent en unes coordenades desplaçades, per això són tan importants les reflexions sobre l'espai i el temps i les maneres, diferents de les atribuïdes a l'època moderna, de representar conceptes de temporalitat –en molts vídeo assaigs trobem digressions temporals, sincronies i combinacions de temporalitats relatives, com la de la memòria i el somni en relació amb la dels fets–, i d'espacialitat –com l'expressió de conceptes com ara els d'exterioritat o distància–. La ubicació de l'autor, d'altra banda, se centra en l'exploració situada com a ens enunciator, desplegant tot un seguit de possibilitats autoreferencials que intenten evitar veus totalitzadores, mentre insisteixen a revelar l'existència d'un enunciator situat ideològicament. Des d'aquesta posició, assumeixen actituds contranarratives que els permeten fer aflorar maneres diverses de comprendre el món i proposen temàtiques que investiguin les possibilitats de transformacions efectives de la realitat actual. D'alguna manera, tot un seguit d'artistes i realitzadors del vídeo assaig, intenten superar la línia abismal des de la mateixa organització del sistema de l'art, adoptant estructures i procediments que la puguin fer permeable.

Partint de la idea que l'extensió del poder cultural occidental actua com una desterritorialització a través de la qual aquesta societat entra en declivi (Tomlinson, 2001), una estratègia clau del vídeo assaig consisteix en desoccidentalitzar les produccions culturals, fins i tot en el territori occidental, per recuperar les transferències transgeneracionals i les tàctiques dialògiques que la 'glocalització' ha substituït per relacions canviants i d'identitats creuades. Així, en tant que art global, no respon a una categoria estètica, historiogràfica o cronològica, sinó geopolítica, o millor encara, geoestètica, ja que implica la paradoxa de refundar el pensament occidentalitzant iniciada per la modernitat i la colonialitat,¹³⁴ a partir

134 Joaquín Barriendos havia exposat aquestes idees amb anterioritat a Barcelona en la ponència: Barriendos, J. (2007). "The Decolonization of Geographical Thinking. Global Art, Transculturality, and Politics of Mobility", Simposi *Art Critics in the Age of Global Mobility*; Barcelona: ACCA-AICA.

d'un tipus de producció artística que, més enllà de poder ser adquirida, recollida i exposada en museus d'art, és més aviat una mena de capital simbòlic o geoestètic actiu, que els museus empren per produir o reproduir discursos o imaginaris relacionats amb la modernitat occidental (Barriendos, 2010, p. 249), en un context sociopolític i tecnològic que, paradoxalment, podria afavorir que el pensament derivat d'Occident s'estengués encara més— (Barriendos, 2010, p. 250), un perill del qual també en parlen els teòrics contrahegemònics. Sigui com sigui, la doble cara de la xarxa, a través de la qual circulen tant les ideologies dominants com les marginals, constitueix una nova centralitat cultural, que es desplaça del lloc al mitjà. En aquesta dislocació, al costat del desplegament del capitalisme neoliberal, que dona continuïtat a la lògica colonial del poder, s'obre una demanda per la inauguració d'un nou espai plurilògic basat en l'ètica. Aquest model hauria de ser capaç de reconfigurar un món global entès no com una estructura jeràrquica i piramidal del poder, amb un costat fosc associat d'explotació, sinó com una estructura de diàleg en busca constant d'interacció —no de domini—, que respecti les diferències com a part constitutiva del tot. En els treballs de vídeo assaig trobem tot un seguit d'elements que reflecteixen aquestes preocupacions sobre la configuració d'un nou ordre mundial, que està caracteritzat per la consolidació de la societat de la informació i la societat xarxa. En aquest sentit, trobem temàtiques relatives al treball, l'explotació sexual, els fonamentalismes, el terrorisme, les situacions bèl·liques, les problemàtiques frontereres, o mediambientals, estretament vinculades amb les repercussions de les polítiques globals sobre els territoris i les identitats.

La part globalitzada del món —que és parcial i funciona com una unitat en temps real a escala mundial—, condiona, determina i domina la resta del planeta, però en canvi, no té la capacitat d'uniformitzar la identitat. Actualment, les identitats col·lectives més fortes que s'estan constituint són les ètniques, les religioses i les de gènere, cosa que constata que la globalització ni uniformitza les identitats ni dessacralitza les societats, tot i que permet aflorar identitats individuals al voltant d'un projecte personal o principi electiu (Held, 2004), com el de les minories polítiques, culturals, racials i sexuals, les quals, dit sigui de pas, han trobat en el vídeo assaig un mecanisme d'expressió que ha fet possible l'emergència d'altres històries i altres veus dissonants en el procés de deslocalització, doncs, com assegura Susan Buck-Morss, “la força de la imatge sorgeix quan es desprèn del seu context” (García Canclini, 2010, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”)¹³⁵ i es tensiona amb l'ancoratge local,

¹³⁵ En aquest article, Néstor García Canclini cita el treball de Susan Buck-Morss “Estudios visuales e

ja que “davant dels fluxos comunicatius globals, universals, continuem sent part d'una cultura, generem l'experiència del social a partir d'una identitat específica, situada, encara que aquesta cultura local cada dia es vegi més afectada per la presència constant dels fluxos globals” (Gutiérrez Carbajo, 2002, p. 632).

En aquest context, Mieke Bal observa el desplegament d'una visió dual entre el local i el global:

“El concepte de mirada posseeix tota una sèrie d'històries diferents. De vegades s'utilitza com un equivalent del concepte de ‘la visió’ per indicar la posició del subjecte que mira. Com a tal, assenyalava una posició real o representada. També s'utilitza en contraposició al fet de veure, com un mode de mirar colonitzador, fix i fixador, que cossifica, s'apropia, desarma i fins i tot, possiblement, viola” (Bal, 2006, p. 46).

Des d'aquesta perspectiva, les estratègies de ‘descentrament’ del local “remet [en] de nou a l'espai no fonamentat des del qual és possible la pràctica de la imaginació social així com de l'anàlisi de la seva significança cultural i simbòlica”, per la qual cosa “la dialèctica entre global i local és també un marc teòric des del qual abordar la crisi del subjecte polític modern i les seves formes clàssiques d'habitació, associació o lleialtat” (Martínez Luna, 2009, p. 51) que, d'altra banda, troba en el llenguatge visual una esfera on s'activen altres tipus de relacions, altres formes de percepció i de recepció, però també d'invençió i d'expressió, que la pràctica artística transcendeix a través de noves polítiques de la subjectivitat i noves configuracions de l'inconscient en el camp social en el qual redissenyen la seva cartografia, més enllà de la consciència de la dominació i de l'explotació (la cara extensiva, representativa, macropolítica), i estenen-se a l'experiència en el mateix cos (la cara intensiva, inconscient, micropolítica) (Rolnik, 2010, p. 89). Amb una orientació ajeràrquica –com la que proposa Arjun Appadurai–, i des de la hibridació postcolonial del lloc –a la que remet Sergio Martínez Luna–, el quotidià se situa doncs com el que “pot ser el lloc incert entre el si mateix sense lloc i el lloc sense si mateix que aporti formes noves de pensar i practicar la localitat” (Martínez Luna, 2009, p. 63) i també el ser –en el sentit de subjecte–, en el context global.

3.2.1. Assaig i realitat. Escenaris de confrontació i gir ètic

El cinema, com a operació parafotogràfica bàsica, obté el material primigeni directament de la realitat i per tant és, abans que res, documental, la qual cosa no implica

imaginación global” (2005) a través de Brea, José Luis (ed.), *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 21.

forçosament que com a fenomen cinematogràfic –conglomerat d'estètica, indústria, espectacle, narrativa, sociologia, etc. –, estigui destinat a ser irreductiblement documentalista (Català, 2005, p. 110), perquè per limitar-se a ser estrictament documental, segueix Josep Maria Català, el cinema hauria d'haver estat anticinematogràfic, és a dir, antiestètic, i també antidocumentalista. Si volia ser realista, doncs, afirma, el que hauria d'haver fet és pujar al carro de l'avantguarda, que perseguia una visió profunda de la realitat, en lloc de confiar en l'essència del documental com a testimoni (Català, 2005, p. 111), és a dir, s'hauria d'haver situat en la línia ideològica que connecta amb la genealogia del vídeo assaig.

De fet, en transcórrer el segle XX, el concepte d'assaig en el cinema apareix com una síntesi entre l'avantguarda i el documental –que és precisament on Ursula Biemann situa el vídeo assaig–, és a dir entre el camp experimental i el vessant testimonial. Aquest punt de trobada té com a detonant la crisi indiciària de la imatge, del registre com a prova, que en impossibilitar el documental com a evidència, produeix un gir cap a l'enunciat, que assumeix el compromís de l'ull que hi ha darrere de la càmera –bo i acceptant-ne les limitacions–, fundat en les possibilitats de la subjectivitat com a visió parcial i concreta, i com a part integrant i posicionada d'aquesta realitat. Per emprendre aquest projecte, el cinema d'assaig s'allibera de la cotilla estilística que l'ha constret al llarg del seu desenvolupament històric i ha condicionat la manera a través de la qual s'ha aproximat a la realitat i els codis que ha utilitzat per transmetre-la. Així, la pèrdua d'indiciàritat de la imatge allibera els codis de representació i permet l'experimentació formal i la hibridació de sistemes per oferir mirades més calidoscòpiques de la realitat. Tot i això, tant el documental com el cinema de ficció, continuen essent productors d'imatges, mentre que l'avantguarda les ha volgut suplantar perquè té una vocació utòpicament realista de jugar directament amb la imatge del món (Català, 2005, pp. 118-119), per crear mons alternatius, a partir d'una lectura crítica sobre la realitat. El film assaig es planteja utilitzar aquest dispositiu amb totes les conseqüències, una vegada el documental autoreflexiu s'encalla. Per Josep Maria Català, les produccions de José Val del Omar o Maya Deren representen els primers intents de síntesi en decantar-se cap a la figuració, tot i la inclinació a l'onirisme com a 'coartada per a les ruptures formals', però no l'onirisme dels surrealistes sinó un que s'ha bolcat cap a fora, cap a la metàfora i cap a la plena representació visual que mena a l'essència del film assaig (Català, 2005, p. 120). Un altre pioner del nou tipus de visió que esmenta és Stan Brakhage, amb exemples com *Dog Star Man* (1965), film en el qual el que és donat a l'espectador no és tant el moviment d'una consciència, com el moviment d'una percepció preconscient que produeix materials visuals destinats a formar una determinada consciència –a la vegada en la ment del cineasta i en la de

l'espectador–, un punt de vista subjectiu de caràcter transcendental que va destinat a anul·lar la distància entre la realitat mostrada i l'espectador, el qual és col·locat en la ment del cineasta per fer-li experimentar les mateixes sensacions, les quals resulten de la nova percepció (Català, 2005, pp. 121-122). D'aquesta manera, el muntatge es converteix en un dispositiu equivalent a unes operacions mentals, ja que tot i que la primera avantguarda cinematogràfica europea es dedica a escenificar el món interior i es basa en una contemplació estètica, els moviments avantguardistes nord-americans posteriors executen un gir transcendental cap a la subjectivació de l'experiència i persegueixen que l'espectador comparteixi l'experiència subjectiva del personatge/autor, un gir que recull més tard el film assaig (Català, 2005, pp. 123-124). El film assaig, doncs, sorgeix com una constatació del poder de la imatge, alhora que és també un lloc de començament, d'hibridació, de trencament normatiu, i també de creació d'espais de consum i distribució, tot i que deixa encara pendent una qüestió més aviat política, que s'expressaria essencialment a través del concepte de distància –perquè que en el film assaig tot pugui ser polític, no vol dir que tot ho hagi de ser–, que constata que pot haver-hi acció política al costat de l'estètica, un fenomen que es correspondria amb l'àmbit de la postpolítica, de la fi dels relats polítics (Català, 2005, p. 130). Amb això, conclou, s'opera una separació entre l'acte de pensar i les eines amb les quals es pensa, que l'assaig problematitza –pensa amb les imatges de manera autònoma–, mentre el documental i l'avantguarda l'han acceptat irreflexivament com una primàcia del polític sobre les eines.

Josep Maria Català identifica les formes i les imatges dels films assaig amb les estructures que sorgeixen en les avantguardes, en concret proposa una equivalència del film assaig amb l'esquelet narratiu de la novel·la, especialment amb la fragmentació del flux realista, que presenta una tendència a visualitzar les hibridacions i les mescles en la mateixa superfície de l'enunciat –d'altra banda ja presents en el teatre d'avantguarda, en les posades en escena multimèdiàtiques amb diversitat de dispositius escènics–, com passa amb *Hitler* (1977), de Hans J. Syberberg, de la qual en destaca els escenaris saturats d'objectes, veus múltiples i diversos dispositius de mescla d'imatges, recursos que impliquen un nou domini de lectura, la possibilitat d'extraure significats de la forma metalingüística –consubstancial al film assaig–, i una arquitectura espacial que es tradueix en el temps, encara que les estructuracions es mostrin de manera simultània (Català, 2005, pp. 139-142). L'assaig audiovisual es desplega, doncs, com una màquina de pensar amb imatges, o una màquina per pensar, que posa les condicions per establir relacions, de vegades insospitades, per interpretar els fets de la realitat, sovint tant o més enganyosos que la ficció, i això ho fa tant en el lloc de l'autor com en el de l'espectador, perquè la reflexió s'estableix en les imatges (Català, 2005, p.

144), i s'estén a tot el procés de la pel·lícula, inclòs el muntatge. O, dit d'una altra manera, el muntatge –que és on el cinema pensa–, s'estén a tot el procés.

Les possibilitats tècniques que ha aportat la tecnologia del vídeo han contribuït notablement al gir experimental, estèticament més performatiu, que ha fet el dispositiu assagístic. Hi ha contribuït el fet que el vídeo és el lloc de l'assaig que s'adapta amb més facilitat als recursos de l'era digital i gestiona amb més eficàcia els fluxos comunicatius i de difusió. Aquest punt de concurrència en l'assaig ha obert al cinema els circuits de distribució de l'art, com són els museus o els festivals d'art i, en certa mesura, es pot dir que el vídeo assaig ha substituït el text per les imatges com a paradigma interpretatiu –com teoritzen els estudis visuals–, tot revelant-se com un mecanisme d'interpretació capaç de travessar la línia abismal que teoritza Boaventura de Sousa Santos, per fer visible el que està a l'altre costat –el que és il·legal, sense drets–, la cara oculta de la colonialitat.

En aquest context, la hibridació per a l'indígena [llegeixi's aquí indígena com a colonitzat i/o oprimat], codifica implícitament una narrativa occidentalitzant triomfalista, mentre que la lectura que resulta de la mescla, com a estratègia de supervivència, assenyalava una història de colonització (Stam & Shohat, 2002 (1994), p. 66). Aquest desplaçament habilita al cinema [i em permeto traslladar-lo al vídeo assaig], la capacitat de convertir-se en mediador epistemològic entre l'espai cultural de l'espectador occidental i el de les cultures representades en la pantalla, connectant espais separats i temporalitats suposadament separades en un únic moment d'exposició (Stam & Shohat, 2002 (1994), p. 114). Com a conseqüència, el cinema passa de ser un element de control del poder colonial (els principis del cinema coincideixen amb la culminació del projecte imperial) (Stam & Shohat, 2002 (1994), p. 115), a ser un instrument d'alliberament d'aquest domini, gràcies als circuits independents i/o marginals de distribució del cinema 'no comercial', que esdevenen espais de concurrència de visions crítiques i alternatives. Així, mentre les pel·lícules convencionals arranquen esdeveniments i accions en una narrativa temporal que es mou cap a una conclusió, donant forma a la manera de pensar del temps històric i la història nacional, on encaixar les coordenades d'experiències a través de les quals la història pot ser escrita i la identitat nacional figurada (Stam & Shohat, 2002 (1994), p. 118), la producció de contranarratives el que fa és traduir la constitució d'espais en transformació en els quals poden ser gestats nous imaginaris alternatius al model de dominació.

D'aquesta manera, la construcció de contranarratives, tant en els antecedents directes del vídeo assaig com en altres formes cinemàtiques que l'han influït, conflueix en el desenvolupament d'un compromís ètic i polític, associat a la voluntat transformadora i

reparadora –tant de la memòria històrica i com de la realitat del seu moment–, d’aquestes pràctiques. El documental de guerra prefigura un vincle en aquesta direcció en basar el seu estatut de veritat en la subjectivitat –fragmentària, parcial, incompleta... –, de l'autor. En el moment del vídeo assaig, es fa un pas més enllà en mostrar-se capaç de relatar el desenvolupament del contingent digital i cultural –les transformacions clau dels nostres temps–, esdevenint una pràctica que és al mateix temps artística, teòrica i política (Biemann, 2003, p. 8). En aquest sentit, incorpora la tecnologia digital i l'estructura en xarxa per accedir als recursos de bancs d'imatges i sons i d'arxius en general, i fer ús de les possibilitats tant de registre com de muntatge que dona la xarxa. A més, utilitza lliurement aquests recursos, posant en qüestió la gestió dels drets de les imatges i reclamant l'ús de cita de les imatges en tant que patrimoni comú. A aquestes estratègies s'hi pot sumar la precarietat de recursos, que assumeix per conservar la llibertat d'agència davant les imposicions del sistema, algunes de les quals poden semblar innòcues però no ho són, com per exemple el fet que la indústria tendeixi a separar cada vegada més la imatge i el so (per la influència de la televisió, on van per separat), cosa que dona peu a una major intervenció en la construcció del producte, un clar símptoma del control polític que s'exerceix sobre els mitjans i raó per la qual “s'ocupen de crear un format que ningú no necessita, l'alta definició” (Aidelman & de Lucas, 2010, p. 285),¹³⁶ perquè, en el fons, no els interessa que hi hagi dispositius autònoms, lleugers, assequibles i que puguin circular lliurement i produir documents independents i potencialment subversius, gestats fora del sistema.

El vídeo assaig, doncs, es configura com un espai de màxima llibertat creativa i privilegia l'enfocament des d'una òptica personal i subjectiva, que exposa sense restriccions ni haver-se de cenyir a unes normes específiques, d'igual manera que no està subjecte a les limitacions tecnològiques, ni de recursos o de pressupost. Al mateix temps, però, accepta la funció de ‘mediació productiva’, que “–protagonitzada per l'acte de mostrar (alguna cosa) –, deixa pas a un altre escenari presidit per l'acció retòrica del fet de mostrar (-se)” (Cruz Sánchez, 2007, p. 116), en el sentit performatiu d'atorgar significació a l'acció filmada, a la situació enregistrada, com a potència enunciativa des d'un lloc i una temporalitat no normatives, cosa que fa que derivi cap a modes autoreferencials.

136 Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas recullen l'entrevista “Un langage d'avant Babel. Conversation entre Artavazd Pelechian i Jean-Luc Godard”, feta a Jean-Luc Godard al diari *Le Monde* el 2 d'abril del 1992.

Amb aquest gir, les localitzacions en l'entorn del dia a dia, esdevenen espais de resistència,¹³⁷ i les subversions quotidianes adquireixen una dimensió temporal específica que opera de manera discreta, “gairebé imperceptible, mitjançant ritmes que difereixen dels dominants per la seva 'baixa intensitat', però també per la seva obstinació” (Cruz Sánchez, 2007, p. 120). Aquestes estratègies són recursos habituals en la pràctica del vídeo assaig, que mostra el pensament en desenvolupament i l'acció en procés, vinculada a un lloc, a un paisatge, a un territori subjectiu, posant en funcionament altres lògiques, altres versions de la història, que estimulin la memòria. De fet, “les mecàniques del que s'oblida i del que es recorda tenen a veure amb l'articulació de les narracions sobre els esdeveniments del passat” (Sáez de Ibarra, 2007, p. 101), i si aquesta construcció no es produeix, la memòria o recordació es torna en amnèsia, ja que aquesta no és producte de les narracions de la història, l'amnèsia és producte de l'absència d'història (Sáez de Ibarra, 2007, p. 103). Com a estratègia, doncs, el vídeo assaig més aviat s'inclina a evocar els records que a fixar dates històriques concretes, projectant una mirada que “ha demostrat fins ara la seva flexibilitat i inclinació cap a la crítica social” (Bal, 2006, p. 47), i una dimensió política que té la capacitat d'oferir resistència.

És a dir, posen en qüestió el procés de la interminable acumulació, reproducció i circulació d'imatges, amb estratègies que els són pròpies:

“Aixecar dispositius de visualitat capaços d'obrir espais intermedis des d'on desenganxar aquesta imatge de la seva regulació espectacular –visibilitzar el visible, recuperant en la imatge una mínima diferència i potser una traça de veritat–. Obrar moments de suspensió, des dels quals les retòriques i els imaginaris de la mobilitat revelin les espacialitats i temporalitats homogènies sobre les quals es construeixen per apropiar-se de la mobilitat com a oportunitat per a l'enunciació col·lectiva de la imaginació social” (Martínez Luna, 2009, p. 63).

Tot i que la hibridació i la diversitat multifocal, no són exclusives del vídeo assaig, sinó un aspecte diferenciador de les arts:

“(Les arts) donen ressonància a veus que procedeixen de llocs diversos de la societat i les escolten de maneres diferents que altres, fan amb elles alguna cosa diferent que els discursos polítics, sociològics o religiosos [...] en aquesta manera de dir que no arriba a

137 Pedro A. Cruz Sánchez desenvolupa el concepte de resistència en la quotidianitat a partir del plantejament que fa sobre el tema Michel de Certeau a *L'invention du quotidien* (1980).

pronunciar-se plenament, aquesta imminència d'una revelació” (García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, 2010, p. 27).

Aquest potencial inherent d'evocació es mou en l'indiar entre la realitat i l'imaginari a través de la introspecció i del fet continu de ressituar-se el jo i el tu:

“El risc d'oblidar el passatge dels fets als imaginaris, com acostumen a fer els mitjans en els *reality shows* i en els noticiaris que informen ficcionalitzant, pot ser evitat per un art que concep d'una altra manera el pacte de versemblança i el treball crític” (García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, 2010, p. 28).

I és a través d'aquestes estratègies, que “els artistes contribueixen a modificar el mapa del perceptible i el pensable, poden suscitar noves experiències” (García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, 2010, p. 30), posant de manifest que “l'experiència està sempre en procés i que mai ve ni podrà venir donada plenament per qualsevol model, ja sigui ideològic, ja sigui tecnològic, que aquella reclamarà sempre de nosaltres un esforç cap a l'heterogènia naturalesa dels signes en la conquesta de qualsevol esdevenir” (García Casado, 2010, p. 98). De fet, solament el fet de fer visible (aquest caràcter enunciatiu a què m'he referit abans) és ja un acte polític, en tant que obre la percepció als altres (Bal & Hernández Navarro, 2008) i presenta resistència a la instrumentalització de la identitat cultural: “hem de continuar reptant les categories estàtiques de la subjectivitat, fins i tot en les aspiracions originals del multiculturalisme, la justícia social i la igualtat política i econòmica, ja que continua imperativa globalment, avui més que mai” (Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, 2013, p. 10).

Com a pràctica subversiva, el vídeo assaig també experimenta l'oposició del procés creixent de criminalització de determinades formes de protesta social i de resistència de què parlen Michael Hardt i Antonio Negri (2004) a través del qual el poder intenta blindar-se de les crítiques amb dues estratègies, la prohibició –com per exemple el fet que no s'alliberi el dret d'ús d'imatges–, o l'assimilació –inserint en els mitjans discursos crítics ‘controlats’–.

3.2.2. Els recursos tecnològics i l'era de la informació

La rellevància que té posar en qüestió el mitjà en el context global, és deguda al fet que l'establiment de marcs en la consciència pública s'efectua, principalment, a través de processos que tenen lloc en els mitjans, els quals constitueixen la principal font de comunicació socialitzada, amb prou potencial per abastar la societat en general. Des de la recerca en comunicació, Manuel Castells identifica tres processos 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 a ells mateixos en relació amb el món: l'establiment de temaris, la

priorització informativa i la creació de marcs (Castells, 2009, p. 237) que configuren un tot fonamental, que ha establert una nova relació amb l'espai/temps, el que Gilles Lipovetsky i Jean Serroy 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, que es trasllada i alhora comprèn tots els terrenys de l'activitat humana, des de la vida econòmica fins a la vida quotidiana (Lipovetsky & Serroy, 2009, pp. 15-22). 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. En aquesta tessitura, la imatge és, més que una representació, una dada, un producte de dades que desplacen a la intervenció humana en la producció de memòria (Bucher, 2007) i en la d'identitats. D'altra banda, cal tenir en compte que l'impacte en els públics no només es produeix a través del registre periodístic, perquè l'espai en què opera el documental permet fer ús d'elements poètics, narratius o lògics (Nichols, 2001, p. 16), i combinar-los per crear un dispositiu de comunicació que sigui operatiu tant en l'àmbit informacional, com en l'afectiu o emocional.

Aquest flux d'informació constant en què vivim, és el resultat de la interrelació de tres transformacions independents: 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 (Castells, *La era de la informació. Vol I. La sociedad red*, 1998 (1996)). En aquest entorn, els mitjans generen un tipus d'informació que pot ser compartida en la vida diària –comentar un partit de futbol, una notícia, una sèrie de televisió... –, cosa que afavoreix que l'establiment de marcs en la consciència pública s'efectuï, principalment, a través de transformacions que tenen lloc en els mitjans, i que adquireixen una funció unificadora que difon el pensament hegemònic i una única versió de la Història. Al traslladar aquesta inquietud a una dimensió fenomenològica, l'experiència de la història en crisi és també l'experiència d'una crisi de temps –perquè en els temps de crisi coincideixen dues dimensions diferents i essencialment contradictòries de temporalitat: el temps de durada buida i el temps d'urgència absoluta–, fruit de la qual el present s'experimenta com un continu sense final ni direcció, ja que a falta d'un paradigma d'interpretació històrica, els esdeveniments de l'actualitat no es poden posar en perspectiva, ja que en un temps que sempre és 'ara', no hi ha cap distància en relació amb tot el que passa. En un temps de crisi, els esdeveniments d'importància històrica sempre semblen imminents i, així, les decisions sempre semblen apressants, una urgència que posa en perill la llibertat de llegir el passat i d'imaginar un futur diferent. En aquest context, la guerra ha esdevingut el darrer gran projecte de la modernitat, un impuls de col·lectivitat i d'història, que s'ha convertit en la gran epopeia de la qual els mitjans de comunicació en són els grans

narradors, al punt que han convertit la ‘guerra contra el terror’ en una superproducció (Verwoert, 2014, p. 29-30),¹³⁸ lliurada per ‘fascicles’, amb pel·lícules o sagues cinematogràfiques com *Troy* (2004), de Wolfgang Petersen; la trilogia *Lord of the Rings* (2001-2003), de Peter Jackson; la sèrie *Star Wars* (la trilogia original es va estrenar el 1977, sota la direcció de George Lucas); o *The Matrix* (1999), de Lana i Andy Wachowski; i a les quals se'n podrien afegir moltes més, com *Mad Max* (1979), de George Miller; o d'altres inspirades en les guerres actuals, des de *Tras la línea enemiga* (2001), de John Moore, situada a la guerra de Bòsnia; a *Jarhead: El infierno espera* (2005), de Sam Mendes, inspirada en l'operació Escut del Desert, només per citar dos casos concrets. Els conflictes bèl·lics també tenen una presència massiva en els informatius diaris a totes les cadenes del món, que contribueixen a normalitzar la imatge ‘nua’, perquè en traure-la del context d'excepcionalitat, la fan irreal. El realisme nu de la imatge de vídeo, que qualsevol ciutadà mitjà pot capturar des d'un dispositiu de gravació amb la tecnologia de consum de vídeo digital actual, ha fet que la història s'hagi convertit en ‘vida emesa’, en una compressió en imatges d'esdeveniments en directe que ho mostren tot però que no diuen res, així que per reinserir-hi història i dotar-la d'un gest polític, caldria interrompre la il·lusió de la plena presència que genera la imatge nua de l'actualitat i incorporar-hi traces històriques invisibles de l'època abans i després en la imatge, perquè encara que la seva inscripció vagi contra la lògica de l'esdeveniment (Verwoert, 2014, p. 30) és la manera de conferir-li narrativa. Aquest gest que atorga discurs i reflexivitat, l'abanderaren les pràctiques del vídeo assaig, que comparteixen la voluntat de contrarestar un discurs únic hegemònic a través de dues tàctiques, la construcció de discursos altres i el fet de mostrar com operen els mitjans controlats pel poder, desemmascarant-los.

D'altra banda, Rosalind Krauss, fa una aportació significativa en abordar el vídeo assaig des de la dimensió tecnològica, en intentar introduir altres conceptes per ocupar-se dels temes relacionats amb la producció audiovisual. Considera que el terme *medium* està massa contaminat, és massa ideològic, massa dogmàtic, massa usat discursivament, i es pregunta si podria utilitzar el concepte d'automatisme de Stanley Cavell, del qual se n'apropia per atacar el doble problema de concebre el film com ‘un (relatiu) nou mitjà’, ja que per una banda fa

138 Aquest assaig de Jan Verwoert està inspirat en la recerca “Anàlisi de la crisi històrica en les pel·lícules de Deimantas Narkevicius i en l'esperit lliure i especulatiu de l'obra de la pintora i artista de performance Paulina Olowka”. Publicat originàriament al butlletí de l'Stedelijk Museum, 05/04, (34-36). També va aparèixer en el llibre Bagma, A., Rushton, S. i Wüst, F. (eds), (2005). *Experience Memory Re-Enactment*; Rotterdam: Piet Zberruga Institute, 37-40.

referència a la mecànica dels aparells però per l'altra també té a veure amb l'ús que en fan els surrealistes; i com 'un reflex inconscient (un deixar fluir)'. Com ho fan les nocions de mitjà o de gènere, l'automatisme posa en relació el suport tècnic i les convencions amb què un gènere particular opera amb aquests mitjans materials, per això se'n pot fer un ús 'automàtic' (Krauss, 1999, p. 5). Però no automàtic en el sentit d'un acte inconscient, sinó com una acció conscientment alliberada per assolir la llibertat expressiva de la improvisació, tècniques que sota les condicions expressades, menen a una expressivitat sense límits (Krauss, 1999, p. 6) i a una llibertat de creació inèdita en el camp audiovisual. Rosalind Krauss posa l'exemple de Marcel Broodthaers, que atret pel cinema mut gairebé artesanal dels germans Lumière, David W. Griffith i Charles Chaplin, s'hi inspira per a les seves pel·lícules des del 1967 fins als primers 70. Amb això, demostra que és possible desafiar el sistema i fer films sense pràcticament pressupost, aprofitant trucs de fragments i descarts d'estocs vells. Aquesta actitud es repeteix també en les edicions del festival *Knokke*¹³⁹ dels mateixos anys, on autors americans i canadencs, influïts pels experiments fílmics primerencs de Marcel Broodthaers (Krauss, 1999, p. 42-44), posen en qüestió la indústria de Hollywood, però no el film com a mitjà. A través de la defensa del dispositiu que fan aquests autors, Rosalind Krauss rescata el concepte de *medium* sota la llum de l'obertura promesa pels films primerencs, continguda ja en la mateixa naturalesa de la imatge, i fa una comparació amb les pampallugues que creen il·lusió de moviment, una barreja fenomenològica de presència i absència, immediatesa i distància (Krauss, 1999, p. 44). De fet, és a través de l'estructura dels films primitius, que Marcel Broodthaers veu el que no van saber trobar els estructuralistes, que l'*apparatus* fílmic se'ns presenta amb un *medium* l'especificitat del qual rau a trobar-se en la seva condició com a autodiferenciació i, per tant, es tracta d'un sistema agregatiu –en tant que interconnecta suports i convencions estratificades– (Krauss, 1999, p. 44), no dissociatiu. El que apareix en el context d'un mitjà, no obstant això, a banda de la possibilitat d'explotar el ficcional per desemmascarar les mentides de la realitat, és la capacitat de produir fins i tot una anàlisi de la ficció en relació amb l'estructura específica de l'experiència (Krauss, 1999, p. 47), és a dir, que el mitjà aporta també la seva pròpia significació.

José Luis Brea tracta aquestes qüestions en dues obres *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, (2002) i *Cultura_RAM*.

139 El Festival Knokke se'l considera com el primer festival internacional de cinema experimental. La primera edició es va celebrar a Bèlgica l'any 1949.

Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica (2007), en la qual afirma –a partir de les teories de Marshall McLuhan–, que els llenguatges tecnològics no solament canvien la manera de fer les coses sinó la cultura en la seva totalitat, i situa la imatge en moviment com “la forma hegemònica de compareixença de la imatge en un nou règim de visualitat” (Brea, 2007, p. 80), tot destacant la dimensió política d'aquestes pràctiques i la capacitat d'oposar resistència a les grans estructures massmediàtiques. Ja en aquesta obra, es refereix al concepte d'“*e-imatge*” (Brea, 2007, p. 190), que defineix com “una memòria heurística que a partir del treball d'interconnexió o interlectura que mobilitza, produeix creativament coneixement, innovació, reelaboració enunciativa”, concepte en el qual aprofundeix el 2010 amb l'obra *Las Tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Gilles Lipovetsky i Jean Serroy també aporten una lectura, tant de la relació amb l'evolució i la presència de la imatge com en la recepció que en fa l'espectador, a *La pantalla global* (2009), i especulen sobre la immersió en la pantalla, un concepte que ja avança Oliver Grau en situar l'art virtual en la genealogia de la història de l'art de la il·lusió i la immersió, establint una correlació amb la visió horitzontal immersiva dels panorames, per exemple, i indagant en la progressiva incorporació de l'espectador en l'obra d'art (Grau, 2003), com un procés inherent a la concepció de la imatge en moviment, de la qual el cinema en forma part.

3.2.3. Estratègies del vídeo assaig per documentar el món global

El vídeo assaig es pot descriure com un procés reflexiu sobre un conjunt de fets, de situacions o realitats del món global, que l'autor comparteix amb l'espectador en el temps de la projecció. Amb un propòsit dialògic, la pràctica del vídeo assaig recull la dimensió fundacional del cinema com a registre, en tant que fa ús de diferents gravacions, realitzades amb intencions diverses, tot i que en proposa relacions noves i sovint inesperades. Així, tant pot fer ús del gran banc d'imatges i sons existent, com generar materials audiovisuals propis, que combina o no, depenent de la naturalesa i propòsits de cada projecte. El camp de treball i de reflexió el constitueix el procés de muntatge, a través del qual tots aquests materials es posen en relació, majoritàriament per tall, que és on es posa en relleu l'eloqüència dels continguts, i s'hi alternen ritmes temporals diversos. Val a destacar també que els dispositius de projecció afavoreixen les ressonàncies i les sincronies, com ara les torres o les multipantalles i les vídeo instal·lacions.

Distanciament per endinsar-se en la realitat

El vídeo assaig presenta un doble vessant, narratiu i de ficció –ja implícits, de fet, en qualsevol imatge i en la recepció que en pugui fer cada espectador en posar en joc les seves experiències, que poden estar evocades per contextos i/o llocs determinats–. Al mateix temps,

gestiona les potencialitats de les imatges en moviment, que canvien i es transformen davant de l'espectador de manera constant, tot generant un seguit de respostes psicològiques. Amb aquests elements, el vídeo assaig proposa un distanciament reflexiu de la realitat prescindint – li convé fer-ho –, de l'estructura de principi/nus/desenllaç. No és, però, un cinema de denúncia, ni presenta una tesi, ni és de caràcter terapèutic o homeostàtic, perquè no té un final reparador, més aviat presenta un final obert que crea desassossec.

Un altre element significatiu del vídeo assaig és que, mentre en el cinema convencional la instància narrativa de l'autor queda fora de l'àmbit de la pel·lícula –és la de la ficció o del documental, en tot cas–, en el vídeo assaig és la instància narrativa més evident, i 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. Per establir aquest nou ordre relacional amb el públic, no respecta alguns convencionalismes, com el principi de diegesi, perquè actua com un element de fricció i se serveix de la hibridació de gèneres per apel·lar a diversos universos que combina i contraposa. No és doncs, tampoc, un discurs estructurat o propagandístic, que doni cap clau per comprendre la història, sinó que és un enunciat, i com a tal s'expressa com una pregunta, no com una resposta. En aquest sentit, si la irrupció de documents fílmics o de vídeos històrics en la ficció i el documental ja és una manera usual de superar els límits estrictes entre el que ficcionalitza i el que documenta, el vídeo assaig revisa la presència i les funcions del real i el realisme perquè aborda el tractament de la realitat qüestionant allò que la fonamenta, l'estatut de veritat, i posant en crisi el criteri de versemblança.

Aquests desplaçaments donen lloc a projectes fílmics complexos, que basculen entre ficció i realitat, tant de llocs i situacions com de personatges. A propòsit d'això, Romà Gubern fa parar atenció en com fins i tot els personatges de ficció necessiten el suport d'una narrativa (cop. 2002, p. 8), en la qual subjauen els grans esquemes del pensament mític, que han estat amplificats i difosos tant pel cinema com per la televisió, tot i que a costa de degradar els arquetips en estereotips (cop. 2002, p. 9), conjuminant així variants mediàtiques o geogràfiques de cada arquetip, que teixeixen xarxes intrafamiliars de cada model, de manera que el personatge –de ficció–, ja no és el del text original, sinó el d'una constel·lació de molts rostres i moltes veus (cop. 2002, p. 455). El vídeo assaig se serveix de la genealogia dels personatges en el cinema –tant reals com de ficció–, de manera que aborda la realitat a través del registre cinematogràfic i la potencialitat discursiva dels arquetips –com el personatge de Laura a *Level 5* de Chris Marker o els personatges de les sèries de María Cañas–. Aquest

posicionament inaugura un canvi en la manera de relacionar-se amb la realitat que els primers documentalistes no van percebre, perquè encara que en alguns casos utilitzaven reconstruccions de fets –qüestió que es va debatre a bastança–, no van visualitzar les possibilitats discursives del cos cinematogràfic com a tal, ni de l'esborronament de la línia entre ficció i realitat i les possibilitats que això té per posar en qüestió el real. Hi ha una distància conceptual molt gran amb la dependència que tenen els primers documentalistes de transmetre la realitat el més realísticament possible, una actitud que il·lustra la coneguda frase de Dziga Vertov: si es filmen dues pomes, una falsa i una altra d'autèntica, de manera que no es distingeixin, és un símptoma de no saber filmar (Llinás, 1973, p. 168),¹⁴⁰ mentre que pel vídeo assaig, aquesta impossibilitat per distingir la real de la falsa seria un símptoma de la problematització de la representació de la poma.

El lloc de l'acció i el fet testimonial

Les estratègies de ficció revisen també la naturalesa del documental com a evidència, que es desenvolupa en el context de la cinematografia de guerra. A Anglaterra, la documentació dels conflictes bèl·lics inaugura el format dels documentals cinematogràfics de llargmetratge i la necessitat de gravar en el lloc dels fets, una decisió llavors políticament progressista (Vaughan, 1999, p. 150), orientada a emfasitzar la 'veritat' dels esdeveniments. La tradició italiana neorealista també reflecteix la urgència de documentar la guerra, però en aquest cas constata que la veritat política demana realisme. Així, encara que trenquen amb l'estudi de gravació i es desplacen a escenaris naturals, assoleixen un cinema de ficció políticament radical, que André Bazin defineix a partir de les relacions que manté amb el cinema, més que no pas a través de les que sosté amb la realitat mateixa (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 136), és a dir que la interpreta com un gir discursiu refractiu, sorgit des del mateix mitjà. Amb aquest gir, el concepte de versemblança comença a ser entès com una forma de censura que restringeix el nombre de possibilitats narratives o de situacions diegètiques imaginables, que es fonamenta no tant a partir de la realitat sinó dels textos [entenen aquí els films com a textos], ja establerts. Per tant la versemblança té més a veure amb el corpus cinematogràfic que amb el concepte de veritat, per això es pot associar directament a gèneres particulars (Aumont (et-al.), DL 1996 (1983), p. 141-147) com l'informatiu o el documental. Qüestionar aquesta veritat és una resposta al cinema –

¹⁴⁰ Francisco Llinás cita els escrits personals de Dziga Vertov, datats el 6 de setembre del 1936. A Llinás, F. (ed.). *Dziga Vertov, El Cine Ojo*, 166-169.

hegemònic–, des del cinema –contrahegemònic–, que parteix d'uns materials limitats i precaris, i ofereix una qualitat d'imatge diferent de la dels grans mitjans del cinema comercial, ja que treballa amb uns recursos molt més minsos i per tant ha d'arribar a la realitat mitjançant estratègies alternatives. En el context francès, la *nouvelle vague* aporta un plus de realitat en el pla mental o de pensament, cosa que porta Gilles Deleuze a preguntar-se si amb això no irromp un nou element que connecti la percepció amb el pensament, subordinant les imatges a nous signes, i menant a una situació òptica pura (Deleuze, DL 1985, p. 11-12). Reforçant aquesta tesi, l'aproximació conceptual no persegueix una descripció científica sinó un acostament poètic. Tot i que els artistes visuals fan ús de les eines instrumentals de l'etnografia, com ara l'observació, el registre fotogràfic i videogràfic, les entrevistes o els treballs amb documents i arxius, a través dels quals incorporen dades i notícies sobre la realitat, és mitjançant l'emoció que tracten de connectar amb la memòria. Així, es fixen en com són viscuts i percebuts els fets, i ho entremesclen amb dades de diferent naturalesa per posar en evidència la fallada de la veritat i inaugurar la crisi del caràcter indiciari audiovisual. Davant d'aquesta impossibilitat testimonial de la imatge, Peter Burke reclama una crítica de l'evidència visual, per trobar la manera de posar en joc la naturalesa testimonial de les imatges, o dels textos, encara que plantegin problemes, entre d'altres, de context, funció, retòrica, memòria o amb els testimonis a través de tercers que, de fet, s'usen com a tals testimonis perquè són una forma important d'evidència històrica (Burke, 2008, p. 14-15). Com a estratègia, per tant, explica Peter Burke, el que fa el vídeo assaig és desplaçar el punt de palanca a una tradició memorística anterior a l'enciclopèdica, que automàticament l'allibera del rigor de la cronologia i no es fonamenta tant en els fets en si sinó en com aquests són percebuts, viscuts i incorporats a la memòria personal i col·lectiva. La qüestió rau en com avaluar aquesta forma d'evidència que contenen, i en com desenvolupar un tipus de crítica de les fonts que tingui en compte les característiques específiques del mitjà, del llenguatge de la imatge en moviment (Burke, 2008, p. 155). A partir d'aquí, emergeixen altres interrogants, com el repte d'explicar els fets dels quals no hi ha evidència històrica, ni imatges, ni gravacions; o com traslladar el record d'experiències traumàtiques, no lineals o nebuloses. Seguint la seva reflexió, Peter Burke, considera que en el cas del film, el problema de detectar interpolacions és particularment important, atesa la pràctica del muntatge i la relativa facilitat amb què imatges de diferents llocs o esdeveniments poden introduir-se en la seqüència. A part que cada cineasta té la seva pròpia visió dels esdeveniments (Burke, 2008, p. 156), i expressa la realitat a través d'una visió pròpia, assumint un compromís ètic amb l'audiència.

D'altra banda, el documentalista treballa sobre el material present, sempre des del present –dilatat, si es vol–, encara que pugui remetre a fets cronològicament anteriors (Burke, 2008, p. 161), de manera que: (1) Les imatges no donen accés directament al món social sinó més aviat a visions contemporànies d'aquest món, com la visió masculina de les dones, la visió que té la classe mitjana dels pagesos, o la visió de la guerra que tenen els civils, de manera que els historiadors no poden obviar les tendències dels productors d'imatges a idealitzar o satiritzar el món que representen, i s'han d'enfrontar al problema de distingir entre les representacions del típic i les imatges de l'excèntric. (2) El testimoni de les imatges s'ha de posar en 'context' o, millor, en una sèrie de contextos, en plural (cultural, polític, material, etc.), incloent-hi les convencions artístiques, per representar uns subjectes situats en un lloc/temps particular, al costat dels interessos de l'artista i el client, així com les funcions desitjades per a la imatge. (3) Una sèrie d'imatges ofereixen un testimoni més fiable que una imatge individual, encara que l'historiador se centri en totes les imatges disponibles que els espectadors poden haver vist en un determinat lloc i temps. (4) En el cas de les imatges, com en el dels textos, l'historiador necessita llegir entre línies, assenyalant els detalls petits però significants –incloent-hi absències significatives–, i utilitzant-los com a pistes per a la informació que el productor d'imatges ni sabia que sabia, o per a supòsits que no eren conscientment tinguts en compte (Burke, 2008, p. 187). El vídeo assaig transcendeix aquest enfocament i proposa un tractament lliure dels continguts testimonials, que es basa en la relació fragmentària i emocional, situada en moments concrets però no necessàriament 'històricament rellevants'. Moltes vegades s'acosta al tema a través de les esclatxes i amb imatges de potencialitat poètica, conscient que els discursos tenen a veure amb el moment en què es formulen, i que totes les imatges produïdes per l'*aparatus* cinematogràfic (en el qual s'inscriu també el vídeo assaig) tenen una base ideològica, per bé que en un arxiu tots els materials esdevenen impersonals i potencials (Wees, 1992, p. 49). Aquesta latència de l'arxiu, el que fa és posar en relleu que la perspectiva que importa és la posició situada i concreta del moment en què s'activen els materials cinematogràfics de l'arxiu, sigui per visionar-los de nou o per incorporar-los a una altra narrativa. És a dir, sigui quina sigui la naturalesa de les imatges, el potencial esdevé agència en el moment en què s'inscriu en un discurs.

Els materials d'arxiu

En el tractament dels materials d'arxiu, la tecnologia digital obre tot un altre món –o més aviat diversos mons–, de possibilitats noves per a les pràctiques de la imatge, perquè va més enllà dels arxius constituïts com a tals i permet que les imatges puguin ser fabricades des d'arxius trobats, escombraries electròniques o el detritus del ciberespai. Gràcies a les

creacions digitals, es pot atorgar sentit a les imatges més diverses a través de l'apropiació, la transformació, el reprocessament i la recombinació (Mitchell, 1994, p. 7). La imatge digital significa una oportunitat per exposar les apories del món visual, deconstruir les idees de l'objectivitat fotogràfica (Mitchell, 1994, p. 8) i posar en qüestió tota afirmació de veritat. En aquest sentit, la retransmissió en directe de la guerra de l'Iraq a través dels *media* significa un abans i un després de la credibilitat de la imatge i de la deontologia dels mitjans. En aquest punt d'inflexió, la manipulació de la imatge digital s'ha definit com una pràctica transgressora, una desviació del règim fotogràfic establert [que s'hauria d'estendre a tot l'espectre visual] (Mitchell, 1994, p. 16), que ha fet possible desactivar la tirania del registre com a veritat. De fet, manipular les fotografies [o imatges en moviment] digitals no esborra la distinció entre les representacions i els seus objectes, però sí que desdibuixa el límit entre dos tipus de representació, una de les quals havia pretès la veracitat, i mena a una fusió entre significant i significat, i en conseqüència a una nova incertesa sobre la situació i la interpretació del significant visual (Mitchell, 1994, p. 17) que activa la ment de l'espectador, el qual ja no es troba davant d'una interpretació mitjançada, sinó davant d'una proposta que ha d'interpretar. Aquest exercici s'inscriu en el projecte deconstructivista de l'avantguarda, que pretén desmantellar els dispositius de mediació mitjançant la incorporació d'un sistema autoreflexiu que faciliti que la pràctica cultural es converteixi simultàniament en una pràctica social eficaç i permeti mostrar i qüestionar el conjunt de condicions que la fan possible (Brea, 2004, p. 194). Així doncs, en tant que transformadora d'aquestes condicions, l'acció més important de la pràctica artística com a pràctica cultural comporta necessàriament un objectiu estratègic, el de 'produir una esfera pública', un debat, el mecanisme del qual pot possibilitar una reorganització crítica de les condicions de difusió i inscripció social d'aquestes pràctiques. Així, en el context actual, un dels reptes més importants de l'art és “crear una pràctica que pugui produir les condicions d'una esfera pública reconstruïda i recuperada”, i autònoma, en la qual tenen un paper rellevant el *net art* i les pràctiques artístiques en línia (Brea, 2004, p. 194-195),¹⁴¹ perquè la xarxa és el reducte en el qual són possibles altres relacions que no siguin les establertes pel poder, per bé que mantenen un cert grau de marginalitat, davant la promoció a la xarxa de les grans línies ideològiques.

141 Sobre esfera pública, José Luis Brea cita Jürgen Habermas a Habermas, J. (1990). *Strukturwandel der Öffentlichkeit*; Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag.

L'aproximació a la realitat que practica el vídeo assaig, doncs, procedeix d'una combinació de registres, de ressitacions contextuals, revisions i d'esferes de diferent naturalesa. Per explicar-lo com a procés artístic crític, cal interpretar-lo com un punt de trobada de diferents cosmogonies, atès que actualment són cada vegada més eloqüents les tendències d'hibridació entre corrents culturals i principis filosòfics i estètics, que en principi podrien ser antitètics però que, en l'experiència diària i la pràctica artística i cultural, produeixen aproximacions situades en l'espai de fricció, per bé que en les estructures globals d'exhibició i distribució, l'art occidental continuï exercint el 'domini' i serveixi de barem de validació. Així doncs, apareixen tot un seguit de solucions formals i constructives que s'estenen com una mena de llengua franca que es desenvolupa fora del 'domini' de l'*establishment* de l'art, un fenomen semblant al de la deconstrucció del realisme, en què les formes empírica i psicològica obtenen un marcat predomini sobre d'altres, que també són denominades documentals (Kilborn, Izod & Kilborn, 1998, p. 49), tot i que, en aquest cas, la ironia de l'empresa realista és que mentre tracta de convèncer els espectadors que un determinat text fa referència al món únic i real (i fins i tot en la tessitura d'estar disposats a acceptar aquesta persuasió), de fet, n'està inferint de múltiples i diversos (Kilborn, Izod & Kilborn, 1998, p. 54), cosa de la qual el vídeo assaig n'és hiperconscient. D'altra banda, la puixança del popular i les manifestacions d'apoderament per part dels cineastes que s'expressen a través de la proliferació de xarxes i agrupacions del documental que aposten per un canvi radical (Waugh, 1999, p. 180-181),¹⁴² s'han diversificat i crescut des de principis del segle XXI, consolidant gèneres documentals emergents, o recuperats, com la pel·lícula autobiogràfica i la deconstrucció dels mitjans de comunicació. Actualment, els drets de la propietat intel·lectual són l'última arma de les corporacions internacionals del capital, que volen que els cineastes compromesos juguin al seu joc, fet davant el qual l'únic gest possible és que aquestes cintes estan fetes "per ser piratejades!" (Waugh, 1999, p. 182), com efectivament fan molts artistes del vídeo assaig, que també exploren altres mecanismes subversius. En la crisi del documental, o en l'era postdocumental, si es prefereix, les pràctiques del vídeo assaig presenten tres trets diferencials, en primer lloc, tenen canals singulars de distribució –amb la via de festivals alternatius i el circuit artístic–; en segon lloc, es posicionen clarament per alliberar els drets d'ús de les imatges en tant que produccions

142 El 1984, la revista *The New Criterion*, fundada el 1982 pel crític d'art Hilton Kramer i el pianista i crític musical Samuel Lipman, va fer burla dels grups detectats i descrits per Thomas Waugh, als quals va qualificar de 'panda de descontents'.

culturals que formen part de l'imaginari col·lectiu; i finalment, creen un espai cinematogràfic sincrètic a través del qual expressen el compromís personal, amb la intenció de transformar la realitat cap a un model diferent de l'hegemònic, més just i solidari.

En aquest sentit, el concepte d'apropiació forma part de les estratègies que el vídeo assaig utilitza com a art de resistència, com a art polític, tot i que no renuncia al pòsit estètic i experimental de l'avantguarda, en tant que no estableix temes fixos o genèrics, sinó que tot és especificitat històrica i posicionament cultural, perquè l'estatut de l'avantguarda consisteix, precisament, en veure com tot això es pot reinscriure en el present com a discurs crític i de resistència (Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", 2001, p. 106), no per proclamar la 'mort' de l'avantguarda sinó per qüestionar la validesa en el present de dos dels seus principis: el concepte estructural de 'límit' cultural com alguna cosa a derrocar, i la política d'alliberament social com a programa de l'art d'avantguarda (Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", 2001, p. 106-107). Un 'alliberament', però, que no planteja una regeneració del sistema sinó un nou ordre dins d'aquest, per la qual cosa el model 'presentacional' de l'art polític encara pot ser vàlid per a l'expressió orgànica de certs grups socials específics, i és vigent en el debat artístic contemporani, per bé que desplaçat i sovint tractat de manera fetitxista. Quan això passa, l'art polític queda reduït al gest i al clixé, i es fa paròdic i, fins i tot, submís, encara que des d'un punt de vista teòric, l'ús irònic de l'art polític presentacional pot ser portat fins a una posició deconstructiva que dissolgui tant el valor de veritat com el poder de cohesió de tota representació. Arribat a aquesta reflexió, Hal Foster es pregunta si no serà una altra convenció més necessitada de crítica, una altra ruptura més de les provocades pel món de simulacions posat en marxa pel capital (Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", 2001, p. 111), perquè la manera com s'inscriuen les imatges en l'imaginari no es gesta dins d'una bombolla, sinó que està condicionada per les relacions que s'hi associen, encara que la intencionalitat manifesta és la que determina la relació que aquestes proposen, perquè quan una pràctica social és representada com a universal i uniforme, les imatges es fan ahistòriques i, per tant, ideològiques (Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", 2001, p. 111). Per això la reapropiació és problemàtica, no només perquè impliqui una veritat, més enllà de la ideologia, i un subjecte lliure del llastre de la ideologia, sinó també perquè predica la reapropiació seguint la lògica del signe, no esdevenint-ne una crítica, afirma Hal Foster. Cal veure, doncs, si tal apropiació és una *contra*apropiació, una reproducció deconstructiva o simplement una rèplica del codi, una major fragmentació del

signe (Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, 2001, p. 120-121),¹⁴³ de manera que la tria i la inscripció de determinats signes només activarien la crítica en funció del que suggereixen, de les relacions que proposen, més enllà del que realment 'mostren' i 'diuen' de manera explícita. El repte està doncs en gran mesura en la capacitat per representar allò que en la realitat es manté ocultat, invisible, sense nom, a l'altra banda.

La importància dels materials que s'oculten en el discurs

James C. Scott reflexiona sobre la gestió pública de la demostració i l'ocultació, que remarca. Considera el discurs subordinat en presència del dominant una transcripció pública, mentre que allò que no és explícit en l'àmbit públic, creu que s'hauria d'interpretar com una transcripció oculta, la qual respondria a parlars, gestos i pràctiques 'entre bastidors' que confirmen, contradiuen o influeixen el que apareix en la transcripció pública, entre el que es fa explícit i el que no ho és (Scott, 1990, p. 4-5), de manera que el discurs va més enllà del que es diu, i inclou els signes del que s'oculta, els buits, els girs, les absències, les escissions, les incomoditats, etc. Per tant, caldria tenir-los en compte per mirar de destriar les màscares i les simulacions de les accions i les expressions del poder. Per a ell, la transcripció pública es produeix en una mena de lògica d'imatge mirall en la qual tant els dominats com els dominants exhibeixen màscares, mentre que en la transcripció portes endins, deriven en gestos i paraules que modulen, contradiuen o confirmen el que apareix en la transcripció pública (Scott, 1990, p. 10). Així doncs, tant en dominants com en subordinats, els gestos i les imatges produïdes públicament no serien una 'reproducció' de les realitats existents més enllà de la vida pública sinó un eco que es projecta en el lloc de fricció en el qual els dominants intenten pressionar per tal d'imposar-se en la definició i constitució del que compta com a transcripció pública (Scott, 1990, p. 14), que ocupa un ampli espectre entre l'autoimatge de les elits i la ruptura del cordó entre la transcripció pública i l'amagada (Scott, 1990, p. 18-19), que pot passar de l'assimilació a l'enfrontament obert entre dominant i dominat quan se supera la frontera del que es pot dir i del que en efecte es diu. D'altra banda, les tècniques de disfressa que s'empren en aquests processos, tant poden raure en el missatge com en el missatger, estant directament relacionat el grau de disfressa amb l'entorn polític i el nivell de manipulació dels codis de significat (Scott, 1990, p. 139). Aquests gestos, segueix, són els que

143 Hal Foster suggereix aprofundir sobre aquesta qüestió a Sayres, Stephanson, Aronowitz i Jameson, (eds.). (1984). *The sixties without Apology*; Minneapolis: University of Minnesota Press.

constitueixen la infrapolítica i els que prefiguren l'espai d'una lluita política que és volgutament invisible, com a tria tàctica per enfrontar-se al poder (Scott, 1990, p. 183). Així, cada forma disfressada de resistència, d'infrapolítica, és la companya silenciosa d'una forma sorollosa de resistència pública, així que els rumors o les llegendes són l'equivalent infrapolític dels gestos oberts de menyspreu i irreverència, una estratègia simbòlica més que no pas d'acció, molt adequada per als subjectes sense drets polítics. Així doncs, la infrapolítica radical i les contraideologies estan inspirades per negar el simbolisme públic de la dominació ideològica (Scott, 1990, p. 199), i estan expressades des d'una lògica diferent, formulades detalladament per ser anònimes o per negar el seu propòsit, per tant no són un missatge directe sinó que s'ha de saber llegir entre línies (Scott, 1990, p. 199-200), tant pel que fa a la forma com al contingut. Aquests signes s'esdevenen en els llocs de concurrència informal com el mercat, veïns, família i comunitat, els espais que proveeixen tant d'estructura com d'aixopluc per a una resistència que està ben adaptada per frustrar la vigilància i deixar poques traces al seu pas (Scott, 1990, p. 200), per bé que és la forma elemental de política –en el sentit fundacional– (Scott, 1990, p. 201). Algunes de les estratègies de la infrapolítica i de la disfressa es poden identificar en l'estètica del vídeo assaig, com la capacitat de generar espais i situacions per parlar i tractar temes d'una manera indirecta, de vegades velada, fragmentària, recurrent a *détournements* o disfresses, a l'ambigüitat, a la potencialitat del dir sense dir i mostrar sense explicar. Com a transcripció pública, doncs, el vídeo assaig explora els recursos al seu abast per posar en qüestió els discursos hegemònics des de l'escenari públic, produint-se en aquest cas el ball de disfresses en l'interior del museu, un espai públic de representació del poder que acull en el seu interior els discursos desestabilitzadors i tracta de fer-se'ls seus. Per una banda podríem dir que és una estratègia del poder per desactivar-los, però per l'altra és una tàctica dels discursos crítics per infiltrar-se en els escenaris del poder.

L'ús d'aquests recursos allibera al vídeo assaig de la supeditació a les restriccions pròpies del gènere documental i li permet, fins i tot, oferir al documental altres vies per explicar allò que no és visible. Els desplaçaments i girs del vídeo assaig són possibles perquè el contínuum d'un rodatge es mou en un espectre que pot anar de la no-intervenció –com la gravació de desastres naturals–, a una intervenció total –la representació ficcional de gent, localitzacions i esdeveniments–, per la qual cosa resulta polèmic dividir el contínuum de manera que per un costat es tractin els fets i per l'altre la ficció (Wilson, 1999, p. 163), així que s'obre l'interrogant de si l'essència' del documental es pot haver basat legítimament en la reconstrucció del quotidià i la representació del possible (Wilson, 1999, p. 163-164), quan no ha estat capaç de desenvolupar modes específics de representació del temps i de l'espai sinó

que els ha manllevat de la gramàtica de representació desenvolupada pels films de ficció a Hollywood (Wilson, 1999, p. 164), cosa que, en canvi, sí que ha aconseguit el vídeo assaig, paradoxalment, fent ús d'imatges produïdes per la indústria, en emprar tàctiques d'infrapolítica i disfressa de naturalesa performativa,¹⁴⁴ que revelen el desig de referencialitat que subjau en els conceptes de llengua i cultura que activen el constatatiu en, i al voltant, de la mateixa actuació (Scheibler, 1993, p. 139).

El cineasta com a actiu de transparència

El fet que el performatiu prengui significat només quan és performat, implica un nivell de simulació, de mascarada, que proposa una oposició diferent de la de veritat/mentida, la de performatiu/constatatiu (Scheibler, 1993, p. 140), permutació que es podria traslladar al concepte de muntatge, en tant que és el procediment que en última instància ens fa arribar la seqüència de l'acció i en construeix el ritme i els moviments. D'aquesta manera, podríem afirmar que en el vídeo assaig, en el qual el muntatge és crucial, també ho és la performativitat. En aquest cas, els conceptes en oposició que es posen en joc no serien tant els clàssics que es relacionen amb el documental de veritat/mentida, sinó els de performatiu/constatatiu, en tant que el vídeo assaig no s'ocupa d'establir sentències veritables ni conclusions asseveratives, sinó que desplega tot un potencial d'imatges i gestos que prenen significat només quan són activats. El fet que alguns documentals hagin començat a insistir en la representació de l'experiència i del cos com a atestació, és un símptoma que el coneixement que posseeixen els testimonis i els experts s'ha de transmetre a través de la parla, però que existeix també un coneixement tàcit que necessita l'òrgan per ser transmès (Nichols, 1993, p. 175), com es pot veure en la manera d'introduir la corporeïtat en els films de Trinh T Minh-ha, en els quals el cos és essencial, alhora que trenca amb el convencionalisme de l'autenticitat i opta per la performativitat, superant la representació com a mer procés per transmetre coneixement o experiència, i situant directament el nucli del dilema en el cos.

Pel que fa al cos del cineasta, és important destriar si representen els seus propis coneixements com a 'situats' o com a 'omniscients' i quines són les conseqüències d'aquesta presa de decisió (Nichols, 1993, p. 176), perquè cada tria que fa l'autor sobre aquestes qüestions genera tensions en la narrativa i en la naturalesa del film. En el documental, i per extensió en el vídeo assaig, el cos es pot considerar des de tres perspectives del jo: (1) el cos

144 Susan Scheibler cita J.L. Austin a Austin, J. L. (1979). "Performative Utterances". *Philosophical Papers*; Oxford: Clarendon Press, 233 i s.

de l'actor social que és l'agent o l'objecte d'actuacions històriques i fets, situacions i experiències; (2) com a organisme de caràcter narratiu, que és el focus d'actuació i impulsa la narració vers el tancament; i (3) com un personatge mític, ahistòric, tipus, icona o fetitxe que serveix com l'objecte de desig i identificació (Nichols, 1993, p. 184).

En aquest debat entre el cos del cineasta –i de l'aparell cinematogràfic–, la situació filmada i el públic, el cinema etnogràfic aporta nous enfocaments sobre la relació que s'estableix entre la imatge i el seu referent, ja sigui com a registre de la realitat visible, ja sigui com a exploració creativa. Els practicants del 'cinema etnogràfic'¹⁴⁵ són els que primer constaten que no hi ha cap manera d'introduir la càmera en la situació filmada que no sigui fent-la participar, així que prenen consciència que quan la càmera entra en el context de camp etnogràfic, el modifica (Ardèvol, 2001, p. 56). Margaret Mead i Gregory Bateson,¹⁴⁶ pioners de l'ús del cinema en la investigació antropològica, ja posen en joc la subjectivitat i introdueixen elements artístics (Ardèvol, 2001, p. 57) en el film, com un acte no ocultat d'aproximació. En aquest sentit, no filmen situacions, sinó que viuen situacions de filmació, des de la plena consciència que les imatges construïdes estan carregades 'd'experiència personal'¹⁴⁷ i de coneixement de camp (Ardèvol, 2001, p. 61), en contrast amb el subjecte filmat, que normalment en el cinema etnogràfic està mancat d'aquesta consciència.

La relació entre el cineasta i el subjecte filmat presenta oscil·lacions al llarg del temps i segons quin sigui el gènere o mode cinematogràfic. Bill Nichols descriu diferents formes de relació entre (a) cineasta, (b) subjectes o actors socials, i (c) espectadors. N'enumera mitja dotzena: (1) 'Us parlo d'ells'. Parlar en primera persona ancora la forma documental en el dia a dia, l'assaig o en aspectes del cinema i el vídeo d'avantguarda, així com en l'experimental, i manifesta un punt de vista clarament subjectiu. El 'nou periodisme' i el documental potencien la combinació d'una veu idiosincràtica al costat de l'estil periodístic d'una emissió tòpica. (2) 'Parlar sobre/de'. El cineasta representa als altres. Parlar d'alguna

145 Elisenda Ardèvol cita Manuel Cerezo, Ana Martínez i Penélope Ranera del Taller de Antropología Visual, de Madrid.

146 Elisenda Ardèvol ho extreu de l'article de Gregory Bateson i Margaret Mead, Bateson, G. i Mead, M. (1977). "Margared Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera on Antropology". *Studies in the Antropology of Visual Communication*, 2 (4), hivern. (Extracte de "For God's Sake, Margaret. Conversation with G. Bateson and M. Mead", *The CoEvolution Quaterly*, vol. 10/21, 1976).

147 Elisenda Ardèvol es basa en la transformació de l'etnògraf situat a partir de l'article de Sara Pink, a Pink, S. (1996). "Excursiones socio-visuales en el mundo del toreo", a M. García Alonso, A. Martínez, P. Ranera (et al.), *Antropología de los sentidos. La Vista*; Madrid: Celeste Ediciones, 136.

cosa implica explicar una història, crear una poètica o construir una narrativa. (3) 'Parlar sobre/d'ells'. La tercera persona implica separació entre emissor i subjecte. Com a espectadors tenim la sensació que se'ns exposa com a cas per tal que ho examinem. (4) 'Parlar sobre/de nosaltres'. Suggereix separació. Un (el cineasta) parla i l'altre (l'audiència) escolta. El documental en aquest cas pertany a un marc o discurs institucional en el qual l'expert, el documentalista, ens explica alguna cosa. Com a audiència estem separats tant de l'acte de representació com del subjecte de representació, és a dir, ocupem temps i espais socials diferents dels que ocupen ells. (5) 'Parla d'ells o a nosaltres'. Simula que no hi ha separació ni alienació entre el que parla i l'audiència. Aquesta fórmula caracteritza el discurs institucional i normalment usa una veu en off, l'anomenada 'veu de Déu', que per norma general és greu, masculina, impersonal i autoritària. Aquesta manera de dirigir-se és freqüent en vídeos o films d'informació o de publicitat en els quals l'autoria no és impersonal. (6) 'Jo o nosaltres parlem de nosaltres a vosaltres'. El cineasta passa a formar una relació de comunitat amb els que representa. En antropologia en diuen 'autoetnografia': molts indígenes han fet vídeos sobre la seva cultura, com els indis Kayapo de l'Amazones, per presentar-nos-la als que estem a fora (Nichols, 2001, p. 13-18).

El cinema com a escenari de lluita social

Un altre referent a tenir en compte pel que fa a les veus cinematogràfiques de la resistència i l'apoderament que el vídeo assaig hereta és el tercer cinema, també vinculat directament al cinema revolucionari dels inicis del segle XX. Una de les diferències més significatives entre aquest corrent i la noció que es té a Europa del contracinema és la consciència de la variabilitat històrica de les estratègies estètiques. Així, davant l'evidència que una política de deconstrucció insisteix en la necessitat d'oposar institucionalment certs significats i marginar-ne uns altres, l'estètica de deconstrucció és l'evidència traumàtica que el llenguatge no és un sistema homogeni i autosuficient (Willemen, 1997, p. 227-228), per la qual cosa la dimensió estètica no està necessàriament separada de la pràctica d'un cinema políticament posicionat. Dins d'aquests corrents, Margarita Ledo Andi3n destaca el paper de l'assentament del documental a Cuba, en particular, i a Llatinoamèrica en general, que descriu com un cinema de baix pressupost, eminentment polític, resultat d'una llarga trajectòria que ha associat diferents cinematografies amb moviments emancipadors, i que implica una presa de consciència i un 'retorn de la subjectivitat'¹⁴⁸ a la política (2004, p. 119-120). A més, com

148 Margarita Ledo interpreta aquesta eclosió de la subjectivitat com una resposta a l'imperialisme, partint de

a instrument de revolució internacional, el tercer cinema presenta una doble dimensió, local i global, capaç d'establir una dialèctica entre individu i nació, que exerceix una funció antiimperialista perquè té un propòsit constructor, contràriament al cinema comercial la intenció del qual és alienadora. És el que Margarita Ledo Andión anomena, manllevant el terme introduït per Julio García Espinosa el 1969, un cinema 'imperfecte', que no se sotmet als estàndards, ni tan sols als de caràcter tècnic, del cinema comercial (2004, p. 120-121). Sobre la imperfecció del cinema, entre les idees que defensa Julio García Espinosa al *manifesto*, que publica a *Cine Cubano* el 1970, destaca la no separació entre art i vida, ni entre intel·lectuals i crítics i la gent en general (García Espinosa, 2010 (1969)). La resposta fragmentària, lliure i independent, que pot renunciar a les grans infraestructures i que es desplega i es difon per vies alternatives, les quals assumeix també el vídeo assaig, és tanmateix una cerca d'altres imaginaris possibles i una resposta crítica al sistema capitalista neoliberal. Així doncs, com el vídeo assaig, el tercer cinema també ancora les arrels en els models revolucionaris soviètics, però en aquest hi estableix una relació molt més literal, amb una genealogia més directa. No obstant això, per a Margarita Ledo Andión, la revisió del cinema com a programa, i de l'aparell ideològic del tercer cine en concret, com a cinema d'intervenció, està relacionada amb la consciència emergent sobre les conseqüències de la globalització. Així doncs, la necessitat de fer un cinema al marge del sistema, contra el sistema, que pensa des de l'interior d'una situació prerevolucionària –ella cita els exemples de Cuba, el Moviment dels No-Alineats o el Vietnam–, enllaça en xarxa, afegeix, amb el *cinogiornali liberi*, a Itàlia; el *zengapuren*, al Japó; o el *newsreel*, als Estats Units, expressions a través de les quals els cineastes investiguen com fer ús d'aquest mètode i les seves característiques, explorant –conclou–, el cinema inacabat, el cinema obert a formes de coneixement, un nou cinema militant (Ledo Andión, 2004, p. 183). Ja en els 90, Margarita Ledo Andión s'adona que s'estan gestant noves fórmules, i percep un cinema que comença a existir des de la perifèria i que assaja altres maneres de fer, amb un ressorgiment del nacional i l'emergència d'un perfil de cineastes que s'involucren en esdeveniments, en tasques d'organització i amb propostes radicals com les de *Dogma 95* (2004, p. 185).

Usurpació de lògiques globals en el vídeo assaig

Fernando Birri o Jorge Sanjinés, que van expressar que l'imperialisme no només controla les fonts de riquesa sinó que tracta d'assecar les fonts de la imaginació.

En aquest marc contestatari, el vídeo assaig no solament debat la globalitat sinó que es defineix en funció del constructe global, donant resposta a un període concret, el de la globalització, per la qual cosa es fa seves plenament les problemàtiques del moment i desenvolupa variacions en les estratègies per respondre-hi. L'obertura d'enfocament és determinant per abordar-ne una definició, en tant que configura una perspectiva crítica i transformadora des d'una dimensió personal, sensible a les dislocacions espai/temps actuals i a les noves expressions identitàries. En aquest sentit, es podria definir com la filmografia, la videografia, de la sensibilitat transfronterera, una filmografia tot-terreny, precària si cal, que inclou el 'cinema sense càmeres', amb una clara voluntat d'integrar les diferents sensibilitats i cosmovisions, i una decidida funció de traducció, practicada des d'un gest performatiu.

3.2.4. La recepció per part dels públics

L'estudi de la recepció del cinema té un punt de partença en la premissa bàsica de l'efecte Kuleshov, segons la qual el contingut o significat cinemàtic es genera en el muntatge. És una eina que permet analitzar el significat cinemàtic i l'estructura dels films, la tècnica que fa possible trencar, reconstruir i refer el material del cinema com una creació totalment manipulada pel mitjà, que no necessàriament ha de tenir correspondència amb la realitat física ni amb els 'fets'. El cinema primerenc situa ja dos plans per estudiar la relació entre el cinema i l'espectador, un de psicològic i un altre de social, dit també antropològic o ideològic.

Relacions entre cinema i imaginari

A partir d'aquesta complexitat doble, psicològica i social, Edgar Morín defineix el cinema com una màquina de produir l'imaginari, capaç de contenir, com la música, la percepció immediata de l'ànima i, com la poesia, desenvolupar-se en el camp de la imaginació. La descriu com un art que opera per i a través d'un món d'objectes dotats de percepció pràctica i exposa narrativament un encadenament d'esdeveniments, és a dir, com un art que produeix concepte (Morín, 2001 (1956), p. 178). Per tant, el film representa i, al mateix temps, significa (Morín, 2001 (1956), p. 179-180). Així, l'espectador és un element central, perquè és qui dota de sentit últim a la representació cinematogràfica, que depèn en bona mesura de l' 'estat fílmic' en què es troba el receptor i les relacions que és capaç de generar amb les imatges des de la història personal pròpia.

En aquest sentit, el joc que el cineasta estableix amb l'audiència és essencial i constitutiu del cinema, i el que fa la pràctica del vídeo assaig és intensificar-lo i potenciar-lo per fer conscient l'espectador de la situació fílmica i entrar-hi en diàleg. Amb aquest objectiu, incorpora fragments de filmació que habitualment es descarten en altres narratives, com els ja esmentats que evidencien que hi ha un reconeixement de la càmera per part de les persones

filmades, que obren un espai de relació. Aquesta interacció entre obra i espectador, Anne-Marie Dugnet, en l'àmbit de l'art,¹⁴⁹ la defineix com un sistema relacional en el qual l'espectador adquireix un rol més actiu, actitud que dona peu al concepte de 'retorn' i a la possibilitat d'interactuar amb una audiència amb la qual es comparteix un imaginari (Dugnet, 1988). Josep Maria Català explica clarament el concepte de 'retorn' a propòsit del film de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra* (1971), en la qual les cançons d'arxiu apel·len directament a l'imaginari que “queda al descobert a través de les cançons, i sobre aquesta exposició s'hi instal·len els records-imatge configurats pel material d'arxiu”, així, el director desperta la memòria crítica a partir del realisme però tenint en compte que, en l'imaginari, aquestes imatges es poden barrejar amb fonts de ficció (Català, 2001, p. 40) i derivar en noves significacions. Les aproximacions i interaccions amb les audiències del cinema documental posicionat políticament a les esquerres contrasten amb les del cinema de les grans indústries, amb Hollywood al capdavant, en el qual l'audiència és vista com un tot influenciable i controlable. Per la seva banda, el vídeo assaig té una vocació relacional amb els públics, però la seva contrapart ve representada per audiències fragmentàries, a diferència de la contrapart de la tradició del cinema documental d'esquerres, que es dirigeix a les masses. Aquesta diferència del subjecte de la recepció fa necessari que el vídeo assaig emprengui un desplegament ampli d'estratègies evocadores i memorístiques, fixades o bé en el que és concret o bé en conceptes universals, però en tot cas alliberades de la historicitat que constrenyia al cinema primerenc.

Del cinema de masses a la producció fragmentària

Mauro Wolf, que investiga el pensament polític conservador del segle XIX, explica les masses des d'una perspectiva relacional, les interpreta com el resultat de la industrialització progressiva, així com de processos socials paral·lels a partir dels quals els vincles tradicionals s'afebleixen i també ho fa el teixit connectiu de la societat, cosa que produeix l'aïllament i posteriorment l'alienació de les masses (Wolf, 1991 (1985), p. 24), concepte que no es basa tant en la personalitat diferenciada dels seus membres, sinó en les parts que unifiquen a cada part amb la resta (Wolf, 1991 (1985), p. 25).¹⁵⁰ Les masses estan

149 Anne-Marie Dugnet investiga l'evolució de la posició de l'espectador en el context de la incorporació d'artefactes electrònics en l'obra d'art.

150 Per desenvolupar la relació entre l'individu i la massa, Mauro Wolf cita Georg Simmel a Simmel, G. (1983 (1917). *Grundfragen der Soziologie (Individuum and Gesellschaft)*; Berlín: de Gruyter. Nota extreta de la traducció a l'italià: *Forme et giochi di società*; Milano: Feltrinelli, 68.

constituïdes doncs per una agregació homogènia d'individus que –en tant que membres–, són substancialment iguals, no diferenciables, encara que procedeixin d'ambients diferents, heterogenis, i de tots els grups socials. Aquest aïllament particular en la massa anònima és un requisit clau per a la primera teoria sobre els *media*. Es tracta d'un aïllament físic i 'normatiu' de l'individu que explica la capacitat manipuladora dels primers mitjans de comunicació de masses (Wolf, 1991 (1985), p. 26). D'altra banda, les masses són una agregació que sorgeix dels vincles comunitaris preexistents però que els transcendeix, provocant la desintegració de les cultures locals (Wolf, 1991 (1985), p. 26-27). En aquesta forma agregativa, cada individu reacciona per separat, facilitant que la comunicació es pugui plantejar a partir de registres impersonals i anònims (Wolf, 1991 (1985), p. 27), encara que en el moment en què una persona és atrapada per la propaganda, pot ser controlada, manipulada i induïda a actuar (Wolf, 1991 (1985), p. 29). La superació i inversió de la teoria hipodèrmica que proposa Mauro Wolf, es produeix a través de tres directrius diferents però tangencials i sobreposades, la primera tendència estudia els fenòmens psicològics individuals que constitueixen la relació comunicativa; la segona explicita els factors de mediació entre individu i mitjà de comunicació; i la tercera elabora hipòtesis sobre les relacions entre individu, societat i *mass media* (1991 (1985), p. 35). A partir d'aquestes observacions, els estudis psicològics experimentals fan revisar el procés comunicatiu entès com una relació mecanicista i immediata entre estímul i resposta, i evidencien la complexitat dels elements que entren en joc en la relació entre emissor, missatge i destinatari. Ja no es tracta d'una visió global sobre l'univers dels *media*, sinó que es tendeix a estudiar per una banda l'eficàcia òptima de persuasió i per l'altra a explicar el 'fracàs' dels intents de persuasió (Wolf, 1991 (1985), p. 36). Així doncs, no totes les persones representen un 'objectiu' similar per als *media*, a més, com major és l'exposició a un determinat tema, major és l'interès que suscita i, a mesura que aquest augmenta, major és la motivació de la gent per saber-ne més (Wolf, 1991 (1985), p. 39). Segons aquesta lògica, la relació que es proposa des d'aquesta ideologia és en un únic sentit. En canvi, la interpretació transforma i modela el significat del missatge rebut, marcant-lo amb les actituds i valors del destinatari (Wolf, 1991 (1985), p. 42), de la qual cosa es pot deduir, pel que fa a la teoria mediològica, que l'eficàcia dels *media* només és analitzable en el context social en què actua (Wolf, 1991 (1985), p. 55),¹⁵¹ i en una determinada conjuntura.

151 En relació amb la teoria mediològica, Mario Wolf segueix Paul Lazarsfeld. Lazarsfeld, P. (1940). *Radio and the Printed Page: An Introduction to the Study of Radio and Its Role in the Communication of Ideas*; Nova York: Duell, Sloane and Pearce, 330.

Però no tots els mitjans plantegen el mateix tipus de relació. Mauro Wolf assegura que mentre els llibres i el cinema satisfan les necessitats d'autorealització i autograticació, en tant que ajuden l'individu a entrar en relació amb ell mateix; els diaris, la ràdio i la televisió serveixen per reforçar el vincle entre el subjecte i la societat (Wolf, 1991 (1985), p. 83-84), és a dir, fan que l'espectador se senti part del sistema. Per aquesta raó la màquina de la indústria cultural massiva tracta de determinar el consum i d'excloure'n tot el que és nou, de manera que, en l'era de la indústria cultural, l'individu ja no decideix autònomament i el problema del conflicte entre impulsos i consciència es resol amb l'adhesió acrítica de l'individu als valors imposats pel sistema. La individualitat, doncs, és substituïda per la pseudoindividualitat: el subjecte es troba vinculat a una identitat sense reserves amb la societat, gràcies al control psicològic inaudit que exerceix la indústria cultural a través de la cultura de masses moderna, basada en la ubiqüitat, la repetibilitat i l'estandardització (Wolf, 1991 (1985), p. 95-96). Així, un cinema que explori altres vies només pot interessar a subjectes que ja estiguin posicionats ideològicament, a l'espera de propostes que els estimulin en aquests processos crítics que volen emprendre socialment (Wolf, 1991 (1985), p. 101). Davant d'aquesta situació, la indústria posa en marxa les seves tàctiques, de manera que el que l'espectador –consumidor–, percep com a productes diferents, en el fons són variacions d'un mateix producte, una estratègia adaptativa que ha desenvolupat la indústria de la cultura de masses per adaptar-se a públics i contextos socials diferents (Wolf, 1991 (1985), p. 114) i arribar al màxim espectre d'audiència possible. En aquest sentit, el vídeo assaig recupera una funció d'autorealització en el cinema i promou l'agència de subjectes i/o col·lectius posicionats.

La teoria de la informació s'ocupa també dels aspectes vinculats al significat, per la qual cosa no pot obviar que el missatge, per al destinatari humà, adquireix un significat que pot tenir molts sentits possibles. Des d'aquesta perspectiva, és el destinatari qui 'extreu' el 'sentit' que ha d'atribuir al missatge del 'codi', no del missatge en si (Wolf, 1991 (1985), p. 131-132). Això implica que, per poder ser interpretat, un missatge requereix un context i una capacitat de traducció, ja que d'altra manera l'espectador només percebria senyals sense sentit per a ell. Així doncs, en la *communication research*, s'ha passat de l'accepció de la comunicació com a 'transferència' d'informació a la de 'transformació'¹⁵² d'un sistema en un altre, essent el codi l'element que garanteix la possibilitat d'aquesta transformació (Wolf,

152 Mario Wolf desenvolupa la idea de transferència d'informació a partir d'Eco Fabri. Fabri, E. (1978). "Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale", *Problemi dell'informazione*, 4, 555-597, 578.

1991 (1985), p. 138-139). Com a conseqüència, mentre abans la teoria de la informació elaborava explícitament l'anàlisi de les condicions òptimes de transmissibilitat dels missatges, ara subratlla que els efectes i les funcions socials dels *media* no poden prescindir de la forma com s'articula –en la relació comunicativa–, el mecanisme de reconeixement i d'atribució de sentit, que és part essencial d'aquesta relació (Wolf, 1991 (1985), p. 139). En aquesta operació, es produeix una dissimetria dels papers d'emissor i receptor que el model semiòtic informacional no tenia prou en compte. Així, el model semiòtic textual ja no es basa en la transmissió de missatges sinó en la construcció d'una relació comunicativa entorn de 'conjunts de pràctiques textuales', un viratge que no es redueix només a una diferència terminològica, sinó que significa un desplaçament conceptual que permet posar en consideració una dada estructural dels *media*: l'asimetria entre emissor i receptor (Wolf, 1991 (1985), p. 143).

En l'àmbit cinematogràfic, és l'espectador el que ha de definir, o tractar de definir, una realitat afílmica la qual és la pedra filosofal per interpretar i reconstruir el profílmic com 'el que ha estat' i el que s'ha filmat (Bakker, "A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century", 1999, p. 27),¹⁵³ essent el profílmic una qualitat potencial de cada element visible (o audible) del món afílmic, i el que construeix l'horitzó per a la comprensió i l'avaluació del que s'ha dit –o s'ha vist–, en el film. Com a tal horitzó és una possibilitat, no una garantia, per a la valoració del discurs, perquè l'afílmic no és mai res més que una construcció epistèmica basada en altres discursos (Bakker, "A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century", 1999, p. 27).¹⁵⁴ D'aquí que determinades expressions visuals tinguin dificultats en penetrar en les grans bosses d'audiència, perquè no hi ha hagut una aproximació prèvia i la confusió en la interpretació dels senyals es produeix per la desconeixença del codi. Per això en el públic potencial d'aquestes produccions hi ha d'haver individus i col·lectius motivats i predisposats ideològicament a compartir unes mateixes preocupacions i participar en una actitud crítica i de transformació –l'audiència que esperava Richard Leacock–. En aquest sentit, l'aparició d'estratègies en xarxa ha procurat un contramercat potencial, perquè els autors treballen amb

153 Sobre la interpretació del profílmic, Kees Bakker cita Eva Hohenberger i Manfred Hattendorf. Hohenberger, E. (1988). *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch (Studien zur Filmgeschichte)*; Hildesheim, Germany: Georg Olms Verlag AG, 26-60. Hattendorf, M. (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*; Konstanz: Verlag ölschlager.

154 Kees Bakker, en aquesta afirmació, cita Frank Kessler a Kessler, F. (1998). "Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder", *Montage/AV.*, 2, 75.

unes altres dinàmiques i accedeixen a un públic interessat en altres tipus de produccions a les quals difícilment es podia accedir abans de l'existència d'Internet. Aquests públics atomitzats accedeixen a la informació seguint una altra lògica, a través d'etiquetes, categories o rutes compartides a les xarxes amb altres usuaris afins. En aquest sentit, s'identifica un desig en el vídeo assaig de connectar amb les audiències a través d'un espectre ampli de l'afílmic i alhora de buscar canals de distribució que l'acostin a aquests públics fragmentaris i posicionats. Aquest apropament a l'audiència també es produeix mitjançant certàmens i festivals que, en tant que esdeveniments, generen altres dinàmiques associades.

El qüestionament del dispositiu cinematogràfic

Si, al llarg de la història, les possibilitats de la tecnologia han transformat el potencial del cinema amb el so, els efectes o el sincrònic, entre d'altres, a principis del nou mil·lenni sembla que l'ordinador i les telecomunicacions menen a una nova síntesi d'aquesta pràctica audiovisual, un hipermèdia¹⁵⁵ que és capaç de manejar una gran quantitat de dades i d'imatges (Grau, 2003, p. 170-171) i que té la interfície d'usuari com a punt de contacte en el qual es troben els éssers humans i les màquines per tal que hi tingui lloc l'intercanvi (Grau, 2003, p. 198). Aquesta interfície produeix un profund sentiment de presència, que, en el curs de la 'immersió' emocional, encara augmenta, potenciat per la música (Grau, 2003, p. 198-199) i altres efectes. Les capacitats d'aquest nou medi, però, van més enllà de transmetre la realitat, perquè també poden crear-ne, la qual cosa fa que en aquest sistema la lògica de recordació es comporti de manera completament diferent, perquè ja no es basa en la potència testimonial de la memòria social de la humanitat, atès que els ordinadors es revelen com el millor repositori de tots els temps –de moment–, tot i que no és encara un lloc de memòria (Grau, 2003, p. 207) sinó simplement un vast magatzem de dades. La qüestió que es planteja aquí, llavors, és qui controla i gestiona la informació, i més quan Vilém Flusser ja va advertir que el control de les estructures tecnològiques menarien a una societat feixista (Grau, 2003, p. 226). De fet, actualment estem assistint a una pugna pel domini dels canals de difusió, ja que el control d'aquests mitjans concentrat en mans de poques corporacions industrials atempta contra la llibertat creativa i de criteri, i estén el monopoli d'un pensament únic. No és estrany, doncs, que en tots els moviments radicals de producció videogràfica, els autors hagin combatut, més que no pas els llenguatges, els sistemes de control i producció, així com els de difusió, perquè

155 Sobre l'evolució de l'hipermèdia, Oliver Grau es basa en l'article de Wolfgang Coy, Coy, W. (1994). "Aus der Vorgeschichte des Mediums Computer", a Norbert Bolz (et al.) (ed.), *Computer als Medium* (19-37); Munich: Fink, 37.

veuen com l'acceleració i la velocitat dels nous *media* amenacen l'esfera política (Grau, 2003, p. 227), perquè tenen la capacitat d'anul·lar el temps i abolir la reflexió a través de l'emissió d'un soroll continu d'informació reiterativa i immersiva, que suplanta el temps de l'experiència pel temps de la pantalla absortiva.

El film assaig apareix en la intersecció entre l'impuls que l'avantguarda ofereix a la mirada, en acostar-la a l'enunciació, i l'obertura que suposa el documental reflexiu. En aquesta situació, per a Josep Maria Català l'espectador es converteix en la consciència de les imatges, en l'actualització de l'inconscient òptic que les acompanya en la seva condició de símptomes d'una realitat que es posa de manifest a través del mateix moviment hermenèutic del film assaig. En aquest cas, l'activitat de l'espectador no ha de ser simplement objectiva, com en el documental tradicional, sinó més que subjectiva, com en certes propostes avantguardistes, perquè suposa una hibridació entre l'objectiu i el subjectiu, en un camp epistemològic que reflexiona a través de les imatges (Català, 2005, p. 154), i dels materials visuals que es combinen per produir un flux particular de significats. L'hermenèutica, doncs, no s'atura sobre les imatges en elles mateixes, en la seva forma, sinó que s'impulsa des d'elles, des de les seves conformacions, cap a un altre pla, sense perdre el potencial de cap dels dos nivells, és a dir, els films autoreflexius el que fan és proposar una reflexió sobre el mateix flux (Català, 2005, p. 155). Com a progressió d'aquesta idea, el vídeo assaig constitueix una reflexió no solament sobre els llenguatges i les funcions, sinó sobre tot el sistema de producció i sobre l'aparell audiovisual mateix. El vídeo assaig és en funció de l'espai en què es posiciona, de com s'articula i quina gestió fa de la seva pròpia existència, en un context en el qual un gran espectre de l'audiència televisiva i cinematogràfica està seduït pels grans canals i les grans productores, encara que també hi ha un creixent marge de públic interessat en produccions dialèctiques, que manifesta el desig de participar d'un discurs d'emancipació i d'alliberament de les estructures dominants, tant culturals com polítiques, socials o econòmiques.

Hi ha doncs dues posicions clares de l'espectador en la recepció d'un producte audiovisual, que Francisco Gómez Tarín descriu segons dos paràmetres, el primer és la d'un entorn molt concret en el qual es produeix la representació, i el segon és una percepció cognitiva que imbrica el relat presenciat amb el context vivencial. Aquest segon element (re) interpreta el relat i comprèn processos de contagi, transferència d'imaginari i penetració ideològica, en tant que el visionament no atura sinó que estimula el pensament quan la informació que es rep s'integra en el flux d'experiència, de vegades produint una indiscriminació efectiva entre realitat i ficció (Gómez Tarín, 2000, p. 2-3). L'espectador, doncs, reconstrueix permanentment un espai/temps, el de l'univers diegètic, que va

condicionant mentre visualitza el film, mentre 'processa' les dades que rep sobre la base d'esquemes mentals que li permeten interpretar el que veu i formular expectatives sobre el que seguirà, o bé, si no ho fa, li queda la via de l'alienació, assumint el que veu i fins i tot perdent-s'hi (Gómez Tarín, 2000, p. 9).¹⁵⁶ Així, qui realment pot emprendre l'exercici hermenèutic és l'espectador, però és un procés que requereix una atenció crítica, una atenció productiva que el vídeo assaig intenta atraure contínuament a través de salts i ruptures. Entre altres estratègies, Catherine Grant destaca l'ús de l' 'intertext'¹⁵⁷ com a mecanisme generatiu, ja que provoca una 'lectura motivada intertextualment'. Així, mentre el muntatge seqüencial és anàleg al llenguatge verbal, en el qual el significat total ve determinat per diversos elements en sèries, en l'intertext, quan les imatges són simultànies, interactuen entre elles al mateix temps, la qual cosa permet a l'espectador processar una gran quantitat d'informació en molt poc temps,¹⁵⁸ gràcies al fet que l'ull es manté 'mòbil', 'actiu', 'introspectivament, subjectivament ocupat'.¹⁵⁹ El vídeo assaig, doncs, demana una postura 'perceptual/espectatorial'¹⁶⁰ que pot comportar actes de reminiscència i reconeixement 'poderosament físics i somàtics' els quals impliquin "oblidar, distorsionar, modificar...

156 Per a la qüestió de la recepció, Francisco Javier Gómez Tarín cita Julien Hochberg i Brooks i Melchiorre a través de Francesco Casetti. Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*; Madrid: Cátedra, 124 i 312.

157 Catherine Grant es refereix a la intertextualitat descrita per Mikhail Iampolski com la relació entre el text i el seu precursor, sense una raó jeràrquica, més aviat com un intercanvi, que aporta a ambdós, al text i a la font, i que trenca amb la lògica de l'original vers la còpia. El cita a través de Helen Grace a: Grace, H. (1999), "Review of Iampolski's, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*," *Screening the Past*, Issue 7, July 1, 1999. Accessible a: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/shorts/reviews/rev0799/hgbr7a.htm> [2016, 3 de març] Veure també: Iampolski, M. (1998). *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley: University of California Press, 246.

158 Per explicar el funcionament de les imatges simultànies, Catherine Grant es basa en Donald G. Perrin a Perrin, D. G. (1969). "A Theory of Multiple-Image Communication," *Educational Technology Research and Development* 17: 4, desembre.

159 L'ull actiu el teoritza Vivian Sobchack a: Sobchack, V. (1990). "The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision," *Quarterly Review of Film and Video* 12: 3 (1990), 21-36. Catherine Grant ho pren de la cita que en fa Christian M. Keathley a: Keathley, C. M. (2005, 24 de novembre). *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, 40. Bloomington: Indiana University Press, Paperback, novembre, 24.

160 Catherine Grant agafa la postura de Christian Keathley, a: Keathley, C. (2006) *Cinephilia and History: Or, The Wind in the Trees*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 43, que al seu torn cita Wolfgang Schivelbusch a: Schivelbusch, W.(1986). *The Railway Journey*. Berkeley: University of California Press, 41.

qualsevol cosa que l'inconscient aportí a l'acte creatiu' o al procés creatiu cinematogràfic",¹⁶¹ així com al de recepció de l'audiència (Grant, 2013). Precisament, en la necessitat d'implicar les audiències, Shweta Kishore destaca el paper dels festivals, perquè es tracta d'esdeveniments arrelats tant socialment com política que, encara que formin part del trànsit cultural global, funcionen com a situacions específiques (Kishore, 2013, p. 739), en les quals l'espectador reconeix i és reconegut en la seva funció interpretativa i crítica.

3.2.5. Temàtiques globals. L'espai/temps en el vídeo assaig

Les temàtiques de la globalitat es poden estructurar al voltant dels dos conceptes centrals que s'han descrit sobre la concepció de l'espai/temps, que expressen les dislocacions de l'era global. Tot seguit es relacionen alguns treballs que posen de manifest la preocupació dels vídeo assagistes sobre aquestes qüestions de temporalitat i espacialitat.

Lloc (identitat/noves conformacions)

Des de l'aspecte del lloc com a identitat, diversos artistes exploren les transformacions de l'espai construït d'acord amb la dimensió política, abordant temes com la frontera o la ciutat global, des d'una perspectiva que tracta 'el paisatge com un vast arxiu físic'¹⁶² que presenta connotacions afectives que permeten penetrar en el passat (Martin-Jones, 2013, p. 707), habiliten l'entrada de l'espectador en el temps (Martin-Jones, 2013, p. 713) i possibiliten, a través dels testimonis dels cossos, una trobada material amb el passat (Martin-Jones, 2013, p. 716).

- Khaled Jarrar

L'artista palestí Khaled Jarrar (Jenine, 1976) treballa sobre el problema de la frontera des de la seva pròpia realitat com a palestí a l'estat d'Israel. La seva implicació en el conflicte és part de la seva vida des que tenia onze anys, quan va començar la primera Intifada. Va créixer com un resistent, condició que s'ha convertit en un compromís i un posicionament constructiu crític que ha fet que bona part del seu treball se centri en el conflicte palestí: "El que busco, personalment, és llibertat de moviment, tenir espai per moure'm i treballar, anar a la platja i veure els meus amics a Jerusalem, Tel Aviv i Yafo" (Miller, 2016). Per assolir-ho, procura agafar una distància crítica amb la realitat que tracta i proposar oportunitats de noves

161 Catherine Grant pren el concepte psicològic que es desenvolupa en la ment de l'espectador d'Adrian Martin a: Martin, A. (2008). "Film Remakes (review)", *The Velvet Light Trap* 61, primavera, 60-62.

162 David Martin-Jones fa aquestes reflexions sobre el paisatge a propòsit del film *Universe Memory* (2010), de Patricio Guzmán.

relacions: “A Palestina hi ha un conflicte, però també hi ha vides humanes. Penso que aquesta és la nostra responsabilitat: parlar sobre la realitat i no fer propaganda” (Miller, 2016).

En la seva primera exposició de fotografia, “At the Checkpoint” (2004), a través d’un seguit d’imatges dels ‘checkpoints’ israelians de Howarra i Qalandya, investiga ja el concepte de frontera, que anirà apareixent en treballs posteriors com el projecte *Live and Work in Palestine* (2011), amb el qual crea el primer segell palestí no oficial i l’estampa en els passaports oficials de la gent que viatja, sota el lema de “tothom és benvingut a Palestina”. El vídeo assaig, però, li permet una exploració més profunda i extensiva. L’acció del vídeo *Concrete* (2012) dona nom a tot un projecte sobre el mur que separa la Riba Occidental, deu anys després de la seva construcció, el 2002. El tracta en tant que estructura física, ja que separa el territori literalment, però alhora també és conscient que el mur existeix en els espais de la imaginació i de la metàfora, perquè representa les condicions de violència i autoritarisme (política i ideològica), imposades en els límits demarcats. Produït pels mecanismes de poder de l’estat i reproduït per les aliances i lleialtats imaginades, el mur reinscriu les divisions històriques entre ciutadans i no ciutadans (Greslé, 2013), per bé que el govern israelià assegura que la finalitat es redueix a construir una ‘barrera de seguretat’ a la Riba Occidental per protegir els ciutadans dels atacs terroristes suïcides esdevinguts el juny del 2002, i argüeix que no es tracta de cap acció política *de facto* per fixar una futura frontera. En canvi, els palestins experimenten una imposició unilateral que perjudica els acords de pau –i cronifica la situació de conflicte–, ja que l’estructura del mur fa inviable un estat palestí en deixar bona part de la població de la Riba Occidental en enclavaments isolats i sota control israelià. A més, aquesta barrera administrativa i física no segueix la frontera del 1967, coneguda com la ‘Línia verda’, sinó que envaeix el territori palestí i en separa la població, que deixa confinada en *ghettos*. A més, per construir-lo, s’han hagut d’enderrocar cases i s’han confiscat terres, deixant atrapades unes 200.000 persones entre la Línia verda i el mur, en àrees que Israel ha declarat militaritzades. Recorre prop de 700 quilòmetres, des dels districtes de Jenin, Tulkarem i Qalqiliya, al Nord, on va començar l’obra, fins a Ramallah. En el vídeo *Concrete*, de dos minuts, Khaled Jarrar, amb una escarpa i un martell, practica un forat en el mur, que s’aixeca com “un potent símbol de deshumanització, crueltat i desconexió, portades als més aparentment irreconciliables límits” (Greslé, 2013). Contra la violència que el mur imposa, Khaled Jarrar busca la connexió humana, que representa a través de l’emotiva relació entre una mare –anciana–, i una filla, que solament es poden donar la mà per una petita esquerdada del mur, però no es poden veure ni abraçar.

Aquest és també el tema central d'*Infiltrators* (2012), de 70 minuts, que comença posant de manifest els condicionaments al trànsit lliure de persones i les situacions d'estrès que es viuen en la zona de frontera: "Canvi de ruta, canvi de ruta!", se senten unes veus.

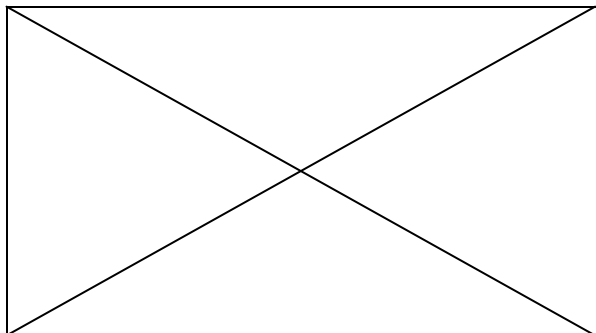


Fig. 19. *Infiltrators* (2012), de Khaled Jarrar.

El vídeo versa sobre les restriccions de moviment que han de suportar els palestins sota l'ocupació israeliana a la Ribba Occidental, on una barrera física de més de 5 metres d'alt envolta els territoris palestins i divideix Jerusalem en dues parts. Els infiltrats són membres de famílies que la tanca ha separat, gent que travessa la frontera per anar a treballar o per anar a resar, activitats que no són puntuals sinó que pertanyen a l'esfera del quotidià (fig. 19). Saben com creuar el mur perquè el coneixen centímetre a centímetre. Amb una càmera domèstica, Khaled Jarrar documenta durant quatre anys a centenars de palestins que el travessen, acompanyant-los i aconseguint que ensenyin a la càmera els punts febles del mur mentre dissimulen la seva identitat. Aquí, la frontera es revela com un instrument modern però encara fal·lible, que continua generant resistències i habilita zones de fricció, on les condicions de vida deixen de ser normals.

- Melanie Smith

Melanie Smith (Poole, Anglaterra, 1965) s'ocupa del fenomen de les megalòpolis. En un dels seus projectes revisa el treball de Robert Smithson *Spiral Jetty* (1970) i reprèn el tema de l'espiral, un gest gens innocu, segons la investigació de l'expert en literatura Nico Israel, que relaciona aquesta figura amb la modernitat, havent passat d'expressar en els anys 20 l'energia i l'expansió de l'espai/temps a invertir-ne el sentit. Identifica unes primeres mostres de canvi en els treballs de James Joyce i Marcel Duchamp i uns símptomes més evidents en les obres de Samuel Beckett i Robert Smithson, les espirals del qual expressen una entropia en retrocés que posa en qüestió la fundació del projecte de la modernitat i el projecte colonial imperial. Així doncs, les formes de les espirals tant de Melanie Smith com de Robert Smithson responen a diferents maneres d'entendre la història –aquí Nico Israel usa el terme de Walter Benjamin– en 'descomposició', que el crític associa amb situacions

geopolítiques en moments específics, com els vincles exposats pel mateix Robert Smithson entre la retòrica de l'exploració americana i els atacs amb napalm al Vietnam (Israel, 2015, pp. 187-188). De fet, la proliferació d'espivals que observa en obres dels anys 90, quan el postmodernisme comença a declinar, la interpreta com un posicionament crític i de resistència dels artistes respecte de la cultura dominant, tant formalment com conceptual. Per Nico Israel, les coordenades de l'espival, tot i estar clarament relacionades amb les de la quadrícula, són decididament diferents, ja que mentre a finals del segle XX i començaments del XXI la quadrícula i totes les seves manifestacions geopolítiques, incloent-hi la de la 'vigilància' (com *Google Earth* i els drons armats), han demostrat que és difícil escapar-ne; l'espival es manifesta com una via a través de la qual artistes i escriptors proven de virar sobre els eixos spatiotemporals i geopolítics de la graella, per evitar la historicitat que en deriva (Israel, 2015, p. 190) i que se'ls vol imposar.

Ciudad Espiral/Spiral City (2002) és un projecte multimèdia que inclou pintures i fotografies. Es desenvolupa com una conversa amb l'*Spiral Jetty* (1972) de Robert Smithson en totes les parts que l'integren: el treball d'*earthwork*, el film i l'assaig. Nico Israel remarca el contrast entre les imatges de la pel·lícula a color de Robert Smithson que documenten l'acció sobre el Great Salt Lake de Utah, en què juxtaposa la seva acció col·laborativa amb escenes de mapes o imatges de fòssils de dinosaure i vistes aèries sobre l'espival, amb les d'*Spiral City* (2002) de Melanie Smith, una peça de 5,50 minuts, realitzada amb Rafael Ortega, que té com a tema la megalòpolis del canvi de mil·lenni de Mèxic DF. La peça, com en el cas dels últims minuts del film de Robert Smithson, està gravada des d'una càmera muntada en la finestra oberta d'un helicòpter, una seqüència en la qual el vídeo dibuixa una lenta i ascendent espival en el sentit de les agulles del rellotge, que filma des d'una posició obliqua la ciutat, la qual apareix com una enorme i monòtona quadrícula en blanc i negre.¹⁶³ En contrast amb les accions que se succeeixen en la pel·lícula de Robert Smithson, a *Spiral City* el ritme és monòton, no hi ha accions que passin, tret d'alguns busos o taxis que circulen a càmera lenta,¹⁶⁴ i una presència humana mínima. Mentre l'helicòpter va pujant a poc a poc, els detalls de les cases es van desdibuixant, tot es confon, i a mesura que s'allunya, la quadrícula s'estén, però sense oferir cap indicati dels límits de l'urbs ni de la forma que té, va

163 Nico Israel assegura en el llibre que Melanie Smith li va explicar que el vídeo es va filmar en color i després en la postproducció es va passar a blanc i negre.

164 Nico Israel assegura en el llibre que Melanie Smith li va explicar que en la postproducció es va reduir la velocitat de la filmació un 40%.

creixent fins que la imatge es fon amb una nebulosa al final del vídeo, de manera similar a les posicions de vigilància dels drons en les missions militars (Israel, 2015, pp. 203-204), que fan percebre la ciutat com un lloc amenaçador.

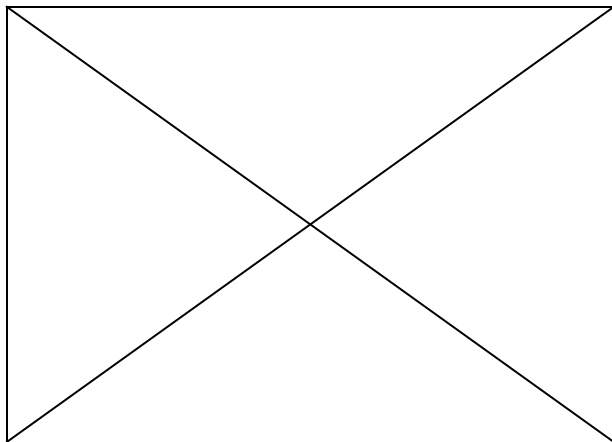


Fig. 20. *Spiral City* (2002), de Melanie Smith.

El vídeo es va gravar a Iztapalapa, una part de DF al Sud-est de l'aeroport internacional i una de les zones més pobres i poblades del país. No hi ha monuments, ni rius, ni muntanyes per orientar-s'hi, l'àrea és gairebé impossible de diferenciar des de dalt (fig. 20). És com un tot que Melanie Smith compara a altres 'ciutats apocalíptiques del Tercer Món' com ara Delhi, Karachi, Manila o Guangzhou, i que en aquest cas particular presenta una arquitectura entre industrial i residencial, en part resultat de les polítiques neoliberals dels successius governs locals afins als Estats Units, en concret, assegura Nico Israel, de les polítiques del govern corrupte de Carlos Salinas de Gortari, que va encoratjar la migració interna del camp a la ciutat, que constitueix una bossa enorme de mà d'obra barata per a les grans empreses. Amb la globalitat, la ciutat ha seguit creixent, s'ha empassat zones agrícoles i ha generat un caos circulatori important. Encara que el vídeo suggereix que la ciutat es vigila des de dalt, de fet la pol·lució desdibuixa l'horitzó, l'enterboleix, fent la impressió que la ciutat no té fi (Israel, 2015, p. 206), a la qual cosa hi contribueix el fet que es tracta d'una ciutat expandida, sense referències icòniques, que es mostra com una sedimentació entròpica, descentrada, desorientada, dispersa, repetitiva, sense vida, interpretada com un treball posthistòric sobre la fenomenologia del capitalisme a Mèxic (Boetzkes, 2013). Així, mentre l'estil poètic de l'*Spiral Jetty* explica la història de la modernització i la retòrica de l'exploració i l'expansió, el més prosaic de *Ciudad Espiral/Spiral City*, tracta d'explicar la modernització i la massificació que provoca (Israel, 2015, p. 208), mirades que es tradueixen en els moviments divergents d'ambdues espirals. Si la quadrícula sempre és una forma potencialment oberta que excedeix els seus límits, la corba espiral té bàsicament dues

formacions, l'espiral regular i la logarítmica. En ambdós casos, la corba comença en un punt d'origen i la seva curvatura disminueix a mesura que recula des d'aquest punt cap a l'infinit, tot i que també és possible que es mogui cap a l'altre costat, aquest seria el moviment entròpic de l'*Spiral Jetty*. En el cas del moviment obert del treball de Melanie Smith, encara que el film acabi amb una resplendor com el de Robert Smithson, no pretén les connexions còsmiques d'aquest, sinó que més aviat és una contradicció contínua entre la invitació metafísica de l'espiral logarítmic sempre creixent i el tancament paradoxal de la quadrícula. És la megalòpolis en abstracte, mostrada en el vídeo com un primer pla dramàtic, a l'estil dels fotògrafs dels anys 20, portant a la superfície de la imatge els patrons i les abstraccions que sovint escapen a l'ull nu (Ades, 2006), una representació eloqüent de l'expansió inabastable de les grans ciutats globals i les desigualtats socials que amaguen sota diverses formes.

- Francesco Jodice

El projecte *Citytellers*, de Francesco Jodice (Nàpols, 1967), també 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. Aquestes grans metròpolis són les organitzadores de l'espai social i relacional, del del treball i del de la referència cultural, el lloc de pertinença que substitueix el concepte de nació. La formació en arquitectura, fa que l'artista explori la ciutat com a estrats de realitats diferents que s'acumulen i que, en moments diversos, es poden reactivar per recompondre la definició actualitzada del lloc ciutat: "Les ciutats estan fetes per capes de runes, no només físiques, sinó culturals també" (Jodice, 2012), afirma Francesco Jodice, que projecta la visió sobre la vida com un fragment entre els orígens i la destrucció final, un arc tan vast que fa que tot es relativitzi.

La sèrie *Citytellers* conserva una matriu fotogràfica a partir de la qual l'artista desplega tot un potencial crític. La seva mirada es deté en la forma de la ciutat i la relació que manté amb el paisatge, des d'una perspectiva ecològica i alhora des d'una proximitat política. És un enfocament híbrid del qual se serveix per visualitzar les tensions en les transformacions violentes del paisatge que provoquen els nous centres de poder, i les conseqüències que això té sobre el territori i sobre les persones que l'habiten. La primera peça de la sèrie és *Sao Paulo* (2006) i després ve *Aral* (2008). La tercera edició és *Citytellers Dubai* (2009), centrada en el que havia sigut un protectorat britànic i actualment és un dels set estats dels Emirats Àrabs Units, que en els últims anys ha experimentat un creixement econòmic exponencial, fruit dels mercats financer i immobiliari. L'artista s'hi aproxima explorant la ciutat a través d'imatges de gran bellesa, que intercala amb entrevistes a periodistes i polítics, i també amb la veu dels immigrants que arriben a la megalòpolis com a força de treball –alguns dels quals viuen en

condicions gairebé d'esclavatge, especialment els treballadors provinents de l'Índia, el Pakistan i el Nepal—. Amb aquesta diversitat de punts de vista, aconsegueix una expressió multifocal, que acompanya de tot un seguit de sorolls que situen la peça entre la investigació i la ficció, a través d'una narrativa de la fragmentació. L'obra està plena de grans oposicions, s'hi contraposa la misèria més absoluta al luxe més refinat, la moralitat musulmana amb els excessos dels diners, la naturalesa duríssima del paisatge i la confortabilitat dels grans hotels... A través del muntatge en paral·lel, posa en qüestió l'ètica d'aquests processos de creixement desigual, al mateix temps que, mitjançant la variació de les durades dels temps i les escenes atemporals, relativitza les accions en extreure-les del temps històric i situar-les en un de geològic, que fa que la situació aparegui, dramàticament, com un mer estrat més.

Francesco Jodice no exposa ni analitza en profunditat ni fets polítics ni situacions d'injustícia, sinó que recorre al potencial de les imatges per evocar el pas inexorable del temps, que fa impossible que una imatge del lloc en pugui representar la totalitat temporal. En els seus treballs, els paisatges són paradigmes de les situacions culturals, són la condició atmosfèrica d'un paisatge social, format per capes de runes físiques i culturals, i s'adona que es dirigeix a un espectador amb un nivell nou de consciència, adquirit per l'efecte en les estructures narratives de les societats de postguerra (Arena, 2013), així que, des d'una situació dialògica, procedeix amb una precisió analítica i descriptiva, com si volgués exercir una estratègia de resistència davant del període de retòrica en què vivim, sense amagar res però tampoc sense fer-ho ostensible, senzillament mostrant-ho (Foschi, 2013, p. 3), de manera que la sèrie, especialment *Dubai Citytellers*, acaba sent una crítica oberta al model actual de desenvolupament (Foschi, 2013, p. 5), que està causant una fractura social a escala planetària.

- Isaki Lacuesta

En el projecte *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)* (2009), Isaki Lacuesta (Girona, 1975), s'ocupa de revelar espais que diferents formes de poder intenten sostraure de les xarxes per fer-los invisibles. El cineasta constata que hi ha una manca de correspondència entre les imatges oferides per *Google Earth* i les obtingudes directament per ell mateix o per Isa Campo sobre el terreny. Tot i que és una obra eloqüent en ella mateixa, ja que identifica espais que la plataforma amaga, en la investigació va més enllà i es pregunta quin és el tipus de poder que pot estar al darrere d'aquestes ficcions presentades com a realitats en viu. Els casos dels diversos llocs omesos del mapa presenten diferències importants d'escala i de naturalesa, des de secrets d'intel·ligència a interessos estrictament comercials vinculats amb la bombolla immobiliària. Per exemple, unes cases humils a tocar de les promocions immobiliàries a San Fernando, Cádiz; un camp de reclusió d'immigrants a Austràlia; o una

base militar a Rússia. Després de constatar l'ocultació i ulterior manipulació de les imatges – que *Google* mostra com a verídiques–, la pregunta que se suscita és quines imatges són més reals/falses, i si la fotografia i el vídeo tenen credibilitat com a testimonis documentals.

En entrar a la pàgina de *Google Earth*, es llegeix: “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 mostrar en imatges captades per satèl·lit l'aspecte de la terra des de l'espai. Solament amb un coneixement exhaustiu del territori, es pot realment contrastar el que aquestes imatges revelen o amaguen, i el que les institucions poderoses, públiques o privades, volen que veiem. La pel·lícula constata que hi ha llocs físics que 'desapareixen' dels mapes de *Google Earth 1.0*.

Lloc (hàbitat)

Els artistes globals exploren els nous paradigmes de lloc, com les fronteres i la ciutat global, però també s'interessen per la biopolítica, i investiguen el lloc des d'una dimensió geològica, en el sentit de lloc d'habitació de l'espècie. De fet, l'aproximació al paisatge i al territori ha estat recurrent al llarg de la història de l'art, tot i que en les dues últimes dècades s'ha produït una aproximació al territori en tant que espai biopolític, és a dir, en tant que limita, condiona i defineix al subjecte actual, i s'expressa com una condició per a la ‘supervivència biològica’ (Blanch, “Estrategias críticas entre arte y geografía”, 2015, p. 13)¹⁶⁵. Aquesta perspectiva no és gens exagerada, atenent els riscos que sorgeixen en el nou mil·lenni, tot i que el segle ha començat amb una producció deliberada d'ignorància sobre els perills ecològics, com la desregulació de la protecció ambiental i la destrucció d'estils de vida sostenibles de comunitats agrícoles, tribals, pastorals i artesanes que s'estan convertint en els nous refugiats ambientals del món, mentre els seus ecosistemes són objecte de destrucció, desviació i apropiació per extraure'n recursos naturals o bé utilitzar-los com a abocaments de residus, sovint seriosament contaminants, polaritzant la societat i fent un transvasament de recursos dels pobres als rics, mentre la contaminació fa el camí invers, amb el resultat d'un ‘apartheid ambiental a escala mundial’(Shiva, 2001, pp. 163-165) que dinamita els límits ètics i ecològics del comerç. Tot està en venda: gent, llavors, coneixement, aigua, contaminació... Amb la globalització, la vida ha perdut el caràcter sagrat per esdevenir

165 Teresa Blanch pren el terme ‘supervivència biològica’ de Tuan Yi-Fu, que el teoritza a Yi-Fu, T. (1995). *Space and Place. The Perspective of Experience*; Minneapolis: University of Minnesota Press, 57.

mercaderia, s'han reduït i difuminat tots els límits: espirituals, ecològics, culturals i socials, en una crisi ecològica sense precedents (Shiva, 2001, pp. 184-186), que ha portat a autors com T.J. Demos a parlar del 'medi ambient dels pobres', i dels drets i demandes i temes polítics que afecten els que menys han contribuït al canvi però que més el pateixen, amb conflictes que s'emmarquen entre el mediambientalisme i el postcolonialisme (Demos, "Contemporary Art and the Politics of Ecology An Introduction", 2013, p. 6) de la nova era que hem inaugurat, en què, per primer cop a la història, l'home és el principal motor dels canvis geològics: l'antropocè.¹⁶⁶

Per plantejar una aproximació a la nova era, Bruno Latour proposa tres aspectes: l'agència humana, la necessitat d'abordar de nou la connexió entre l'antropologia 'física' i la 'cultural', i tornar sobre el que és específic i el que és comú en les diferents maneres d'habitar la terra; que expressa des d'un compromís, un engatjament com a científic, que el porta a un quart element, que és el component polític (2014, p. 7). L'ecologia es perfila, doncs, com una eina per estudiar la societat actual, com proposa Félix Guattari a *Les trois écologies* (1989), qui n'identifica tres tendències, la mental, la social i la mediambiental, que tenen un paper clau en la transformació de la societat i la producció de subjectivitat. En la mateixa direcció, l'ecologia virtual,¹⁶⁷ més enllà de tractar de preservar les vides culturals existents, engendra les condicions per desenvolupar formes de subjectivitat sense precedents (Brunner, Nigro & Raunig, 2013, p. 15). Cal entendre doncs, que la crisi ecològica és política, cultural i social, i implica una revolució cultural que ha de ser capaç de reorientar els objectius de producció, les formes d'organització i les maneres d'estar junts (Brunner, Nigro, & Raunig, 2013, p. 16).

Davant d'aquesta nova preocupació, han aparegut nombroses estratègies estètiques sobre qüestions ecològiques en diferents àrees geopolítiques. Les diferents aproximacions al problema comparteixen la interdisciplinarietat científicocultural i la crítica filosòfica, que, juntament amb l'art contemporani, assenyalen un repensar ecoestètic de les polítiques, més

166 Jill Bennett exposa aquesta qüestió en l'article Bennett, J. (2012). "Living in the Anthropocene", a Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *The Book of Books*; Berlin i Ostfildern: Hatje Cantz.

167 L'ecologia, o ecosofia, treballa com una ciència d'ecosistemes, com un oferiment per a la regeneració política i el compromís ètic, estètic i analític. La conceptualització que fa Félix Guattari d'una era postmedia no només té a veure amb les capacitats tecnològiques de fer noves connexions dels sentits, sinó d'engendrar noves pràctiques. Des d'aquest punt de vista, el 'social' no només al·ludeix a les relacions interhumanes sinó a múltiples capes i a les relacions possibles, entre les quals inclou les virtuals. Cristoph Brunner, Roberto Nigro i Gerald Raunig citen el text Guattari, F. (1995). *Chaosmosis. An Ethicoaesthetic Paradigm* (trad. Paul Bains i Julian Pefanis); Indianapolis: Indiana University, 92.

aviat com una politització de les relacions entre l'art, la biosfera i la natura, que està inextricablement vinculada al món humà de l'economia, la tecnologia, la cultura i la llei (Demos, "Contemporary Art and the Politics of Ecology An Introduction", 2013, p. 2), conjuntura que dona peu a l'emergència del que Yates McKee anomena 'el nou artista biopolític' (Demos, "Contemporary Art and the Politics of Ecology An Introduction", 2013, p. 7),¹⁶⁸ compromès amb les polítiques mediambientals de supervivència.

Aquest gir biopolític promou l'aparició de noves formes d'activisme, com ara el moviment *Occupy*,¹⁶⁹ que reivindiquen altres autors com Nicholas Mirzoeff, principalment a través de tres línies: la creació de noves maneres de viure, la invenció de nous tipus d'organització i la reapropiació del temps (Brunner, Nigro, & Raunig, 2012), operacions que la tecnologia facilita, amb possibilitats com les connexions en *streaming*. Un altre exemple d'activisme, en aquest cas més directament mediambiental, n'és el projecte *World of Matter*, una plataforma de recerca internacional de mitjans i art que investiga les ecologies contemporànies des de camps teòrics com la geografia, la història de l'art i la teoria cultural; que està formada per artistes, arquitectes i fotoperiodistes, amb el propòsit de generar nous *media* audiovisuals, textos i cartografies, per debatre aquests materials en simposis, exposicions i publicacions, i oferir una resposta al paradigma dominant i les seves estratègies de generació de crisis a través de l'estètica (Biemann, Mörtenböck & Moshhammer, 2013, pp. 76-77). Moviments com aquest sorgeixen com una nova manera d'organització que se serveix de les eines globals per generar resistència al nou capitalisme. Un altre projecte col·laboratiu en el qual també està implicada Ursula Biemann és *Supply Lines*, el qual pretén fer de la problemàtica dels recursos naturals un tema de debat públic que requereix decisions polítiques i que no es pot deixar en mans de les dinàmiques del mercat.

- Ursula Biemann

Amb el treball *Egyptian Chemistry* (2012), Ursula Biemann (Zurich, 1955) explora les ecologies híbrides de l'aigua. Es tracta d'un projecte en vídeo multicanal sobre la problemàtica de l'aigua amb relació a altres qüestions d'ordre orgànic, social o tecnològic, i té a veure amb els usos polítics del sòl a Egipte. Se centra en les transformacions físiques del país que hi haurà a llarg termini, algunes de les quals ja han tingut una repercussió política

168 T. J. Demos cita l'article McKee, Y. (2007). "Art and the Ends of Environmentalism. From Biosphere to the Right to Survival", a Feher, M., Krikorian, G. i McKee, Y. (eds.), *Nongovernmental Politics*; Nova York: Zone, 557.

169 Veure: <http://www.shutterstock.com/video/search/occupy-wall-street>

(Biemann, Mörtenböck & Moshhammer, 2013, p. 78). Parteix d'una anàlisi artística de les relacions geoespacionals i les experiències de lloc, com ara les migracions, a partir del principi organitzatiu de la química, que li permet associar elements tant humans com no humans, amb components orgànics i tecnològics.

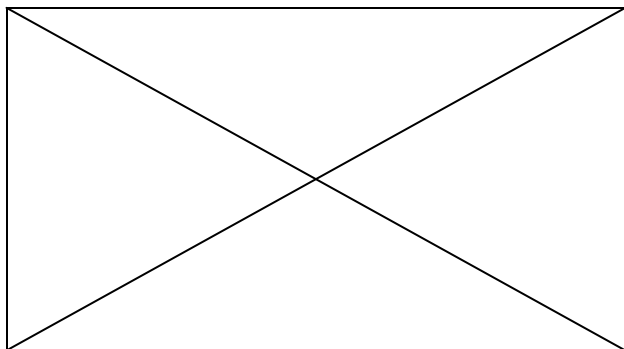


Fig. 21. *Egyptian Chemistry* (2012), d'Ursula Biemann.

Es fixa en com els egipcis, al llarg de la història, han dut a terme obres d'enginyeria hidràulica de gran envergadura, que els han permès ressituar l'aigua a través del temps i l'espai, afectant comunitats i ecosistemes sencers (Biemann, Mörtenböck & Moshhammer, 2013, p. 78), i investiga els fenòmens associats al seu cicle, que en moltes ocasions són independents a la intervenció de l'home i escapen al seu abast (fig. 21). El projecte és una síntesi de la cadena de vida i de transformació associada a l'aigua en ecologies híbrides (Biemann, Mörtenböck & Moshhammer, 2013, pp. 79-80) i recull l'impacte de l'acció humana i el desenvolupament dels fenòmens naturals, així com la definició del paisatge natural i social que construeixen i l'imaginari que han bastit d'acord amb aquestes relacions.

A *Deep Weather* (2013), l'artista explora la violència del canvi climàtic antropogènic a través de l'oli i l'aigua. En la primera part, "Carbon Geologies", el paisatge espectral de les sorres de quitrà d'Athabasca és una evidència de la violència ambiental exercida a escala territorial. La càmera aèria escaneja els terrenys de la infraestructura minera, mostrant com les companyies petrolieres destrueixen els boscos boreals i infringeixen drets territorials dels pobles autòctons. En la segona part, "Hydrogeographies", homes, dones i nens traslladen sacs de sorra per protegir les terres de les inundacions, un fet que vincula la violència natural del mar i les vies navegables del Delta de Bengala amb l'impacte ambiental de les companyies petrolieres a l'altre costat del planeta (Nabil, 2014, p. 20). Ursula Biemann proposa un desplaçament entre el local i el global, des de la desforestació dels boscos al Nord del Canadà a les conseqüències de l'escalfament global –a la qual la desforestació contribueix–, com les inundacions de fang a Bangladesh. És una videografia urgent, que exigeix respostes polítiques, econòmiques, jurídiques i tècniques, davant els efectes violents del canvi climàtic,

que condueixen a una reconceptualització de la territorialitat, que farà perillós viure al límit de la terra i l'aigua en un futur immediat (Nabil, 2014, p. 21).

L'artista intenta analitzar les relacions d'interdependència entre els humans i el medi ambient, amb implicacions científiques, geopolítiques, filosòfiques i socials (Khazam, 2014, p. 7), i tot i que té com a contrapunt fets concrets o situacions puntuals, projecta una pregunta d'un abast molt més ampli, que té a veure amb la supervivència de la vida humana a la terra. Aquesta qüestió ja aflora en treballs anteriors com *Black Sea Files* (2005), en el qual entrevista a treballadors del petroli, refugiats, grangers i prostitutes que viuen i/o treballen al llarg de la ruta de la construcció d'un oleoducte subterrani gegantí a l'Est del Mar Caspi. En aquest cas, treballa amb imatges de fonts diverses i executa diferents desplaçaments entre narració, text i veu en off, com a estratègia per oferir múltiples capes de significat i interpretació, tot i que cap d'elles pretén ser una representació estable de la realitat, sinó una perspectiva com a “artista incrustada que opera en les trinxeres de la geopolítica”, projectant al mateix temps una dimensió subjectiva, i sovint subversiva, de l'art, que de vegades està “més a prop dels secrets d'intel·ligència que de l'antropologia” (Pendakis, 2014, p. 16). L'interès d'Ursula Biemann pels impactes de les accions agressives sobre el medi no és només en la dimensió natural, biològica, sinó també social i ètica, és a dir, en com afecta la vida de les persones. Les seves idees estan molt influenciades pels físics Niels Bohr –que indaga la relació entre observat i observador, coneixedor i conegut–, i Karen Barad –per qui la realitat és el resultat de l'estreta relació entre ment i matèria (Khazam, 2014, p. 8).¹⁷⁰ En aquest cas, el vídeo es pot interpretar com un mecanisme d'acció que ‘instiga la creació’ de realitats noves, més justes i sostenibles.

L'observació implicada d'Ursula Biemann li permet constatar importants diferències entre l'impacte social i les imatges que han produït l'explotació de matèries primeres com l'oli, l'aigua i el carbó. Així, mentre l'aigua ha estat associada a significats culturals i simbòlics, l'oli obre un capítol molt diferent, perquè ha projectat la humanitat a una nova era de mobilitat i consum. En aquest context, l'artista alerta sobre la pèrdua de control de les societats sobre aquesta realitat, que s'imposa amb estratègies pròpies del capitalisme global, i, per fer-ho, dirigeix la mirada sobre l'impacte d'aquestes intervencions en la geografia humana i la capacitat d'assignar-hi significats simbòlics (Pendakis, 2014, p. 12-13). Per això mateix

170 Rahma Kazham cita l'article de Karen Barad, Barad, K. (2003). “Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 3 (28), 801-831, 814, nota 18.

demana una mirada crítica que sigui ‘antifotoperiodística’, que es resisteixi a fer ‘la imatge definitiva’, i reclama una nova cosmovisió, que fugi dels imperatius del mercat i l’estructura desigual tant social com econòmica. La seva actitud coincideix amb T. J. Demos, qui es planteja quina capacitat d’acció real poden tenir les pràctiques artístiques: com poden desafiar al sistema, operant en la confluència de les institucions de l’art, l’activisme i les polítiques no governamentals, amb l’aparició de l’ecogovernabilitat neoliberal; com es poden oposar a la comercialització de la natura o redirigir les forces del mercat a favor de maneres alternatives de definir el medi ambient i la sostenibilitat, que s’orientin a la justícia global; com poden promoure un ‘ecologisme dels pobres’, és a dir, exigir una justícia ambiental vista des de la perspectiva dels que tenen menor accés als recursos, la protecció del treball, la igualtat sociopolítica i econòmica i la representació governamental i en els mitjans, per evitar l’exclusivitat de l’ecologisme nascut de la riquesa en les societats occidentals capitalistes; o com poden impedir la divisió desigual dels beneficis i dels riscos dels efectes del canvi climàtic, així com avaluar la política ecologista de respostes a l’escalfament global (Demos, 2009, p. 24-25), i al mateix temps conservar una mirada crítica i superar les limitacions dels llocs concrets, per abastar una mirada planetària, perquè en l’antropocèn, l’‘agència humana’ se situa en el centre d’atenció (Latour, 2014, p. 139-AAA2) i reclama la confluència de totes les altres disciplines, essent l’aportació de l’art, i del vídeo assaig en particular, la dimensió estètica i reflexiva.

- Raqs Media Collective

Els Raqs Media Collective és un grup artístic amb seu a Nova Delhi, creat el 1992 i integrat per Jeebesh Bagchi (1966), Monica Narula (1969) i Shuddhabrata Sengupta (1968). Es defineixen com un laboratori de pensament que proposa l’estètica com a punt de partida per a la reflexió social i política. Pamela Lee posa l’accent en el fet que siguin un col·lectiu i que facin una crida a la urgència –com, a parer seu, expressa el rellotge del logotip del grup–, per posar en comú el coneixement produït i compartit entre comunitats en llocs d’arreu del món a través d’Internet, amb una visió àmplia de la relació entre l’art i el col·lectivisme, i específicament en com aquest terme s’ha desplegat en els últims temps (Lee, P., 2009, p. 185), imbricant art i política, i produint un tercer tronc de coneixement compartit, en el qual l’estètica té un paper rellevant.

El nom del grup fa referència a una paraula usada en persa, àrab i urdú per definir un estat de meditació, però també respon a l’acrònim en anglès de *Rarely Asked Questions* una picada d’ull a les conegudes i utilitzades *FAQS Frequently Asked Questions*. Amb aquesta declaració de principis, es proposen investigar sobre allò que la gent no pregunta. Un dels

232

temes que aborden és la temporalitat, amb un enfocament de perspectiva planetària, que per Cuauhtémoc Medina “és el referent d’una multitud de batalles que es lliuren des d’un pla cosmològic i geològic, com la del qüestionament de la nostra interacció amb la [història] i les històries, fins al camp de la lluita de classes que es produeix en el cos de cada treballador i subjecte de la modernitat en ingerir estimulants com el cafè o el te, o en el fet de resistir o adaptar-se a la màquina productiva” (Barenblit & Medina, 2014, p. 13), quan tot gest és significatiu perquè cada acció està directament vinculada als processos productius. En aquest context, les imatges del col·lectiu esdevenen una “meditació a la vegada poètica, política i ètica del xoc i vibració de les dimensions de la temporalitat” (Barenblit & Medina, 2014, p. 14). La manera de procedir és desplaçant l’atenció des dels fets –històrics, socials, experiencials–, cap al que és transitori. Ferran Barenblit ho descriu com allò ‘no permanent’ que ‘flueix juntament amb el temps mateix’ i en el trànsit del qual es pot desenvolupar la nostra capacitat d’agència, com proposen en l’obra *Robin Hood de la saviesa* (2012), una peça que convida tothom a esdevenir un ‘distribuïdor de sentit’, literalment a “infectar el coneixement amb saviesa” (Barenblit & Medina, 2014, p. 18), reclamant aquí l’agència dels altres sabers de què parla Boaventura de Sousa Santos.

En el desplegament poètic dels seus projectes, hi ha implícita també una pregunta sobre el rol de l’art, que no es pot reduir a lamentacions, ni a perpetuar els sistemes de sempre (el poder, els diners i les guerres), sinó que ha de consistir en maneres noves de viure i habitar la terra d’una forma més neta. No es tracta de protegir algunes persones o els seus interessos en detriment d’altres, ja que les epidèmies, la sequera, les tempestes, la fusió dels casquets polars, les inundacions o la destrucció nuclear no faran cap discriminació. A més, ni tota la riquesa ni tot el poder no poden salvar ningú de les conseqüències de l’escalfament global, almenys no per molt de temps. Així doncs, per als Raqs, l’única sortida rau en el fet que, com a espècie, puguem imaginar altres possibilitats de com es podria produir i intercanviar, per la qual cosa cal trobar consensos i retallar el creixement i el consum, no per posar en marxa un nou règim de negació i empobriment, sinó per inaugurar una imaginació diferent de la que activem quan ens referim a paraules com desig, compliment i abundor (Raqs Media Collective, 2013, p. 113-114). El repte que llancen no és petit, es tracta d’imaginar noves utopies a escala planetària i portar-les a la pràctica fent servir l’art com una brúixola per navegar a través del regne dels sentits. Encara que el seu plantejament estètic i ètic es basa en formes de respecte, de cura mútua, no per això la seva utopia d’un món millor deixa de tenir un caràcter polític i revolucionari, que es fonamenta en idees noves, pensades de manera col·lectiva i aplicades individualment. Proposen una revolució de totes les coses que no es

limita a un sol territori, sinó que és total i és aplicable, és pura pràctica, per la qual cosa, en tant que experiència, les dimensions 'local' i 'global' s'hi entrellacen inevitablement, derivant en una nova concepció del nomadisme, 'personificat' i 'incrustat',¹⁷¹ que té a veure amb el concepte de 'translocalitat',¹⁷² o cosa que és el mateix, una localització experimentada com una situació transitòria que mai no està separada del tot de la resta (Bernardini, 2007) i que és una expressió del lloc en transformació i connectat, que emergeix de manera poètica en treballs com *Ceasural Variations I&II* (2007). Amb dues parts d'una mica més de tres minuts la primera i gairebé quatre la segona, consisteix en dues meditacions en vídeo localitzades en el paisatge postindustrial de l'acer a Pittsburgh, en els quals, només amb el fet de desplaçar els conceptes de meditació i de producció industrial, ja s'eixampla la noció de món. Una idea similar es repeteix a *Sleepwalker's Caravan* (2008), un vídeo monocanal d'onze minuts que representa les figures errants de Yaksha i Yakshi, home i dona, els mítics guardians del tresor i dels enigmes en diferents tradicions índies. Yaksha i Yakshi aporten una temporalitat i un ritme antics davant la visió crepuscular del paisatge i la transformació de la ciutat al fons, amb una temporalitat present i un ritme accelerat.

Però potser un dels seus treballs més explícitament polítics i crítics és el projecte *The Capital of Accumulation* (2010), que es presenta a través de dues projeccions sincronitzades de vídeo i so de 50 minuts, acompanyades per dos llibres en vitrines. El vídeo forma part d'una instal·lació que escriu una narrativa obliqua de la relació entre la metròpolis i el món, amb el contrapunt crític de les teories de Rosa Luxemburg sobre l'economia política global. Les imatges transiten a través d'una mena de somni inquietant, com un paisatge a cavall entre Varsòvia, Berlín i Bombai, uns desplaçaments per les ciutats, el capitalisme i la història convulsa del segle XX.

Amb una estètica a mig camí entre l'anàlisi forense i el diàleg filosòfic, els Raqs plantegen una reflexió meditada sobre les possibilitats de renovació radical dels nostres

171 En l'assaig d'Elena Bernardini, la discussió de la ubicació i les posicions del subjecte estan relacionades amb els plantejaments exposats a "Nomadology", de Gilles Deleuze, i amb la filosofia del feminisme postestructuralista, especialment d'inspiració deleuziana com els escrits de Rosi Braidotti, Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*; New York: Columbia University Press; Braidotti, R. (2006). *Transpositions. On Nomadic Ethics*; Cambridge, UK i Malden, USA: Polity Press. Per a Elena Bernardini, el pensament nòmada i el feminisme postestructuralista són particularment rellevants perquè rebutgen els significats o posicionaments fixos.

172 Elena Bernardini cita un fragment de Steve Dietz a Dietz, S. (et al.), (2003), "Translocacions". Accessible a: <http://www.raqsmediacollective.net/conversations1.html>.

temps. Gairebé 100 anys després de la publicació de l'obra, proposen una revisió de les transformacions econòmiques al llarg de la centúria a partir d'un gest, la inversió del títol de l'estudi econòmic de Rosa Luxemburg, *El capital de l'acumulació* (1913). En aquesta obra, l'autora exposa obertament les mancances de Karl Marx a l'hora de comprendre el procés de reproducció del capital basat en l'augment de producció, al seu torn dependent de l'increment del consum, i interpreta el mecanisme del capital com una acció vampiritzant, que es reconfigura assimilant altres processos. Rosa Luxemburg adverteix abans que ningú que el capitalisme és la primera i única economia que tendeix a fagocitar els altres sistemes existents al món i que, en realitat, no existeix per ella mateixa, sinó que és parasitària, perquè sempre estableix una relació de dependència allà on s'instal·la (Medina, 2012). Per això el vídeo, amb el títol invertit del llibre, es desenvolupa com un escrutini, un desemmascarament, però alhora també com una reflexió poètica i una porta oberta, una oportunitat per buscar altres alternatives que no siguin tan destructives i que no acabin fent implosió i aniquilant, no només el model de vida occidental sinó els de tot el planeta. El desafiament aquí, per Cuauhtémoc Medina, rau en com fer possible, tot i partir de la idea de l'acumulació del capital, el pensar un altre model que es pugui convertir en l'essència d'alguna cosa diferent de l'espiral perpetu d'acumulació. La resposta que proposa Raqs Media Collective és obrir la perspectiva, atès que no podem imaginar res nou fora del que coneixem.

Tot i que, com es deriva de la poètica del text, coneixem molt més del que pensem:

“Quan et vaig veure caminar els carrers de la ciutat, et vaig sentir escoltar la veu de les fulles caigudes en el sòl del bosc. Això també va ser una acumulació, aquesta pila de fulles, aquesta reunió de venes obertes, un abandonament dels somnis, esgotat de conrear la llum d'un sol ombrívol” (Medina, 2012).

Amb aquestes paraules a l'inici del vídeo, Raqs proposa una resposta preliminar que al·ludeix a l'existència d'un altre tipus d'acumulació fantasmal, etèria i residual (Medina, 2012), que el capitalisme oculta. Emergeixen d'una escena –la inicial del text–, en què a l'esquerra hi ha un arbre davant del mur d'una presó i a la dreta *The Capital of Accumulation*, amb el so de cants d'ocells.¹⁷³ Es tracta d'una imatge profètica: és el moment d'alliberar-se. A partir d'aquí, el vídeo inicia un trajecte de desplaçaments permanents entre el desenvolupament i els paisatges del capitalisme i de les seves teories. “L'ordre preval a

173 El guió del vídeo, amb les descripcions de les imatges i la reproducció íntegra dels textos es poden trobar a la traducció continguda en el catàleg de l'exposició al CA2M, Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid, del 12 de juny al 19 d'octubre del 2014.

Varsòvia, l'ordre preval a Berlín, l'ordre preval a Bombai", ens recorda mentre es 'rescata' el cos mai no trobat de Rosa de Luxemburg, amb un començament que vol reparar, poèticament, la barbàrie comesa sobre el seu cos. A partir de la declaració d'intencions del principi del vídeo, els diferents fragments que segueixen, estan introduïts per una sèrie de diagrames de conceptes. En el tercer, a la dreta hi posa "protagonista"; a l'esquerra, "expansió, antagonisme, límits, exterior"; conceptes que van seguits de les imatges estretes de l'Arxiu Estatal de Varsòvia, a l'esquerra fullejant els herbaris de Rosa Luxemburg i a la dreta mirant un àlbum amb fotografies de la seva infantesa i joventut, escenes de 'la vida que passa' de Rosa de Luxemburg, i que acaba amb un final tràgic.

En aquest punt, una imatge planeja sobre Bombai:

"Bombai es converteix en una ciutat amb un forat al cor [...] Aquí, ara és l'última internacional, una Babel reneix a Babilònia: venedors de Moçambic, porter de l'Iraq, cuiners vietnamites, i cambrers del Nord de l'Índia, gitanos, bosnians, txecs, ucraïnesos, xinesos, i fins i tot alguns polonesos. Un dossier de solidaritats; una xarxa de necessitat [...] Pots ser llançat fora de tu mateix quan t'enfrontes a la impaciència del capital. Llavors tot esforç per tornar és una transgressió".

Amb aquest text, els Raqs fan referència en el seu vídeo a les paraules que va escriure Rosa Luxemburg des de la presó a Breslàvia, el 12 de maig de 1918:

"El que estem presenciant ara és la immersió del vell món, cada dia un altre fragment s'enfonsa sota les aigües, cada dia hi ha una catàstrofe nova. El més estrany és que la majoria de la gent no vegi res d'això, però continuï pensant que el terreny és ferm sota els seus peus".

Per als Raqs, es tracta de canviar el ritme, i no seguir ja més la voràgine a què ens empeny el nou capital global:

"La terra es mou lentament... el capital necessita un ritme més ràpid al voltant de l'eix planetari, temporades més curtes, pauses breus per dinar, un interval més àgil entre jornades... i una mica més flexible que aquest capital variable lent, aquesta massa humida anomenada éssers humans".

Asincronies... els flamencs es tornen vermellosos... : "Algun dia seran rojos com Rosa". Rosa Luxemburg escriu a Sonia Liebnecht des de la presó de Breslàvia... Apareix un corb: "camarada corb, triï el seu flamenc, triï el seu moment, voli", i la imatge torna a l'arbre davant del mur de la presó de Breslàvia, el *loop* torna a l'inici i segueix fluïnt.

- Lara Almarcegui

El treball de Lara Almarcegui (Saragossa, 1972), se situa entre la denúncia, l'acció i la producció de materials estètics, en aquest cas per investigar la transformació dels espais urbans, cada vegada més densos. En el corpus general de la seva obra, la defensa dels descampats contra l'arquitectura i la construcció no és un tema nou, ja que hi treballa des del 1995. Com a temàtica, però, pren una forma més concreta a Amsterdam on, a finals dels anys 90, fa una guia de descampats en una de les ciutats més dissenyades d'Europa. El mapa versiona els planells de l'arquitectura moderna i contemporània, però en lloc d'assenyalar icones de l'arquitectura, identifica espais buits. N'assenyala 26, des d'espais centrals en plena ciutat històrica a solars en la zona portuària o terrenys perifèrics. Per a l'artista, els llocs que ofereixen la pauta d'obertura més gran davant l'excés de racionalització de l'espai són els descampats, prenent la definició d'Ignasi de Solà-Morales, que els problematitza com a 'llocs amb possibilitats' (Almarcegui, 2015, p. 39), amb potencialitat per projectar-hi necessitats i desigs comuns, que no necessàriament han d'haver estat previstos. El 2009 fa un altre mapatge de solars, la *Guía de descampados del valle del río Lea*, 12 terrenys buits a l'espera de la celebració dels Jocs Olímpics de Londres. En treballs posteriors, passa d'aquestes primeres aproximacions basades en la identificació i situació dels terrenys, a actuar-hi directament. Amb la primera invitació a intervenir de manera permanent en un solar, el que proposa és protegir-lo per sempre —mentre duri el projecte, en aquest cas, entre 2003 i 2018—. Es tracta d'un solar a prop del port de Rotterdam, petit, al costat d'un llac. El plantejament és radical, consisteix a no fer-hi res i deixar-lo com a descampat, amb la vegetació salvatge, com a potencial que és en tant que 'espai de possibilitats'. El que aparentment era un contrasentit llavors, va prenent més significat quan, amb el pas dels anys, els solars que hi ha al voltant s'han anat construint, i el petit solar ha quedat com un reducte de llibertat. L'oportunitat d'intervenir directament es repeteix amb una acció permanent en un terreny de Bèlgica, a Genk (2004-2016). En aquest cas es tracta d'un espai ampli, de fàcil accés, al centre de la ciutat (Almarcegui, 2015, p. 46) on explora de manera més explícita la idea del jardí secret que havia presentat a la Biennal de Liverpool, *International Garden Festival Liverpool* (2004), un vídeo que documenta les parcel·les abandonades del Festival Internacional de Jardineria de Liverpool de 1984 (Ramírez Blanco, 2012, p. 237). Al costat de les accions i de la dimensió física i d'ús, l'artista analitza les condicions dels espais, amb preocupacions relatives a com es gestionen i les normatives que els regeixen, per exemple el fet que en una reserva natural hi ha normes: no s'hi pot dur el gos, no es pot sortir del camí, ni fer soroll, les deixalles... i en un descampat no, ja que en haver-se normativitzat tant la resta de la ciutat, ha

esdevingut un lloc molt més obert (Almarcegui, 2015, p. 49), que pot oferir un ventall de possibilitats molt més vastes, a partir de la idea que els espais estan inserits, o són part, del context social, polític, econòmic i cultural.

Amb *Buried House, Dallas*, (2013), als afores de Dallas, fa un pas més enllà. Lara Almarcegui hi troba una casa adossada que havien d'enderrocar, d'altra banda un fet gens inusual, i proposa soterrar-la allà on havia estat dempeus, com una metàfora de la presència de la casa, com a contínuum del lloc en tant que memòria. Utilitza el vídeo, amb aquest projecte, l'única eina que li permet capturar la temporalitat del treball (tant pel que fa al procés com a la narrativa).

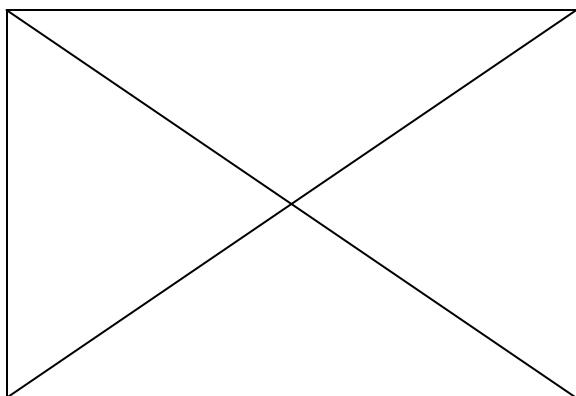


Fig. 22. *Buried House, Dallas* (2013), de Lara Almarcegui.

En set minuts, el vídeo mostra el bulldòzer enterrant la casa, deixant un petit monticle al terra que suggereix una tomba (Hontoria, 2014). L'acció obre una escletxa per contemplar el passat i el futur del barri, i per exposar les grans transformacions urbanístiques que s'hi estan produint en aquell precís moment (fig. 22). L'artista explora la relació entre arquitectura i urbanisme, entre un lloc concret i el seu context social, resultat de la qual es produeix un gest performatiu, que situa una acció o observació determinada en un marc temporal concret. La intervenció ofereix un temps de reflexió sobre la transició urbanística i el renaixement d'un dels barris més antics de Dallas, Oak Cliff Gardens, que està prop del lloc on hi va haver la primera parada de diligències que sortia de Dallas cap al centre de Texas. La zona de la intersecció de carreteres, Lancaster i Ann Arbor, es va convertir en la petita ciutat de Lisboa, que es va annexionar a Dallas el 1929. En el moment de la intervenció, Oak Cliff Gardens està en ple procés de transició, amb cases buides i reformes urbanístiques. Lara Almarcegui posa l'accent en la singularitat de l'espai abans no canviï –de nou–, per sempre. Amb aquests projectes, d'una banda posa en joc dues perspectives, la global –transformacions de la ciutat a escala planetària–, i la local –perspectiva domèstica dels canvis en les estructures de les ciutats–; i alhora aplica una tercera perspectiva, la transtemporal, que per definir el lloc i

singularitzar-lo, incorpora passat, present i futur, atès que les tombes no són sinó perquè els que sobreviuen puguin recordar, en escenaris en què conviuen diferents escales temporals.

Una altra peça que aborda les transformacions del paisatge és *Parque fluvial abandonado* (2013), una projecció d'imatges i textos que recorre un descampat a León, on el 2004 es dissenya un jardí públic de prop de vint hectàrees, el 'Parque Fluvial', situat en el Descampado de la Lastra, que no s'arriba a urbanitzar mai. Amb aquest treball, l'artista es pregunta sobre les intencions del projecte, associat a un polígon industrial –que sí que es construeix–, a la desembocadura del riu Torío al riu Bernesga, en un indret de vegetació salvatge. Probablement el parc fluvial fos una compensació, un reequilibri, per pal·liar els efectes del polígon. Amb aquest punt de partida, fa un inventari descriptiu del lloc, un terreny artificial guanyat al riu, que havia tingut meandres, però que ja es van reomplir la dècada dels anys 60. El vídeo de *Parque fluvial abandonado* (2014) té com a referència els estudis anteriors sobre els descampats realitzats per l'artista al llarg de la seva trajectòria. Planteja un relat visual que explica la història del projecte del parc entre dos rius, ara convertit en un descampat abandonat com a conseqüència de la crisi (Pérez Rubio & Segade, 2013). Hi ha una crítica, és clar, però també una reivindicació explícita, en tant que concep el solar com a espai de llibertat: “En la poètica d'Almarcegui subjau la curiositat humana pel que s'endevina rere els murs. Batega l'impuls d'entrar on està prohibit fer-ho”, però la seva pràctica deriva en generar possibilitats reals que possibilitin l'accés legal i col·lectiu a aquests solars (Ramírez Blanco, 2012, p. 235), ja que els seus projectes tenen l'objectiu de culminar un procés d'apropiació dels espais abandonats per a l'ús comunitari. De fet consisteixen en processos de construcció social col·lectiva des d'una perspectiva sostenible, com la mateixa naturalesa de l'ecològic, en un procés sempre canviant, que mai no s'adapta definitivament, relacional i autoreferencial alhora.

Temps (memòria/història) i transtemporalitat en l'era decolonial

Les teories de Gilles Deleuze sobre com funcionen en el cinema la memòria i el temps han estat extensament aplicades a l'anàlisi cinematogràfica, però menys per explorar el pas del temps en el documental (Martin-Jones, 2013), en el qual l'ús de la temporalitat és més complex, i encara menys en el vídeo assaig, produccions en les quals, en tant que productores de temps,¹⁷⁴ la temporalitat i la manera com es gestiona ja no ens deixa només davant un lloc

174 Manuel Ramos-Martínez fa aquestes observacions en l'anàlisi del film *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2003), de Wang Bing, a partir del qual desenvolupa la idea d'oxidació del cinema, un concepte que utilitza per explicar com es reflecteix en l'aparell i la producció cinematogràfics la destrucció del teixit social en el període post-

de canvi o un instrument per documentar el canvi (declivi, extinció, crepuscle...), sinó que ens confronta amb un lloc-en-canvi que oxida la solidesa de l'ideal social (Ramos-Martínez, 2015, p. 4) i aparta el nostre pensament de les interpretacions consensuades del present (Ramos-Martínez, 2015, p. 13) per projectar-lo en una dimensió inquisitiva sobre el temps.

- Harun Farocki

Harun Farocki (Nový Jičín, República Txeca, 1944 - Berlín, 2014) és un dels artistes que explora amb més insistència i profunditat la temporalitat dels fets històrics i, en concret, el concepte de guerra com a fractura, com a acció violenta promoguda per la cultura –en aquest cas occidental–, que retorna en bucle al moment fundacional en què es gesta, en forma de trauma. Aquesta realitat genera un cercle en el conflicte que fa que la confrontació cultural i ideològica es retroalimenta de manera permanent i generi un temps únic, el qual engloba en un sol sistema la producció dels fets, el registre dels fets, la projecció dels registres i el visionament d'aquests. Al costat d'això, explora també els processos de construcció de veritat, mostrant per una banda com es produeixen les imatges oficials i per l'altra com el visionament canvia depenent del lloc on es projectin o de qui les visioni. Aquests desplaçaments volen alertar sobre el caràcter indiciari de les imatges i conviden a escrutar-les des de la perspectiva de qui les construeix, dels dissenys i del discurs que hi projecta. Aquesta mirada 'escrutadora' desvela una altra dimensió testimonial, la projectada no pels registres dels fets sinó per la construcció dels discursos i la implantació de la veritat. Un dels instruments que utilitza per fer-ho és la veu en off i la formulació d'un espai triangular entre narrador/material audiovisual/receptor. La veu en off se suma a les imatges, els sons i el muntatge per generar espais d'interpretació, com a *Bilder der Welt und inschrift des Krieges* [Imatges del món i la inscripció de la guerra] (1989) en què el narrador es materialitza com a investigador, jugant en els intersticis entre el narrador i l'enunciador, confeint un film alhora reflexiu i subjectiu, experimental (Rascaroli, 2009, p. 40). Aquest recurs fa que el procés de recerca i les seves pròpies reflexions sobre el tema siguin evidents a partir de dues premisses. La primera és que revela l'autor del film com a individu que fa la seva pròpia recerca i que proposa una tria de documents determinada sota un enfocament concret; i la segona, és que, inevitablement, aquest mostrar-se fal·libre davant l'espectador estimula la visió crítica de la lectura que aquest en pugui fer; dos aspectes que responen a la necessitat de pensar en els films històricament, és a dir, a tenir present qui parla i a qui es dirigeix (Rascaroli, 2009, p.

Tiananmen, que a la Xina es coneix com a "l'era del *zhuanxing*" (de la transformació).

49), mostrant la ubicació geopolítica i corpolítica que reclama Ramón Grosfoguel i mirant de trencar qualsevol possible barrera amb l'espectador, independentment del gènere audiovisual i de la temàtica que es tracti.

En aquest sentit, *Bilder der Welt und inschrift des Krieges* és un dels films que millor il·lustra la idea que té el cineasta del món com a imatge, així com reflecteix que és conscient dels 'límits i perills' que té la visió, sigui humana, sigui mecànica (Rascaroli, 2009, p. 52). En aquest film practica un joc de distàncies i d'intermitències constant entre els diferents elements. Laura Rascaroli identifica i descriu tres vies de negociació amb el text per posar en qüestió la seva pròpia 'autoritat enunciativa': utilitzar una veu narradora femenina que mai no pugui coincidir amb la masculina de l'enunciador; utilitzar la música de manera 'disjuntiva radical'; i inscriure's ell mateix en el text i, parcialment, en les imatges (una mà (fig. 23) o un tros del cap) (2009, p. 56). Aquest distanciament de la producció de la imatge, la veritat de la qual posa en sospita permanentment, i la creació d'espais intersticials, els aplica també en la filmografia posterior.

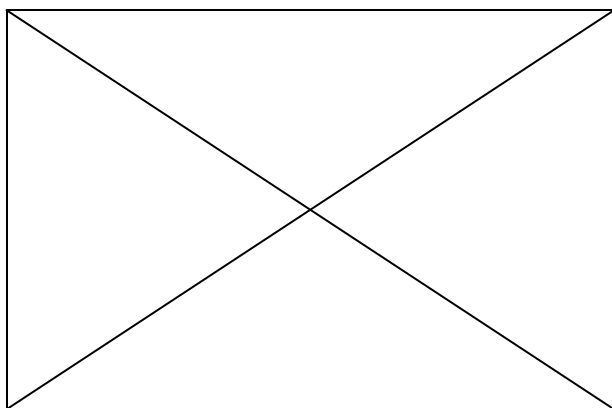


Fig. 23. *Bilder der Welt und inschrift des Krieges* (1989), de Harun Farocki.

Un altre tipus d'aproximació a la realitat històrica, la trobem en l'ús que fa del material d'arxiu. A *Respite* (2007), recupera el metratge que es va filmar al camp de Westerbork, Holanda. Des del 1939 havia estat un camp d'internament, però després, amb l'ocupació alemanya, va ser un camp de trànsit gestionat per Tercer Reich per concentrar-hi la població jueva i gitana que destinaven a Polònia. La pel·lícula va ser encarregada per l'oficial nazi Albert Gemmecker a Rudolf Breslauer, un fotògraf jueu que finalment també seria deportat. Les imatges responen a la necessitat del comandant del camp de demostrar l'eficiència de les instal·lacions i el model de productivitat –una població important del camp realitzava treballs forçats–, però al mateix temps, en la tensió de les escenes, cada detall, cada gest, evoca l'extermini (el que sabem que passaria després però que no queda reflectit de manera explícita en les captures). Aquest material testimonial de les imatges en tant que

registre, Harun Farocki l'intercala amb textos que les redimensionen, alhora que amplien el camp de la seqüència de les imatges. Són escenes de persones en accions quotidianes: treballant, ballant, jugant... o pujant al tren. Són imatges de normalitat, de la vida diària, que contrasten amb les imatges que connoten, les indescriptibles escenes de l'Holocaust (Emmelhainz, 2013), marcades per una crisi intrínseca de legibilitat. Es podria dir doncs que Harun Farocki 'refuncionalitza les imatges', i postula una nova relació amb la visió i la representació de l'Holocaust, marcada per la impossibilitat de les imatges de tenir significats estables, cosa que fa evident a través de l'estratègia de la repetició (Emmelhainz, 2013). En reactivar les imatges, Harun Farocki genera una nova mirada sobre l'Holocaust, o una nova manera d'interpretar-ne les escenes, a partir d'una triangulació d'imatges que genera espais de pensament, perquè en tot moment l'espectador se senti reconegut dins la narrativa –per a qui són sinó les repeticions? –, i en ser reconegut, se senti interpel·lat. Així, el testimoni no és tal en el registre, sinó que s'activa en la mirada de qui el visiona, cosa que també qüestiona el caràcter indiciari, fins i tot de les imatges de l'horror, posant precisament l'accent no tant en la naturalesa de les imatges sinó en la possibilitat de legibilitat que tenen. Aquesta observació la fa també de manera similar Paula Rabinowitz a propòsit de *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, de la qual en destaca la 'fragmentària qualitat de veritat' com a potencial revolucionari, i la capacitat per transmetre el que presenta, més enllà dels fets i les absències, cosa que demostra que els documents també són, finalment, construïts (Rabinowitz, 1993, p. 134). Paula Rabinowitz relaciona el treball de Claude Lanzmann amb el de Jill Godmilow, directora de *Far from Poland* (1984), que es planteja 'deconstruir el documental' i reformular-ne el llenguatge, per produir un nou coneixement de la història i de la seva retòrica, tant en el contingut com en la forma, procediment que compara amb l'al·legoria de l'àngel de la història de les *Tesis de filosofia de la història* de Walter Benjamin, que ens convida a ser còmplices del procés de significar (Rabinowitz, 1993, p. 136). Amb *Respite*, Harun Farocki se suma a aquesta necessitat d'escapar dels límits de la veritat i proposar visions renovades del fet documental que potenciïn molt més els rols dels receptors.

Segueix explorant les extensions del trauma a *Immersion* (2009), un *loop* d'uns 20 minuts de dues projeccions editades com un seguit de seqüències. L'objecte de la investigació són els soldats que tornen traumatitzats de l'Iraq, i se centra en les pràctiques terapèutiques que consisteixen en el fet que els pacients revisitin l'escena que els ha provocat la fractura psicològica amb el suport de la realitat virtual. Compta amb la participació d'experts en medicina i recerca tecnològica en el camp del trauma, amb el suport dels quals examina les experiències en l'escenari de guerra dels soldats nord-americans, explora els mecanismes i

recursos que es fan servir en la construcció d'escenaris virtuals per connectar la memòria, i investiga els efectes psicològics de tornar sobre l'escena en què s'ha produït el xoc. Al costat d'aquesta anàlisi de l'impacte de la guerra en els soldats, també reflexiona sobre la importància de les estratègies i les investigacions de la intel·ligència militar, la presència que tenen en les nostres vides i les repercussions que poden tenir en escenaris futurs. Així, si la xarxa d'Internet, concebuda per aquesta instància, ja ha demostrat ser un canal efectiu d'espionatge a escala planetària, Harun Farocki es pregunta sobre els efectes que pot tenir la influència de l'estètica i els usos militars en les construccions 3D aplicades als videojocs com a indústria d'entreteniment, una estratègia que fixa en els usuaris l'imaginari i la lògica de guerra, i els normalitza. També es pregunta sobre la divergència entre el temps de construcció d'aquests escenaris i imatges, i el temps de projecció, ja que seqüències virtuals de menys d'un segon es triga dies a construir-les. A més, observa que la manca de detalls de les escenes ja no són qüestionades com un dèficit de la representació, sinó com una condició de la construcció 'ideal de la imatge', una abstracció, com la dels sons, que no són reals sinó sintètics. Aquestes imatges, doncs, no constitueixen altra cosa que un simulacre de la realitat, i en estar 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 podria considerar com un 'joc' d'ordinador, és un mecanisme que es fa servir per rememorar els horrors de la guerra, tot i que estan pensats per contribuir a l'acceptació i posterior distanciament dels fets per part dels soldats, mitjançant el retorn virtual al lloc (Dziewior, 2011, p. 49-50). Per abordar aquestes oposicions, l'artista, que treballa en diferents dimensions temporals, emprà mecanismes de postmemòria, concepte que desenvolupa Marianne Hirsch a *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, que connecten més directament amb el temps passat a través de les imatges que ha generat l'experiència, perquè "el seu àmbit no és el del passat, tampoc el del present sinó el del futur" (Villaplana, 2012, p. 233). A més, el suport vídeo, com una de les 'noves formes d'informació cultural', permet reintroduir anacrònicament una història des de dues perspectives: grans narratives històriques i construcció de contemporaneïtat, amb la qual cosa esdevé una 'categoria crítica' que desplaça la noció de postmodernitat i implica una nova noció de temporalitat que relaciona la memòria i la història per estudiar el present històric més enllà de l'interès per la informació del que és nou (Osborne, 2014 (2013)) i dirigint el focus a com s'experimenta la història, de manera que la revisió del passat i les imbricacions amb el present el que fan és projectar la invenció del futur.

- John Akomfrah

El panafricanisme del britànic John Akomfrah (Acra, Ghana, 1957) constitueix una projecció que supera l'anàlisi de l'africanisme històric, de dependències interpretatives vinculades a la modernitat, i ofereix una mirada nova al concepte de negritud. Des dels inicis de la seva trajectòria, va estar molt posicionat en política per la influència dels seus pares, que van formar part de l'activisme anticolonialista de Kwame Nkrumah, qui va supervisar la transició de Ghana del domini colonial fins a la independència, l'any 1957, i va advocar per una filosofia del panafricanisme. El seu pare va ser assassinat durant els disturbis del 1966, que van culminar amb un cop militar. John Akomfrah, llavors amb nou anys, va fugir amb la seva mare a Anglaterra però va conservar una mentalitat de resistència i d'afirmació del panafricanisme, que és present en moltes de les seves obres i produccions. La seva visió avançada i el seu activisme cultural l'han convertit en una de les figures més rellevants de la cultura britànica negra dels 80. Entre altres projectes, va ser un dels fundadors del col·lectiu *Black Audio Film*, actiu entre 1982 i 1998, que es va dedicar a explorar qüestions relacionades amb la identitat britànica negra a través del cinema i els mitjans de comunicació.

A *The last angel of history* (1995), en clau d'humor, prepara una cita entre el ciberespai i el concepte d'història, molt explotat per cert en les pel·lícules de ciència-ficció, en les quals el passat també ofereix les bases per imaginar el futur. Ho aconsegueix a través d'una precipitació d'imatges que no deixen de fluir constantment, un arxiu de la diàspora africana amb clau conceptual, que tant fa referència a persones com a conceptes, amb tot de cites literàries i reflexions filosòfiques.

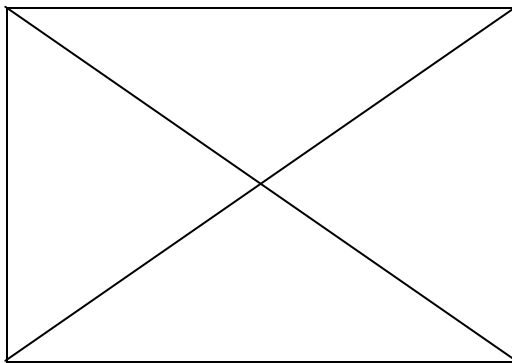


Fig. 24. *The last angel of history* (1995), de John Akomfrah.

La perspectiva d'anàlisi migra de l'espai històric al planetari, i encara més, fins i tot traspasa 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 li serveixen per bastir un univers en

què totes les èpoques i llocs són visitats a través del món de les metadades, a la recerca d'una resposta per al futur, d'un horitzó, d'una guia, o potser –per què no?– un oracle (fig. 24). La seva actitud davant del tema anticipa la transició que s'està produint actualment en els estudis afroamericans d'una episteme nacional a una transnacional (Walcott, 2003, p. 107), per tractar de donar resposta a la realitat de la diàspora, que en el context global ha optat per fer-se extensiva a altres realitats identitàries. En el cas del discurs de la diàspora negra, aquesta perspectiva permet dessacralitzar el passat i afrontar accepcions noves. Per abordar la comprensió dels artefactes i intercanvis culturals negres d'una manera àmplia, els estudis (culturals) negres –prou vagues perquè Giorgio Agamben s'hi refereixi com a: “el que sigui que siguin” –,¹⁷⁵ eixamplen la mirada sobre el concepte, doncs, implícitament, neguen els confins nacionals dels estudis dels pobles negres i obren l'espectre a tots aquells que integren la diàspora, sovint en condicions de precarietat, de vegades fins i tot amb la ciutadania denegada; una diàspora negra que ha hagut d'articular relacions entre el lloc/nació i les identifications nacionals, cosa que situa els seus membres en una posició ambigua tant en relació amb les estructures nacionals com en les seves narratives compartides amb la gent negra d'altres llocs (Walcott, 2003, p. 117). Aquest enfocament diaspòric implica *per se* diferents històries, desigs i necessitats que transgredeixen els contextos de totes les lectures oficials de la negritud (Walcott, 2003, p. 118), i permet a John Akomfrah desplegar en el film tota l'amalgama i diversitat de la negritud –continguda en un arxiu immens–, que es projecta com un seguit de connexions per explorar la possibilitat de construir un futur en què les diferents expressions negres estiguin vinculades. El director reconeix implícitament que aquestes pràctiques culturals són locals però alhora van més enllà del local, en tant que la nació no és l'únic senyal de vincle, sinó que n'hi ha d'altres, i amb aquest angle de visió, més obert, pot descobrir i retornar a aquests altres espais i llocs de pertinença que no són nacionals. Les dislocacions i confluències que es produeixen impliquen una sensibilitat transnacional, de vegades efímera, però sempre polititzada, que reconeix que la negritud és viscuda i formulada de diferents maneres en diferents indrets i contextos (Walcott, 2003, p. 119-121) sense, per això, deixar de ser negritud, en tant que s'expressa com a tal. Això és el que explora *The last angel of history* (1995), la deriva dels conceptes relatius a la identitat negra, sota el format d'un documental futurista de 45 minuts. El títol remet a l'àngel de la

175 Rinaldo Walcott cita l'expressió utilitzada pel filòsof italià Giorgio Agamben a: Agamben, G. (1993). *The Coming Community* (M. Hardt (trad.); Minneapolis: University of Minneapolis.

història de Walter Benjamin, una figura que desenvolupa inspirat per una obra de Paul Klee, l'*Àngel Nou* (1920), que fa referència a una llegenda jueva del Talmud. L'àngel mira cap al passat, cap als esdeveniments històrics, que als seus ulls no són més que una enorme destrucció, però no pot anar al passat a rescatar la humanitat perquè un huracà l'empeny cap al futur, cap al progrés, al qual encara està d'esquena, però cap al qual avança, astorat, a través del passat en runes.

En el film de John Akomfrah, les imatges es desplacen pel documental híbrid, amb elements de ciència-ficció. Integra els clàssics bustos parlants que inclouen músics, escriptors i crítics socials, així com seqüències de vídeo d'arxiu i fotografies que compon amb 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, el director l'aconsegueix amb l'efecte de multipantalles, de manera que sembla que s'estiguin processant milions de dades sense parar. En els primers deu minuts se centra en tres figures, Sun Ra, George Clinton i Lee "Scratch" Perry. Així, els ascendents musicals de l'àcid *jazz*, el personalíssim *funk* de George Clinton o el potencial del *reggae*, apareixen com una carta de presentació de fusions i hibridacions que situen la música com un territori comú de reconeixement cultural en la diàspora africana que, d'alguna manera, ja presenten algunes idees futuristes, o sobre l'espai, en les seves produccions. Hi entrevista altres personatges, com Derrick May, Michelle Nichols, Juan Atkins, DJ Spooky o Goldie, intentant trobar en les seves propostes les claus per al futur; com és el cas dels escriptors de ciència-ficció Samuel R. Delaney i Octavia Butler, que relacionen aquest gènere amb l'africanisme; o l'astronauta afroamericà Bernard A. Harris Jr., que explica la seva experiència com un dels primers afroamericans en l'espai. Són diversos, doncs, els ponts que explora a través de diferents personatges públics i de la cultura, una diversitat de veus que li permeten revisar el concepte de panafricanisme, en tant que avui ser africà ja no és un assumpte territorial, ni tampoc d'oposició o de diferència 'amb relació a', sinó que es tracta d'una qüestió de singularitat.

John Akomfrah centra aquesta indagació sobre la identitat 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 se submergeix per esbrinar si aquest concepte té possibilitats de continuïtat en el futur. En aquest sentit, la diàspora panafricana és també un procés d'alienació cultural que ja no pot mirar enrere sinó endavant –com l'àngel de la història–, per trobar la

clau de la seva definició i de la negociació que pot establir amb els altres culturals. En el film, tot aquest conglomerat d'idees i d'imatges es desplaça per diferents èpoques, fent moviments del present al passat sense presentar aquests salts com a ruptures sinó com a continuïtats. L'executor d'aquests trànsits temporals és el personatge del 'lladre de dades', que és una mena de personificació del concepte d'arxiu digital, un arxiu que conté una quantitat ingent de dades però en el qual 'no hi ha res anàrquic', com afirma Wolfgang Ernst, i on res no és sobre el passat, només, ni sobre la memòria històrica, sinó que té un perfil sincrònic i, en la seva essència, s'identifica com un poder generador que es fonamenta en la transferència permanent de dades més que no pas en l'emmagatzematge, el qual ha fet implosió en el flux de dades, cosa que converteix l'arxiu en una agència dinàmica en línia, i significa l'accés immediat a les dades (Ernst, "Digital memory and the archive", 2012, p. 202). Aquest flux no només ens habilita per explicar històries o contrahistòries, sinó que té més a veure amb la manera com les recordem i en quins suports, mitjans i duracions es materialitzen com a fet (Parikka, 2012, p. 7), i amb la manera com les projectem, és a dir, amb què les relacionem, i què construïm a partir d'aquestes navegacions fent surf en el flux de l'arxiu.

- Patricia Esquivas

En la producció de la sèrie *Folklore*, Patricia Esquivas (Caracas, 1979) explora les relacions entre el poder, la corrupció i la teoria de la festa, per compondre un retrat de la història recent espanyola a partir de fets constatables, experiències personals i també rumorologia. De fet, en el projecte "és essencial la relació intrínseca entre la Història i les històries d'un país", que consisteix a "narrar unint xafarderies amb Història, partint de temes possiblement banals que funcionen com a accés a temes abstractes" (Badia, 2015, p. 8).

En la primera entrega, del 2006, l'artista articula una narrativa a través de tres personatges/situacions: la dictadura franquista encarnada en el cabdill 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 festes *rave* valencianes. Així, presenta tant els excessos de la dictadura com els de la corrupció política en plena democràcia com una gran disbauxa, i els associa a les imatges de la festa valenciana, definida per l'excés i el desbordament, amb el propòsit de projectar aquesta visió en l'imaginari col·lectiu i cridar l'atenció sobre quin futur en podem esperar, de tot plegat. Parteix d'un esquema que va dibuixant a mesura que desplega la comparació entre les tres situacions, i que va ampliant tot afegint-hi informació addicional, principalment fotografies, a manera de notes que apunten i complementen les seves afirmacions i idees, que dilapiden els discursos monolítics.

Reprent el to irònic de *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), de Luis García Berlanga, l'artista

s'esforça a parlar un anglès precari, que ofereix una visió de la societat espanyola des de la concepció folklòrica que se'n té a fora, barrejant de manera pretesa els elements que identifiquen els diferents personatges, desplaçant-s'hi indistintament, com si es tractés d'una realitat indivisible. L'estàtua equestre de Franco li serveix per il·lustrar el cavall de Jesús Gil i les escultures *kitsch* de Lladró, associades a l'estètica del nou-ric que representa el que va ser alcalde de Marbella, l'usa per donar pas al tema de l'èxtasi i l'*speed*, en aquest cas en el context de les festes *rave*. La narració està plena de referències a l'imaginari col·lectiu i a allò que 'tothom sap' d'aquests personatges públics i aquestes situacions d'excessos. A partir de la rumorologia proposa un joc d'identitats que li permet posar en relleu les profundes contradiccions que emergeixen en la construcció de l'imaginari espanyol, farcit de tòpics trinxats que han estat explotats en benefici d'una identitat comuna. La barreja de fets i tafaneries, d'història i de rumors, es combinen per donar sentit a una idea d'aquest imaginari esperpèntic d'una cultura feta de marques i de símbols, mesclat amb l'enyorança de l'imperi, l'obsessió per la fama i un model d'èxit social basat en els nou-rics. Patricia Esquivas presenta els diferents contextos polítics i els entrellaça, desmitificant algunes idees sobre l'Estat i resseguint la traça de la pervivència de certs 'tics' de la dictadura en el règim de democràcia.

A *Flokllore II* (2008), l'artista proposa una comparació delirant entre el rei Felip II i el cantant Julio Iglesias (fig. 25), tots dos espanyols, intentant establir punts de contacte i de divergència entre ells, malgrat que els separa un parèntesi de prop de 400 anys.

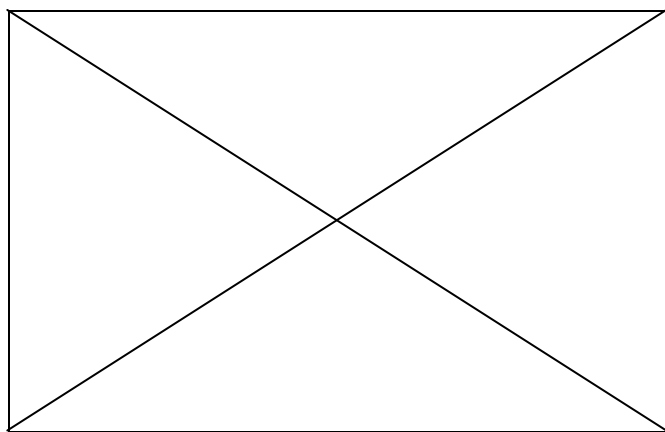


Fig. 25. *Flokllore, II* (2008), de Patricia Esquivas.

De Felip II (Valladolid, 21 de maig del 1527 - L'Escorial, 13 de setembre del 1598), en destaca que va ser rei d'Espanya entre 1556 i 1598, i també que va ser el primer monarca de la casa dels Àustries a esdevenir rei de Portugal, a partir del 1580. El seu regnat es va veure marcat per la descomposició de l'imperi, primer amb la guerra dels Vuitanta Anys, fruit de les revoltes als Països Baixos i per la conflictivitat de les relacions amb França i Anglaterra, que

va culminar amb la Pau de Cateau-Cambresis, i després amb la desfeta de l'Armada Invencible. Amb tanta agitació, el seu regnat va portar la monarquia a la bancarrota tres vegades. Per l'altra banda, sobre Julio Iglesias (Madrid, 1943), explica que és el cantant melòdic espanyol més popular fora de les fronteres nacionals, amb èxits de vendes a llocs com la Xina o Mèxic, i que la seva dedicació a la música va venir arran d'una lesió que va tenir quan era porter del club de futbol Real Madrid, a mitjan anys seixanta. Diu també que als setanta va fixar la seva residència a Miami (Florida) per llançar la seva carrera als Estats Units i que va ser el primer espanyol a encapçalar la llista de *singles* al Regne Unit, amb una versió del tema *Beguin the Beguine*, el 1981. La seva popularitat està també associada al matrimoni amb Isabel Preisler, una assídua a les festes de l'aristocràcia madrilenya dels 70, amb qui va estar casat entre 1971 i 1978, període al llarg del qual van tenir tres fills i van monopolitzar les revistes del cor del moment. Doncs bé, Patricia Esquivas contrasta algunes d'aquestes dades per trobar-hi connexions estrambòtiques, com per exemple que tots dos han tingut vuit fills, que de grans s'han retirat a grans mansions –el primer a l'Escorial i el segon a una illa–, i que mentre un va donar el seu nom a unes illes –les Filipines–, l'altre es va casar amb una dona originària d'aquells territoris.

Per connectar-ho tot plegat, l'artista recorre a diagrames i mapes mentals. Aquesta estratègia li serveix per realitzar associacions a través de paraules i imatges, de manera similar a com actua el cervell humà, més orgànica que no pas lineal o seqüencial, una metodologia per visualitzar conceptes i idees que en els últims temps han fet servir disciplines com l'enginyeria o la psicologia (Badia, 2015, p. 5), i que, en el cas particular de Patricia Esquivas, li confereixen un caire performatiu, en desenvolupar en 'temps real' idees i explicacions que li permeten posar en comú història –en el cas de *Folklore*, la història d'Espanya–, microhistòria i història personal, en relats enregistrats en vídeo, però per als quals se serveix també de diferents recursos: imatges, esquemes i fotografies retallades (Badia, 2015, p. 8). Amb tots aquests materials dispersos i fragmentaris, l'artista va interconnectant realitat i fantasia, convidant l'espectador a lectures lliures dels fets, traspasant tots els límits entre realitat i ficció o, més aviat, presentant la realitat com una gran ficció.

La sèrie continua amb dues peces realitzades durant períodes de temps més extensos i en paral·lel l'una amb l'altra: *Folklore III* (2009- 2013) en què connecta les piràmides asteques amb l'arquitectura gallega, i *Folklore IV* (2009- 2013), en què aborda la relació entre modernitat i cultura popular a Espanya, a partir d'una anècdota familiar, analitzant tant el tòpic de la paella com la situació de la producció artística. A *Folklore III*, Patricia Esquivas se situa en dos trajectes personals, que la relacionen amb dos paisatges ben llunyans, Galícia

(Espanya) i Nova Galícia (Mèxic). A partir d'aquest nexa personal amb els dos indrets, que comparteixen el nom, l'artista comença a indagar i a posar en joc les seves impressions, mentre investiga la història de les dues localitzacions, les migracions que les van connectar, els costums o l'arquitectura. De sobte, l'artista s'adona que hi ha una relació inversa entre dues formes arquitectòniques genuïnes de cada geografia, les piràmides asteques i les piràmides de les cases gallegues, que són el resultat d'una legislació urbanística particular. Aquesta norma permet als propietaris de les cases ampliar les plantes superiors en voladís sobre la planta baixa, de manera que van configurant un paisatge de piràmides esglaonades – com les asteques –, però, en aquest cas, invertides. L'artista compara la voluntat d'ampliar les cases amb la migració a noves terres, una expansió fonamentada en el desig de progrés, i que és l'origen de Nova Galícia. De fet, les diferents versions de *Folklore* abasten la història contemporània d'Espanya però des del seu ancoratge en el període modern de l'expansió colonial de l'imperi, escorcollant i revelant anècdotes incòmodes que posen en relleu la conflictivitat del període i com aquest ha marcat la idiosincràsia espanyola. Així que, en el rerefons, Patricia Esquivas aborda un projecte molt més ambiciós sobre els processos civilitzadors i la pervivència de les idees en diferents temporalitats. El fet d'anar fent-ne versions, de posar els dubtes sobre la taula per disseccionar-los i analitzar-los, és un gest d'espontaneïtat a través del qual s'expressa una 'afirmació política del dubte', com en la setena versió de *Folklore III*, en la qual es manifesta l'acció de 'reescriure amb naturalitat la història' i mostrar-la trencada, incapaç de representar una veritat incontestable, la qual cosa evidencia que res no és permanent ni estable, sinó circumstancial i fràgil; de manera que l'única cosa que roman és el canvi perpetu dels relats i de les teories (Martínez, 2016, p. 27), siguin de perfil més personal, com alguns episodis de *Folklore*, o siguin més de portes enfora, com les versions III i IV, que fins i tot creen situacions noves (Badia, 2015, p. 23), que no estaven previstes i amb les quals l'artista genera una xarxa de relacions molt més complexa.

En aquesta i altres sèries, Patricia Esquivas reflexiona sobre els efectes de la ideologia en la vida quotidiana per mostrar com la saviesa popular influencia la cultura material (Martínez, 2016, p. 28). En els seus projectes activa una mirada polièdrica vers la conformació de les ideologies i les estètiques que, a més, convida l'espectador a 'atrevir-se' a fer ell mateix associacions espontànies i inesperades per connectar fets i idees que, al final, paradoxalment, no estan tan lluny dels fets com ho podria estar la història oficial.

Capítol 4

El vídeo assaig com a escriptura

4.1. Vídeo assaig i autoreferencialitat

L'àmbit de l'autobiografia se situa en la frontera de molts gèneres i està estretament relacionat amb l'acte d'escriptura, de fet, la teoria literària s'hi ha interessat de nou per la forta puixança que ha tingut en el cinema i, en especial, per la relació privilegiada entre el vídeo i la literatura en els últims anys (Bellour, 1988, p. 334). Aquest interès s'observa ja en el món del cinema a partir de la dècada dels vuitanta, i se'n veuen els primers símptomes en treballs teòrics com *The Anthology Films Archives program, Autobiographical/Diaristic Experience in Cinema* (1979), o l'article d' Elisabeth Bruss "La subjectivité devant l'objectif", que apareix a la *Revue Belge du Cinéma, L'écriture du Je au cinéma*, 19, (1987); o en les trobades Cinéma et littérature (CRAC, Valence; França, 1984), en el context de les quals s'identifiquen i categoritzen les diferents tipologies que emprava la pràctica autobiogràfica audiovisual. En concret, s'estableixen vuit gèneres de 'filmació íntima' (viatge, reportatge, teòrica, banc de prova, autoanalítica, confessió amorosa, autobiogràfica i correspondència) i quatre 'registres d'enunciació' (malenconia, tristesa, nostàlgia; el desig de l'altre; el passat o regressió; i la soledat). A la Semaine du Cinéma et de l'Autobiographie (1 de març de 1986), a la Universitat Lliure de Brussel·les, Bèlgica, Adolphe Nysenholc proposa una altra classificació: autoretrats, retrats d'amics, retrats de família, cartes, diaris de viatge, noticiari privat, diari íntim, confessions, records d'infantesa i quaderns de treball del cineasta (Lejeune, 2008, p. 22).

Aquesta revisió de 'l'escriptura del jo' en el cinema té a veure amb dos conceptes diferenciats: el primer és la tria que fa el cineasta d'explicar-se, d'evocar la seva vida i circumscriure a partir de la seva pròpia experiència la pregunta 'qui sóc, jo?', amb totes les conseqüències; i el segon té més a veure amb el caràcter privat o íntim, i amb les condicions de producció i gravació (Bellour, 1988, p. 334), tot i que la legitimació de l'autobiografia en el cinema, no es derivaria tant de la natura d'un projecte d'escriptura, sinó en l'evolució de les maneres de llegir, que concentren tota l'atenció en l'autor, fins i tot en obres marginals (Bellour, 1988, p. 335). Aquesta tendència es desenvolupa durant tot el XIX i culmina en la definició del que seria un espai autobiogràfic, que es desplaça cap al cinema, tot i que hi ha veus que ho rebutgen, com la de la poetessa americana Elisabeth Bruss, que n'articula la negació basant-se en tres principis que el cinema contravé: el valor de veritat (que compromet l'autor a dir la veritat, tant pel que fa a les fonts com a la sinceritat de les intencions); el valor d'acte (que reconeix en l'autor un subjecte responsable d'una manera de fer que reflecteix el

seu caràcter); i el valor d'identitat (que uneix en una mateixa persona autor, narrador i protagonista) (Bellour, 1988, p. 335). Philippe Lejeune, a banda de rebatre Elizabeth Bruss argumentant l'acompliment dels tres principis, hi afegeix un quart element que reforça el perfil autobiogràfic del cinema, que és el sentit d'escriptura que té la veu en off (Bellour, 1988, p. 336), i remarca especialment la transformació que introdueix el vídeo en l'espai que comparteix amb el cinema, ja que s'acosta més directament a una certa tradició de l'experiència literària (Bellour, 1988, p. 341), i a l'autoretrat. D'altra banda, el gir autobiogràfic no haguera estat possible sense els dos modes en què es dona el vídeo, la televisió per un costat i el vídeo com a tal per l'altre, mitjans en els quals es produeix una nova forma d'accés a la recerca del jo, que passa pel conjunt, indissociablement barrejat, de paraules i imatges (Bellour, 1988, p. 384).

Aquesta tendència, pel que fa a l'estatut de veritat, suposa una relació amb l'audiència, que s'expressa a través del 'pacte autobiogràfic':

“És el compromís que adquireix un autor d'explicar directament la seva vida (o una part, o un aspecte de la seva vida) en un estat de veritat. El pacte autobiogràfic s'oposa al pacte de ficció. El que us proposa una novel·la (encara que s'inspiri en la seva vida) no us demana pas de creure en el que us explica, només de jugar-hi a creure” (Lejeune, 2016).¹⁷⁶

Memòria i reconstrucció històrica

Philippe Lejeune estableix una diferenciació entre els conceptes d'història i de memòria i els processos que s'hi associen. En un text que publica el 2001 a la revista *Genesis* sobre els manuscrits de les *Mémoires* de Marie d'Agoult (1805-1876), afirma que qui emprèn una autobiografia sembla que hagi d'inventariar tota la informació de què disposa, per després verificar-la o completar-la, un procés documental semblant al del treball d'un historiador, però tanmateix posa en dubte que l'existència d'aquest inventari sigui una condició prèvia perquè la memòria es desplegui: “cada individu construirà a la seva manera la 'faula' que insereix la seva existència en l'ordre del món” (Lejeune, 2001). Aquesta expressió és molt

176 Philippe Lejeune contesta les teories d'Elizabeth Bruss, autora que exclou el cinema de la producció autobiogràfica. Per reforçar el compromís de l'autor i l'estatut de veritat del cinema autobiogràfic, Philippe Lejeune desenvolupa el concepte de “pacte”. A Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*; París: Seuil, coll. Poétique. En una pàgina web sobre escriptura que el mateix autor ha obert l'any 2016, parla sobre el projecte autobiogràfic, referint-s'hi com un terme híbrid, un 'mot-valise', (<http://www.autopacte.org/>), i hi descriu el concepte de pacte de manera retrospectiva.

pertinent per abordar la qüestió autobiogràfica en el vídeo assaig: l'autobiografia com la construcció d'una 'faula' que insereix l'autor en l'ordre del món'.

Un segon element a tenir present, és que el vídeo assaig és una pràctica situada, tant pel que fa a la relació conceptual amb el seu moment històric i polític, com pel que fa a les possibilitats tecnològiques dels suports que té a l'abast. De manera que la voluntat crítica i transformadora que s'hi connota, sovint perquè especula sobre nous futurs possibles, té alguna cosa a veure amb la teoria del 'reescriure' –aquí torna a establir-se una nova relació amb l' 'escriptura'–, acció que Peter Weibel suggereix d'emprendre.¹⁷⁷ Per a ell consisteix en una revisió de la història feta des d'un model alternatiu de pensament, a partir dels criteris d' 'integració/assimilació' en comptes dels d' 'inclusió/exclusió', model d'oposició que d'altra banda entra en crisi des del moment en què la globalització i el desplaçament del poder amenacen la figura de l'estat nació sobre la qual es basa el sistema modern (Weibel, 2013, p. 20), perquè la tensió ja no només se situa fora del territori occidental, sinó també a dins: ja no hi ha un 'a fora'. Aquest desplaçament fa que l'artista hagi de reajustar el seu 'ser en l'ordre del món', reescrivint-lo –en el sentit de reprogramar-lo–, per neutralitzar l'impacte de la colonització que encara persisteix, inaugurar una nova consciència sobre les conseqüències que té el domini d'una petita part del planeta sobre la resta (Weibel, 2013, p. 22), i prefigurar models més justos o equitatius a partir d'unes altres bases fundacionals, que no poden ser les mateixes que les del període modern. En aquest context de globalització, considera que l'art es troba en una situació gairebé de ruptura, o rupturista, perquè es focalitza en la cerca de models alternatius (Weibel, 2013, p. 24). Aquesta nova cartografia de l'art es fa visible en les biennals, però també està tenint un gran impacte en les cadenes distributives dels treballs artístics a través de la xarxa, que ha esdevingut una autopista per a la circulació de contracultura. En el món de l'art global tot és present i el paradigma d'aquesta trasmudança està als *media*, a la revolució 2.0: “*anywise, anybody, anyhow, anytime, anymore, anything*”,¹⁷⁸ que, al seu torn, ha possibilitat la creació d'una nova cultura, nous mons visuals i acústics i una nova arquitectura. Aquestes transformacions són els símptomes del fet que

177 Peter Weibel se situa entre la hipòtesi del xoc de civilitzacions de Samuel P. Huntington i la confluència de cultures que proposen Ilija Trojanow i Ranjit Hoskote. Huntington, S. P. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*; Nova York: Simon & Schuster. Trojanow, I. i Hoskote, R. (2007). *Kampfabstage. Kulturen behämpfen sich nicht - sie fiessen zusammen*; Munich: Blessing.

178 Peter Weibel cita els títols d'una sèrie de llibres de Cynthia Davidson: *Anywise* (1996), *Anybody* (1997), *Anyhow* (1998), *Anytime* (1999), *Anymore* (2000), i *Anything* (2001). MIT Press, Cambridge (MA).

hauríem entrat ja en la segona fase del nou context *postmedia* que anunciava Rosalind Krauss, un cop la primera –la d’equivalència de tots els mitjans–, ha culminat, i s’enceta el procés d’hibridació dels mitjans (Weibel, 2013, p. 25).¹⁷⁹ En aquest relleu, destaca la flexibilitat del vídeo, tant per la subversió crítica que manifesta envers els mitjans de comunicació de masses, especialment la televisió, com per la capacitat narratòria per imaginar nous mons o explorar les possibilitats narratives de les multiprojeccions, les multipantalles, que confereixen simultaneïtat (Weibel, 2013, p. 25) i permeten ocupar l’espai més enllà de la pantalla, a través de les instal·lacions audiovisuals, conformant-lo com a espai performatiu.

Retorn a la realitat

Peter Weibel destaca l’interès per la realitat per part de les pràctiques artístiques contemporànies, que substitueixen de nou la representació per la realitat: “en l’art contemporani trobem una barreja entre representació i realitat, i de vegades només trobem realitat, partícules de realitat, una rèplica de la realitat com a art” (Weibel, 2013, p. 26), canvi que duu associat un gir performatiu en l’activació del component polític, així com la introducció d’objectes, moviments, temps i persones ‘reals’ en el sistema de l’art (Weibel, 2013, p. 27). En aplicar aquest accionament a les traduccions i transferències culturals, apunta que més que reforçar l’hegemonia de l’art internacional, el que s’activa és una revaloració del local i el regional, cosa que ha produït que coneguem parts de la geografia i de la història que ignoràvem o havíem oblidat (Weibel, 2013, p. 27), gràcies a les microhistòries, sovint de caràcter autoreferencial. La qüestió pendent, però, és preguntar-se si aquests girs poden efectivament posar en qüestió el model global colonial.

Així doncs, per a l’art també és urgent plantejar una resposta a l’acceleració dels *media* i a la pèrdua de narrativitat en el món contemporani, una qüestió que Peter Osborne situa alhora com a idea, problema, ficció i actualitat (Osborne, 2010) i que està estretament relacionada amb el col·lapse de les unitats de temps. D’altra banda, contemporani equival a ‘present històric’, i per tant habilita la possibilitat de tractar temàticament la memòria, la història i l’actualitat en el mateix registre, cosa que implica alhora l’experiència d’aquest temps com una projecció de transformació, o de futur especulatiu, que inclou la dimensió social, condició que impedeix que la totalitat relacional es pugui construir o percebre com un tot. D’aquesta impossibilitat en deriva el concepte de ficció, d’irrealitzable o d’utopia, que

179 Peter Weibel cita l’article de Rosalind Krauss “A Voyage on the North Sea”, a Krauss, R. (2000) *Art in the Age of the Post-Medium Condition*; Londres: Thames and Hudson.

faculta a Peter Osborne per descriure el contemporani com una ficció operativa que permet posar en joc la divisió temporal. És una ficció d'abast planetari, que presenta un caràcter d'actualitat associat a l'era global transnacional, cosa que fa que sigui la transnacionalitat la forma putativa socioespacial que adopta l'actual unitat temporal de l'experiència històrica. Des d'aquesta perspectiva d'anàlisi, l'autor se situa davant d'un món en construcció, amb una velocitat de transformació accelerada, que provoca continus desplaçaments. En aquesta situació d'inestabilitat permanent, el vídeo esdevé una eina, un suport tecnològic adient per abordar la pèrdua de referencialitat històrica del contemporani, atès que la tecnologia TV i vt es fonamenta en la retroalimentació a dos nivells: l'instant de temps, entès com a simultaneïtat, i l'autoreferència, entesa com a forma temporal del ser i base de la consciència. Aquest abocament de la mirada sobre un mateix contribueix al gir autoreferencial, el qual, d'altra banda, en el marc descrit, és ineludible.

Davant d'aquest bucle representacional, el vídeo seria com un nou òrgan en l'evolució de l'home, la implementació d'una estructura mental en la construcció tècnica i una ampliació del seu codi base (Weibel, 1974),¹⁸⁰ perquè a banda de ser un territori crític, el vídeo assaig és híbrid per naturalesa, en el sentit de confluència de treballs d'índole diversa – caràcter artístic, social, espiritual, etc. –, i es manifesta com un art al·lusiú (Weibel, 2009), que es dirigeix a l'espectador amb una voluntat dialògica sobre uns ítems i al voltant d'unes preocupacions que pressuposa que artista i audiència comparteixen. Així, es desplega en una relació que es fonamenta en la confiança, o 'complicitat', entre emissor i receptor que obre la possibilitat a noves maneres de comunicar pensaments i reflexions, que no necessàriament necessiten ser defensades, anomenades o descrites, només cal que siguin al·ludides, enunciades. En aquest vessant enunciatiu, Timothy Corrigan adverteix que es produeix una doble fissura, la primera entre el text –dit o escrit–, i la imatge i la segona entre les 'imatges oblidades entre dues seqüències', que descriu com un 'lloc de resistència' (2011, p. 43),¹⁸¹

180 Peter Weibel identifica cinc característiques constitutives del sistema vídeo: síntesi, transformació, autoreferència, instant de temps i caixa de possibilitats. Per a aquest autor, la generació sintètica de la imatge i les possibilitats de transformació dels signes van significar un camp important en la psicodèlia i el surrealisme però també en les investigacions formals futures que es farien sobre el color, el temps i l'espai.

181 Timothy Corrigan cita les referències de W. J. T. Mitchell sobre la producció de resistència en els assaigs fotogràfics, en els subjectes de no ficció, els punts de vista personals i la incompletud genèrica. En aquests treballs el text tampoc no ho diu tot i deixa espais a la imatge per desenvolupar sentit i significat. Cita l'obra Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*; Chicago: Univ. of Chicago Press, 287 i 289.

que deixa espais oberts a la interpretació i a la generació de significat. De fet, l'assaig es produeix entre la ficció i la realitat,¹⁸² entre el documental i l'experimental o entre la no-narrativa i la narrativa; és a dir, l'assaig *inhabits*¹⁸³ altres formes i pràctiques (Corrigan, 2011, p. 51), no crea, no afegeix noves formes d'experimentació sinó que repensa les que ja existeixen com un diàleg d'idees. En relació amb els temes que tracta el vídeo assaig i a les maneres com els posa en joc, aquesta pràctica no es redueix a ser simplement un suport fílmic narratiu o de registre de fets, sinó que desplega un potencial memorístic. En aquest sentit, el relat fílmic vindria a ser un enunciat que es presenta com un discurs, en tant que l'enunciat el conformen relacions variables possibles més que no pas una estructura, que significa una funció d'existència que creua un domini d'estructures i unitats possibles, i que les fa aparèixer, amb continguts concrets, en l'espai i el temps (Foucault, 1979 (1969), p. 145). Així doncs, la relació entre l'enunciat i l'activació de la memòria o la construcció de la postmemòria són un element característic i constitutiu del vídeo assaig, un dels objectius del qual –si no el principal–, és activar el ressort comunicacional en l'era actual, dominada per una nova temporalitat que està regida pel poder de la pantalla, on tot conflueix i es precipita per fer saltar els límits del temps i l'espai. En aquest context, el vídeo assaig empra estratègies de guerrilla i busca esclatxes en les tendències dominants per subvertir-les, generant tensió davant del temps comprimit i l'abolició de les restriccions de l'espai, en la qual la pantalla en xarxa instaura una temporalitat immediata i genera intolerància respecte a la lentitud; davant la construcció d'un nou règim del temps marcat per l'imperi de la instantaneïtat i la immediatesa, acompanyada per la barreja individualitzada de les temporalitats i les referències; davant l'estètica de la retransmissió basada en les lògiques de l'espectacularització, dramatització i fama procedents del cinema, pensades per commoure i suscitar l'emoció d'un públic tan ampli com sigui possible; davant la supressió dels temps morts de la retransmissió, de la inserció de seqüències pregravades, entrevistes en directe...

182 Vilém Flusser deia en el seu article sobre la ficció, que Hamlet és boig perquè la seva ficció és la seva realitat, donant a entendre que realitat i ficció són esferes irreconciliables. Flusser, V. (2016). "On Fiction" (trans. Derek Hales i Erick Felinto), a &&&, 12 de maig. Publicat originalment a *O Diário de Ribeirão Preto*, São Paulo, el 26 d'agost de 1966.

Accessible a: <http://tripleampersand.org/flusser-on-fiction/> [2016, 22 d'agost].

183 El terme 'inhabit' que usa Timothy Corrigan té relació amb l'utilitzat per Trinh T. Minh-ha quan aquesta artista suggereix que els fets que conté la pel·lícula *Surname Viet Given Name Nam* (1989) són les ficcions de les seves històries. Trinh, T. M. (1993). "The Totalizing Quest of Meaning", Renov Michael (ed.), *Theorizing Documentary*; Nova York: Routledge, 90-107.

(Lipovetsky & Serroy, 2009, pp. 15-22) i moltes altres estratègies. En resum, davant la lògica centrípeta del sistema, l'assaig es desplega com una lògica centrífuga i gesta una assumptió d'agència que s'expressa tant a través dels modes, com dels registres i els àmbits temàtics.

Potencial del subjectiu

En definir el vídeo assaig com una manera de fer caracteritzada per una òptica personal i subjectiva, se l'inscriu com una de les modalitats del cinema subjectiu,¹⁸⁴ perquè engloba pràctiques metalingüístiques, autobiogràfiques i reflexives, amb una autoria extratextual, que es basa fonamentalment en la interpel·lació amb l'espectador (Rascaroli, 2009, p. 3).¹⁸⁵ És, per tant, la base per a un cinema dialògic –amb formes cinematogràfiques subjectives de no-ficció associades a la fi de les metanarratives defensada per Jean-François Lyotard el 1979–, que provoca un descentrament com a resultat del qual “els marges esdevenen més atractius que el centre, i la contingència substitueix la necessitat i la immutabilitat”, des del moment que l'autor assumeix la feblesa i les limitacions del ‘jo’ i la parcialitat que comporta (Rascaroli, 2009, p. 5), i comença a construir un discurs a partir d'aquesta subjectivitat que potser és incompleta però és inquisitiva, indagatòria i fins i tot, en podríem dir, transparent. Aquesta qualitat de ‘no definitiu’, de ‘provatura’, d’‘especulació’ del vídeo assaig, és en part el que fa girar l'atenció del cineasta cap al seu públic, amb qui comparteix el procés. L'espectador deixa de ser doncs un destinatari final, per esdevenir una part nuclear de la construcció del discurs. Els públics assumeixen un altre rol, són tinguts com una part essencial –i diversificant–, del discorriment. Aquesta transformació de l'audiència, la recull la teoria de Paul de Man sobre la biografia –l'element subjectiu–, segons la qual aquesta no pot ser experimentada com un gènere o un tipus d'expressió sinó com una modalitat de lectura (Rascaroli, 2009, p. 11),¹⁸⁶ interpretació que Laura Rascaroli trasllada al

184 Laura Rascaroli s'ocupa de les pràctiques cinematogràfiques subjectives, com ara els diaris audiovisuals, els *travelogues*, *notebooks* i autoretrats, en el seu llibre: Rascaroli, L. (2009). *The personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*; Londres i Nova York: Wallflower Press i Columbia University Press.

185 Laura Rascaroli agafa el terme ‘interpel·lació’ de Francesco Casetti, que el defineix com el reconeixement d'algú que, al seu torn, espera ser reconegut com a interlocutor immediat. Per a aquest autor, la interlocució en el cinema es pot assolir a través de diferents estratègies, com les veus en *off*, els subtítols o amb la mirada directa a la càmera dels actants, així com altres formes d'enunciació, aspectes que considera el tret distintiu del vídeo assaig. Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator* (trans. Nell Andrew i Charles O'Brien); Bloomington: Indiana University Press, 16.

186 Laura Rascaroli aplica al cinema la interpretació que fa Paul de Man sobre l'aproximació subjectiva. De Man, P. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*; Nova York: Columbia University Press.

cinema, i que es pot fer clarament extensiva al vídeo assaig, en tant que la transformació de l'audiència repercuteix sobre els tipus o modes d'aquesta pràctica i n'esdevé un aspecte central a través del qual el cineasta es mostra. Laura Rascaroli parla de la presència d'un 'enunciador encarnat' en contrast amb altres tipus de cinema en què l'autor no es personifica –i fins i tot s'oculta– (2009, p. 13). En aquest cas, l'assaig es basa en l'expressió d'un 'enunciant' i l'exposició del seu punt de vista d'una manera oberta. Laura Rascaroli hi reconeix també un altre punt de confluència, entre el reflexiu i el sensible, basat en les aportacions d'Aldous Huxley i Nora Alter.¹⁸⁷ El primer proposa estudiar l'assaig literari des de tres pols: el personal i autobiogràfic; l'objectiu, factual i concret; i l'abstracte universal –per tant suggereix posar en joc estratègies per pensar des d'intel·ligències diverses–. Per la seva part, Nora Alter atribueix a l'assaig la producció de pensament complex, el qual no necessàriament s'ha de basar en la realitat sinó que pot recórrer al contradictori, irracional i fantàstic, la qual cosa alimenta el potencial poètic i artístic, i el fa entrar en categories com ara transgressiu, digressiu, juganer, contradictori i polític, que permeten situar l'assaig entre l'intel·lecte i l'emoció (Rascaroli, 2009, p. 23-25), dos nivells d'especulació que podrien generalitzar-se com a característiques constitutives d'aquesta pràctica.

Per altra banda, Michael Renov estableix el recorregut que fa l'autobiogràfic per esdevenir central en les pràctiques audiovisuals a partir de quatre tesis: (1) Des dels anys 1970, els documentals han depès de les entrevistes per avançar en els seus arguments i reforçar-se, de manera que tot i el caràcter parcial i contingent de les obres autobiogràfiques, han desafiat la idea mateixa del documental. Veritats privades i realitats interiors han arribat a ser la matèria pròpia del documental, de manera que 'la idea mateixa de l'autobiografia reinventa la idea mateixa de documental'. (2) La segona tesi és relativa al desenvolupament paral·lel que es produeix en el món del vídeo en els anys 70, amb artistes conceptuals com Nam June Paik, Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Lynda Benglis i Peter Campus, que experimenten amb la nova tecnologia i projecten els seus interessos artístics cap a altres direccions, entre les quals una de les més significatives és la de la preocupació pel mateix cos. Aquesta primera generació d'artistes del vídeo utilitzen l'aparell i la tecnologia del vídeo com una extensió dels sentits humans, demostrant 'les capacitats del medi per escriure a través del cos, per escriure com a cos'. (3) La tercera qüestió és la diversitat formal de la pràctica

187 En aquest punt, Laura Rascaroli cita Aldous Huxley i Nora M. Alter. Huxley, A. (1960 (1959)). "Preface", a *Collected Essays* (v-ix); Londres; Harper & Brothers, v. Alter, N. M., (2002). *Projecting History. German Nonfiction Cinema 1967-2000*; Ann Arbor: University of Michigan Press, 7-8.

autobiogràfica i la multiplicitat de formes que presenta, entre les quals l'assaig, per explorar la subjectivitat com a discurs, i com, d'aquesta manera, ha implicat el subjecte en la història, situant al mateix nivell l'autoenunciació i l'objecte referencial: activa el 'jo' i el posa en joc en referència a ell mateix i al món que observa. (4) Finalment, una quarta tesi seria que l'autobiogràfic abasta i és definit pel polític. Aquí Michael Renov prefereix utilitzar el terme 'autobiogràfic' que el d' 'autobiografia' perquè la forma adjectiva admet més els desordres i els desplaçaments endèmics del subjecte, atès que, en definitiva, "el subjecte en el documental ha esdevingut, en un grau sorprenent, el subjecte del documental" (Renov, 2008, p. 41-49).¹⁸⁸

4.1.1. Els modes assagístics

Bill Nichols identifica sis modes de representació, que funcionen com a subgèneres del documental: el poètic, l'expositiu, el participatiu, l'observacional, el reflexiu i el performatiu, en els quals apareixen ja alguns aspectes que recupera el vídeo assaig. Tenint aquesta classificació del documental com a punt de partida i d'acord amb les reflexions sobre el subjectiu, proposo un seguit de categories per al vídeo assaig a partir de les articulacions que ofereixen Laura Rascaroli i Timothy Corrigan, que organitzo en un quadre per a la confecció del qual utilitzo l'esquema d'aquest últim, que en el seu llibre *The Essay Film. From Montaigne, After Marker* (2011) s'aventura a fer una categorització dels modes assagístics. En descriu cinc, que exposo resumidament:

(1) L'assaig com a 'entre-vista'. Cal fer atenció al guió que separa la paraula 'entre-vista', perquè és on Timothy Corrigan hi posa l'èmfasi per descriure el procés d'introspecció en la configuració de retrats o autoretrats. Per a ell, aquest mode estén la tradició literària i pictòrica que va reprendre la fotografia i que en el cinema es configura d'una manera més definitiva en el període de postguerra, a partir del 1940, amb diferents estratègies i temes, com l'ús de materials d'arxiu, pel·lícules casolanes, imatges íntimes del jo o perspectives analítiques de persones públiques, creant 'jos' de ficció o revelant-ne múltiples variacions (Corrigan, 2011, p. 80), 'jos' polièdrics que posen en relleu que les identitats no són ni monolítiques ni estables. De tota manera, no considera que sigui una condició constitutiva en la dimensió temàtica, perquè no tot el cinema biogràfic o autobiogràfic ha de ser necessàriament d'assaig (Corrigan, 2011, p. 80),¹⁸⁹ es tracta, més aviat, de l'actitud respecte

188 Amb aquesta frase, Michael Renov acabava el capítol introductor del llibre *The Subject of Documentary*. Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*; Minneapolis: University of Minnesota Press, xxiv.

189 A *The Personal Camera*, Laura Rascaroli també diferencia entre assaig i film autobiogràfic, el qual per a ella només forma part del primer de manera tangencial. A Rascaroli, L. (2009). *The personal Camera. Subjective*

del cinema, la manera d'entendre l'aproximació al tema i la rellevància que hi té, en aquest mode, la imatge del jo. És una exploració introspectiva –el terme *inter-view* fa referència al procés de recerca, de preguntar-se a un mateix, i al mateix temps, de manera literal, al·ludeix al concepte de visió interior–, que té lloc entre dues o més visions o perspectives d'un mateix, de manera que desvelen allò que quedaria oblidat o ocult entre les aproximacions que s'hi fan (Corrigan, 2011, p. 81). És un concepte complex que està estretament vinculat amb la potencialitat dels intersticis com a espais en els quals es pot revelar allò que no es veu o que no es diu –que no és susceptible de ser filmat/registrat–. El 'retrat assaig' es desenvolupa com una introspecció, en la qual el subjecte ocupa els intervals. Pel que fa a la qüestió de l'entrevista pròpiament, que també hi està implícita, denota l'existència d'un diàleg i per tant l'existència d'una audiència. De fet, si se la separa del règim de veritat al qual està adscrita, l'entrevista adquireix un nou potencial: "l'entrevista és un dispositiu que interromp el poder de la parla, que crea buits i *détours*, i que convida a moure's en més d'una única direcció",¹⁹⁰ per tant, el nucli de la representació és l'interval reflexiu (Corrigan, 2011, p. 88). Des d'aquesta perspectiva, l'autoretrat assagístic és més que una mera variant del retrat i cal descriure'l com "una investigació de l'essència de la subjectivitat mateixa, com una multiplicació i pèrdua, [...] una intensificació del pensament a través del jo com a discurs públic, experiència i història" que fa aparèixer "el llaç essencial entre l'expressió de jo i la mort", quan el jo esdevé "el mateix jo que l'altre més extrem" (Corrigan, 2011, pp. 96-97).

(2) L'assaig com a viatge. Aquest mode el relaciona amb el tema assagístic com una de les dimensions de l'exploració del jo i de les seves transformacions arran dels contactes, naturals i culturals, que aquest jo té amb els llocs del món, siguin terres exòtiques, sigui la barriada veïna. Els enfocaments poden ser molt diversos, però la qüestió més pertinent és que en l'assaig de viatge "l'experiència de l'espai redefeix el jo en un continu reajustament 'en qualsevol lloc'" (Corrigan, 2011, pp. 104-105), i fins i tot és rellevant quan aquest reajustament s'esvaeix. L'experiència assagística de l'espai modern emergeix de les condicions de preguerra i postguerra com un jo que sovint ha de moure's sense direcció per buscar llars que ja no existeixen, a través de paisatges plens de restes colonials i històriques, encarnat en viatgers en paisatges desolats, buits d'interacció humana, o mons violents (Corrigan, 2011, p. 111). La geografia ja no és, en aquest cas, una terra plena de promeses i

Cinema and the Essay Film; Londres i Nova York: Wallflower Press i Columbia University Press, 106.

190 Timothy Corrigan fa referència a les reflexions que fa Trinh T. Minh-ha a Trinh T. M. (1999). *Cinema Interval*; New York: Routledge.

oportunitats, sinó un ‘enlloc’, una absència en la qual el jo es busca i s’hi reconeix sense pertinença. Es produeix, doncs, una translocació que ofereix diferents categories d’espais. Per definir-los, Timothy Corrigan parteix dels tres moments d’espai social que distingeix Henri Lefebvre a *The Production of Space*: el percebut, el concebut, i el viscut, corresponent el primer als espais practicats (habitacions o mercats), el segon a les representacions de l’espai (el caràcter que puguin tenir, lineal o geomètric) i el tercer és l’espai representacional, que comprèn l’espai físic, tot fent un ús simbòlic dels objectes que conté. Aquests aspectes de l’espai, els complementa amb les categories que proposa Victor Burgin: espai fantàstic, espai intern i espai extern (Corrigan, 2011, p. 119).¹⁹¹ Sumades, aquestes categories constitueixen el sumari de les múltiples combinacions d’espais, essent especialment remarcable la diferenciació que fa entre els espais nuclears i els perifèrics, però també el posicionament del subjecte vers els espais que habita, és a dir com els interpreta i com els experimenta, sense deixar de banda com els imagina o inventa. També fa especial èmfasi en l’espai quotidià, el del dia a dia, en què l’espai és proposat com un element semàntic d’ordre psicològic, que es pot experimentar des del ‘versemblant’, el ‘memorable’ i el ‘primitiu’. El lloc com a discurs i els mecanismes d’emplaçament, mostren com aquest espai ofereix resistència a ser ‘designat’ i ‘habitat’,¹⁹² i permeten la creació d’indrets coherents, compresos o colonitzats a través de l’agència humana o la subjectivitat que els viatja o habita (Corrigan, 2011, pp. 119-120). Així que la geografia és també un espai d’imaginació, una zona d’expansió del jo i dels seus desitjos i anhels, de les obsessions i de les pors.

(3) L’assaig com a diari. Timothy Corrigan situa cap a l’any 1940 la confluència de diferents pràctiques que exploren una reconfiguració de la coherència cronològica i les possibilitats d’organitzar materials de diferents temporalitats. En el centre d’aquestes temporalitats en conflicte hi situa la memòria, com a nexa entre el jo i l’espai. Aquesta experiència la percep concretament en les produccions cinematogràfiques alemanyes i franceses de postguerra. El trauma que es produeix en aquell moment desplaça la memòria tradicional, que vincula l’experiència al lloc, i amenaça de fer-la desaparèixer quan concentra el temps en un present accelerat. L’experiència aporta en aquest cas diferents percepcions de

191 Aquestes categories, Timothy Corrigan les extreu dels següents llibres: Henri Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*; Oxford, UK: Basil Blackwell, 39 i Burgin, V. (1996). *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*; Berkeley: Univ. of California Press.

192 Timothy Corrigan cita Michel de Certeau a Certeau, M. (1984). *The Practice of the Everyday Life*; Berkeley: Univ. of California Press, 105.

la temporalitat i velocitats diverses, que en el cinema es tradueixen en muntatges inconnexos o captures llargues i inconcluses, apareixent fins i tot la velocitat com a tema, com a vivència tant cultural com fílmica, per posar en qüestió la capacitat de l'agència humana per controlar-ne l'experiència (Corrigan, 2011, pp. 137-138). La dislocació del global en contraposició amb l'espai i la temporalitat concrets obren, doncs, una temporalitat angoixant, que s'expressa en la pèrdua de límits, tant pel que fa a la concepció dels elements del muntatge com a la global dels films, essent el diari una manera de viatjar aquestes temporalitats vertiginoses i inabastables, i una estratègia per confrontar la velocitat del temps i ancorar-la. En el mode diarístic, el subjecte dividit i escampat per diferents zones temporals, té la capacitat de generar diverses cronologies del jo, que inclouen els buits i les tensions entre el temps personal i el de l'esfera pública (Corrigan, 2011, p. 140). La temporalitat del diari és, doncs, una temporalitat que bascula entre diferents percepcions del temps –i de l'espai–, i que combina els espais interns i externs amb el temps imaginat (aquí segueix la proposta de Victor Bugin per a l'espacialitat).

(4) L'assaig com a editorial. Aquest mode aglutina les pràctiques cinematogràfiques centrades en les notícies de l'actualitat històrica. Consisteix a tractar els fets del passat, el present i el futur reduint els tres registres a un, el dels "esdeveniments actuals", de manera que per una banda significa una immersió subjectiva en aquest únic registre i alhora una pertorbació d'aquest (Corrigan, 2011, p. 154), com evidencien els informes editorials de Jean-Luc Godard, que posen l'èmfasi en l'agència de la subjectivitat i en la capacitat que aquesta té per tractar fets poc transparents o de difícil accés i que, contràriament al reportatge de notícies tradicional, problematitza l'autoritat i proposa un enfocament esbiaixat, oblic, des de diversos angles, en el passat, present i futur (Corrigan, 2011, pp. 155-156). L'assaig editorial no està pensat per posar sobre la taula el que els poders dominants accepten com a discursos oficials, sinó per posar en qüestió el sistema mateix de construcció de la realitat, de la història i de la memòria. Per això defuig un discurs únic i el desarticula en fragments –alguns dels quals, de vegades, aparentment, sense sentit–, per extraure'n tot el potencial a partir de veus i experiències plurals i construir una memòria menys monolítica i més atenta a les diferents percepcions dels fets, des de tots els angles possibles. Aquesta necessitat de posar en qüestió la 'narració dels fets' objectiva, deriva dels esdeveniments de la II Guerra Mundial i l'Holocaust, així com de l'impacte traumàtic que aquests fets han provocat en l'imaginari (Corrigan, 2011, p. 164).

(5) L'assaig com a cinema refractiu.¹⁹³ Les reconstruccions cinemàtiques, o el cinema sobre el cinema, produeixen l'activitat intel·lectual de pensar a través del procés cinematogràfic mateix (Corrigan, 2011, p. 182). Els films d'aquest mode depenen de la força de l'experiència del públic o, més aviat, de la circulació pública de la vivència sobre l'experiència estètica i la subjectivitat que articula. Això no vol dir que necessàriament hagin de ser pel·lícules documentals, sinó que poden ser ficcions perfectament, perquè tracten qüestions relatives al valor estètic i d'opinió que es traslladen a altres contextos semàntics de l'experiència pública, com les diferències econòmiques, polítiques, tecnològiques, de recepció o culturals i històriques. No es tracta, però, d'una pràctica estètica mimètica, sinó més aviat refractària, que pensa l'art com una crítica oberta, sense un desenvolupament preestablert (Corrigan, 2011, pp. 182-183). Per concretar-ho, emmanlleva la definició que en fa Christa Blümlinger com a 'inventaris autobiogràfics de percepcions filmiques',¹⁹⁴ en tant que concentren el règim representacional de l'assaig en el cinemàtic mitjançant l'estètica o l'antiestètica de la representació, que sempre plana sobre l'assaig cinematogràfic com un pensar fílmic sobre el món. Així, el cinema refractiu utilitza diferents estratègies per dirigir l'atenció allà on el film fracassa o, més aviat, per portar-nos al límit del cinema i als nostres propis líndars per pensar sobre un món que existeix fora dels contorns del cinema (Corrigan, 2011, p. 191). És, per tant, una pràctica adaptativa, que no respon a unes formes preestablertes i que no es dirigeix a un final concret predeterminat (Corrigan, 2011, p. 196), sinó que és més aviat una deriva del pensament que no té l'objectiu d'assolir un resultat, sinó simplement pensar a través de materials cinematogràfics preexistents –i tot el pensament que se'n desprèn–. És com reprendre una conversa, en el punt que ha quedat, sense pretendre concloure-la, sinó senzillament portar-la a un altre punt des del qual podrà ser represa de nou.

Aquestes tipologies permeten incorporar-hi les relacions que proposa Laura Rascaroli entre el cinema subjectiu i el cinema d'assaig, i que desenvolupa bàsicament a través de tres formats: la cinematografia en primera persona, els diaris i els autoretrats, a partir d'una consideració general del vídeo assaig com un espai de resistència i de subversió del cinema personal, que admet múltiples variacions, un tret característic del *work-in-progress*

193 Timothy Corrigan pren el terme 'refractiu' de John Mullarkey, perquè considera que té una accepció més àmplia que el terme refracció. Mullarkey, J. (2009). *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*; New York: Palgrave MacMillan.

194 Timothy Corrigan cita Christa Blümlinger a Blümlinger, C. (2004). "Lire entre les Images", a Liandrat-Guigues, S. i Gagnebin, M. (eds.), *L'Essai et le Cinema* (49-66); París: Champs Vallon, 57.

(2009, p. 115). En aquest sentit, el diari està molt determinat per la temporalitat i obeeix bàsicament a dues normes: el 'jo' i l' 'ara'. Són projectes fragmentaris, sempre en construcció –no importa els buits que continguin–, que van donant forma a la temporalitat tant de l'autor com de l'espectador que la reconstrueix, en un procés paral·lel d'experimentació del temps, que, en comptar amb la participació de l'espectador, demostra que l'acte d'escriptura ha reeixit en desafiar al temps (Rascaroli, 2009, pp. 119-121).

Així, tant la qualitat antisistemàtica de l'assaig com la personalista privilegien una filosofia de l'instant, un pensament que es basteix a mesura que l'obra es formalitza, encara que hi pugui haver digressions cap al passat o cap al futur (García Martínez, 2006, p. 95), i que adopta la forma enunciativa, cosa que allibera el llenguatge d'haver-se d'articular sobre la temporalitat. En aquest sentit, la pràctica del vídeo assaig al·ludeix a la paradoxa que exposa Leigh Gilmore en l'assaig autobiogràfic escrit, segons la qual l'autor és alhora únic i representatiu, esdevenint el trauma el tema central de l'autorepresentació contemporània [sempre en referència a l'escriptura] i tanmateix una forma de traspasar-ne els límits (Gilmore, 2001, p. 8), ja que constata com els autors desplacen els topalls del gènere.

L'estructura en modes que proposa Timothy Corrigan és útil per situar com la subjectivitat emmarca l'organització i el plantejament dels treballs assagístics, per tant, abordo aquest mode d'inscripció autobiogràfica des de la plena consciència de la hibridació que es produeix entre les múltiples formes, entenent que no n'hi ha de pures, i que, a més, es produeixen diversos paral·lelismes entre retrat i diari, o filmografia epistolar i de viatges. En tot cas proposo tres modes per al vídeo assaig: introspectiu, epistolar i refractiu.

El mode introspectiu

Aquest mode inclou treballs purament introspectius, com també aquelles produccions que tracten d'aprofundir en l'artista mateix o en el subjecte que explora, des de l'entrevista, el retrat o l'autoretrat. Per aprofundir-hi parteixo dels treballs de John Conomos, Adela Jušić i Mireia Sallarès.

- John Conomos

L'autobiografia és un element transversal en la filmografia de John Conomos (Grafton, NSW, 1947), però analitzo tres vídeos en els quals aborda la seva història personal des de diferents perspectives de la seva vivència en relació amb el context familiar i l'entorn més immediat. La primera és una obra de 23 minuts, *Autumn song* (1998), un film construït en diferents estrats i explícitament narratiu. El mateix John Conomos el descriu com un autoretrat centrat en la influència que va tenir en ell de petit el seu oncle Manoli, que mai no va deixar l'illa natal de Kythera, a Grècia, a diferència dels seus germans –entre els quals el

seu pare–, que van emigrar a Austràlia. La imatge que li'n van transmetre els pares era enigmàtica i irreal, cosa que va incrementar l'impacte que va rebre de nen en conèixer-lo, cap als anys 70, i més essent com era el viu retrat del seu pare, que havia mort el 1957 (Conomos, 2016, p. 98). Aquest personatge de l'oncle, per a l'artista és com si es tractés d'un efecte de la memòria, a partir del qual es despleguen aspectes de la història familiar, més que no pas una connexió tangible amb una realitat nova (Cockburn, 1999). De fet, en les imatges en què el mateix artista reviu i interpreta el seu oncle Manoli, hi ha un alentiment de la imatge, una superposició de temporalitats que expressen llunyania, com si el personatge (ell, l'oncle Manoli) estigués en el món dels somnis, on el record i els fets es barregen per bastir una nova narrativa, amb escenes on sembla que es reveli alguna cosa misteriosa, i que culmina amb l'acció dramàtica del suïcidi de l'oncle, com un gest encarnat i, per fi, comprès.

El temps es comprimeix i se superposa, de manera que la rapidesa dels canvis i les combinacions dels efectes representen una 'visió entròpica del temps' que impacta en l'intel·lecte col·lectiu (Cockburn, 1999). En aquesta cronologia concentrada, hi conviuen diferents moments històrics, i hi col·lideixen fets, com ara el trauma de la separació de la terra de procedència, la divisió familiar o la distància cultural, la naturalesa dels quals embat contra la vida de la seva família. John Conomos, a partir de tots aquests conflictes que afloren i del repte d'enfrontar-s'hi, estructura el film en quatre parts: "I am at home, nowhere, in no house and in no country", "The limits of my language", "Nonsense... is the sense of all senses" i "The writer, daytime insomniac". Aquestes seccions es despleguen a través d'un aprofundiment introspectiu a partir d'un personatge mirall, l'oncle Manoli, una figura que l'autor explora des de la distància, més enllà de fets concrets o anècdotes, i que situa en un context geogràfic i històric de més ampli abast, que alimenta amb profusió de paisatges i escenes a l'aire lliure, i també nombroses cites de treballs de Man Ray, Maya Deren, Georges Franju, Buster Keaton i Chris Marker, que confereixen al film un aire postcolonial, ja que tot i estar situat a l'Austràlia de postguerra, reflecteix disjuncions i desplaçaments culturals en espais transmigratoris, al mateix temps que investiga sobre les possibilitats del mitjà, amb un intens ús dels efectes (Conomos, 2016, pp. 98-99), i del ritme, el qual adquireix una funció narrativa, ja que potencia la càmera lenta per expressar l'efecte de memòria o d'irrealitat, i es combina amb reconstruccions escenificades de moments de la vida de l'oncle Manoli. Destaca també l'ús de les referències, que assoleix a través de subtítols, o que se sostenen en actuacions improvisades (*performances*) executades per ell mateix. La veu en off (narrada per Lex Marinos) acompanya les escenes improvisades, juganeres i autoreflexives del film, basades en els records que l'autor té de la infantesa a Tempe, d'on és originària la seva

família, en el paisatge de Kythera (que alhora també situa en relació amb l'imaginari construït d'aquesta illa en la història de l'art i el pensament, ja que inclou la mirada dels que la van immortalitzar: Theo Angelopoulos, Baudelaire, Ernest Bloch i Claude Debussy, així com la petita illa d'Anti-Kythera, que els surrealistes van incloure en el seu mapa del món) (Conomos, 2016, p. 99). Un altre element sorprenent és com tracta la personalitat de l'oncle Manoli, el seu caràcter, la seva actitud davant la càmera, la violència continguda que expressa, com atrapat en la seva pròpia realitat i confinat en el film en 'espais claustrofòbics' (Conomos, 2016, p. 99), un personatge fixat en el passat, que es manifesta com el record en què s'ha convertit, representat per l'insomni, més com un esperit que com un home, atrapat en mons incompatibles. Jon Cockburn descriu el film com una traça, un rastre que apareix fent pampallugues en el monitor, com un bucle temporal paradoxal en el qual l'oncle Manoli transpira les propietats del protagonista de *La Jetée* de Chris Marker, l'insomne autodidacte (Cockburn, 1999), i que no solament conté la història de la família Conomos, sinó que és el punt de referència cultural de Kythera, però en una dimensió transtemporal, que congrega el coneixement acumulat d'una topografia específica, i n'encarna la memòria que s'entrellaça amb el seu propi destí cap a l'anihilació, ja que acaba lligant-se una corda al coll i llançant-se a un pou.

A *Aura* (2004), en canvi, en comptes de projectar una mirada introspectiva i destructiva, John Conomos construeix una prospecció que sublima la vida, tot explorant les noves tecnologies com un nou estadi en què la natura serà substituïda per un paisatge virtual. En el vídeo, les imatges se sobreposen –un recurs molt característic del seu treball–, i es despleguen en una mena de tríptics en els quals la potència expressiva de la música crea uns paisatges de tall futurista. Una veu en off esbossa dues tradicions del sublim en el pensament occidental, una el descriu vagament com a nostàlgic, en el qual el subjecte s'esforça per aconseguir una comunió amb la natura; mentre l'altra és una tradició kantiana, en la qual el tema es desplaça a la presa de consciència d'un 'més enllà de l'infinít' a través de l'experiència estètica, que és tan intensa que supera qualsevol ordre estable (Edwards, 2004), una impressió que magnifica a través de la dimensió humana que hi confereix la seva presència en escena, alimentada amb el poderós gir emotiu de la música de Robert Lloyd.

Finalment, *The spiral of time* (2013) se centra en la subjectivitat postcolonial que pren forma a través de l'exili, els anhels i la inquietud. Per John Conomos, aquest treball amplifica una existència la qual no se sent a casa socialment –se sent desplaçada–, i ressona profundament en la manera com un s'endinsa en el seu propi cos. Aquest projecte té més punts de contacte amb l'art experimental i, a través de l'ús d'una fotografia en blanc i negre

contrastada, evoca un imaginari existencial, que considera un homenatge a autors com Stan Brakhage, Jean Cocteau o Maya Deren, així com als *trance film*¹⁹⁵ del passat (Conomos, 2016, p. 99), pel·lícules que generaven un estat induït a través de l'objectiu de la càmera, com una manera de posar en relació el cineasta, els temes i l'audiència. També hi ha abundants citacions, tant del camp estètic com del filosòfic, sobre les qüestions que més preocupen al cineasta, així com un reconeixement de la influència que tenen en el seu treball l'autoretrat, el cinema i el vídeo d'assaig, per les possibilitats expressives que ofereixen. De fet, mentre l'experimentació assagística i el pensament crític fan que John Conomos es converteixi en un *image-maker* que va establint connexions i enllaços entre les més diverses arts i disciplines; l'assaig i l'autoretrat li permeten articular els continguts a través d'aspectes autobiogràfics, existencials i culturals de la vida (Conomos, 2016, p. 100), que es manifesten com un tot i s'expressen en una dimensió polièdrica.

- Adela Jušić

L'artista Adela Jušić (Sarajevo, Bòsnia i Hercegovina, 1982) parteix del trauma de la guerra dels Balcans per abordar un treball de recerca personal a *Snajperist* [El franc tirador] (2007), a través del qual tracta d'aproximar-se a la figura del seu pare i alhora recuperar un fragment de la història del conflicte dels Balcans, tot investigant i aprofundint en la memòria familiar per mitjà de les dues realitats que es troben en la figura del franc tirador, que és també el seu pare. L'home apareix en el vídeo en una fotografia sobre la qual Adela Jušić dibuixa un cercle vermell, com si el marqués com a objectiu, alhora que també busca esbrinar alguna cosa més de la seva experiència com a soldat, tot intentant projectar una mirada introspectiva sobre tot allò que en desconeix. El seu pare formava part de l'exèrcit bosnià des que va esclatar la guerra el 3 de desembre del 1992, i va defensar la ciutat de Sarajevo del setge serbi com a franc tirador. L'artista va tenir accés a una mena de diari en què el soldat anotava el nombre d'objectius que havia eliminat abans no fos ell mateix abatut per un tret a l'ull. Amb la seva pròpia veu, Adela Jušić llegeix les notes del diari del pare, mentre insisteix amb el cercle sobre la imatge del soldat, com si volgués –i pogués–, anar més endins –o més enllà–, de la imatge i connectar amb ell per poder-lo entendre. L'artista desplega un dispositiu memorístic sobre el conflicte i el seu progenitor, que es converteix en un camí d'introspecció personal i també de la seva realitat com a artista. Així, al costat de les preguntes sobre la

195 El terme 'trance film', l'encunya i desenvolupa Jean Rouch arran del seu interès pel ritual, la possessió i el procés participatiu en aquest tipus de films.

construcció de la història del conflicte, del que es conserva, de la memòria col·lectiva; en paral·lel tracta de situar-se a ella mateixa com a persona i en relació amb la violència dels esdeveniments. La recerca introspectiva, de fet, impregna tot el corpus de la seva obra, a través de la qual indaga sobre la història recent des de la seva situació familiar i personal. *El franc tirador* és una peça breu, de poc més de quatre minuts, que situa l'espectador d'una manera directa i crua en la campanya de terror llançada pels serbis durant el setge de Sarajevo, quan van situar franc tiradors per la ciutat, amenaçant la vida dels civils a tota hora i moment. El vídeo comença amb la imatge de la mà de l'artista dibuixant un cercle vermell sobre un paper en blanc, que es va sobreposant amb la d'una fotografia en blanc i negre d'un soldat, un cop aquesta està més definida entra el so i una veu femenina que llegeix. La lectura trenca el silenci: "Dos de novembre: 1 soldat, 1 conductor de camió. 4 de novembre: 3 soldats...". La veu continua amb un ritme pausat, mentre el cercle es va omplint de vermell, i quan el vermell ja és dominant, la veu segueix, amb una anotació addicional al dietari original: "3 de desembre: El meu pare franc tirador ha estat disparat per un franc tirador a l'ull dret" (Ferrini, 2013). Aquest és un moment de molta tensió en el qual es posen de manifest dues coses, la primera és que estava llegint una llista de víctimes, i que el franc tirador responsable és alhora víctima de la mateixa situació de violència; en segon lloc, es desvela que la veu que narra és la de la filla del soldat que apareix en la imatge. La guerra, la situació de guerra, es redueix a nombres i categories anotades en un dietari concís, distant, impersonal, operatiu, que la filla recupera posant en el mateix pla la mort de les víctimes pels trets del seu pare i la mort del seu pare que, al seu torn, esdevé víctima. De fet, el que fa Adela Jušić és crear una relació emocional entre l'espectador i les baixes de la guerra, d'una manera neutral, sense intentar decantar l'opinió de l'espectador ni caure ella mateixa en la temptació de fer-ho, mantenint-se en un punt desplaçat, d'oficiant, gairebé, o de testimoni, sense posicionar-se ni oferir cap conclusió ni cap judici sobre els fets (Ferrini, 2013). Amb aquesta peça, l'artista interpel·la a l'espectador i aconsegueix posar en qüestió la naturalesa de la guerra a través del treball autobiogràfic. El gest del dibuix trasllada l'espectador al seu món d'infantesa –tenia tot just deu anys quan va esclatar el conflicte–, a uns temps que s'esfilagarsen en la memòria i que ella intenta capturar amb un traç insistent i hipnòtic. A través d'aquesta acció es trasllada temporalment a situacions que han quedat en la memòria com un rastre sense forma.

Tot i que gran part de la seva producció gira al voltant de la Guerra dels Balcans, com a tema central de referència, hi ha un rerefons en què posa en qüestió la societat patriarcal i els estereotips de gènere a Bòsnia, també, cosa que li ha comportat una certa marginalitat en l'escena artística del país. Davant d'aquest buit, funda l'Associació per a l'Art

268

i la Cultura, CRVENA, que treballa en diferents projectes culturals feministes a Sarajevo. Aquesta perspectiva situada i militant permet completar la lectura d'una altra peça, molt estretament vinculada amb la seva experiència personal de la guerra a través de les connexions familiars. Adela Jušić aprofundeix en els records dels avis, i s'enfronta amb el fantasma de la guerra i l'impacte que va tenir en les vides de les persones del seu entorn més immediat. A *Kad ja umrem, radite šta hoćete* [Quan mori pots fer el que vulguis] (2011), l'artista –el cap de la qual queda fora de la pantalla–, tenyeix el cabell de la seva àvia, el rostre de la qual ocupa el centre de la imatge. Adela Jušić xiuxiueja en bosnià històries de la vida de l'anciana, de la guerra. A mesura que la narració es va desplegant, el rostre de l'àvia va fent ganyotes, no pel dolor dels records sinó per les lleus tibades dels cabells, que ressalten el patiment marcat en els solcs del rostre, com si es tractés d'un repositori d'experiències (fig. 26).

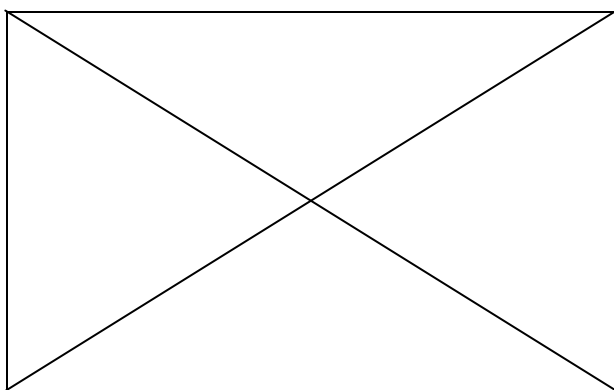


Fig. 26. *Kad ja umrem, radite šta hoćete* (2011), d'Adela Jušić.

El text, mentrestant, ens revela que la seva vida ha transcorregut entre guerres: “Durant la II Guerra Mundial, amagàvem els serbis dels *Ustaše*. I mira què va passar després...? Encara que, els veïns són els veïns. Ells continuen venint a visitar-me per *Bairam*, i jo els visito a ells per Nadal. Ens hem de cuidar els uns als altres. Quan van tornar de Sèrbia, vaig ser la primera a donar-los la benvinguda. [...] Això no és res comparat amb després de la II Guerra Mundial, no teníem menjar. Ara la gent es queixa, però llavors va ser molt pitjor. [...] Fins i tot en l'última guerra no es va passar tanta gana com llavors. Però d'alguna manera me'n vaig sortir.” (Jušić, 2011).

La construcció del vídeo es fa en dues parts. Primer, Adela Jušić grava l'escena íntima amb la seva àvia, mentre li aplica el tint –un vídeo íntim, personal, potser? –. Un cop l'anciana mor, escriu els records de la seva vida, els que li solia explicar a ella, i els incorpora a les imatges (Sahačić, 2015), un procés a través del qual l'escena adquireix potencialitat reflexiva. Les paraules en primera persona, des de la infantesa fins al final de la vida,

expressades en la veu de l'artista i neta, generen una mena de continu i de lligam estret entre les dues dones, i alhora són un desplaçament en el temps, amb salts i amb continuïtats. Els records dels conflictes es barregen, i la superposició de memòries constata que les temporalitats dels fets històrics col·lapsen en l'experiència d'una vida.

- Mireia Sallarès

El 2011 Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) es va endinsar en unes investigacions sobre la seva pròpia identitat a partir d'un treball coral amb dones¹⁹⁶ amb l'objectiu d'explorar els conceptes de veritat, amor i treball. En aquest projecte, l'artista se situa com a 'estrangera'¹⁹⁷: "tots som estrangers [...] és la condició existencial inherent als nostres temps [...] tots ens hem sentit estranys, o estrangers, en algun moment, en el nostre propi país, ciutat, família, cos, gènere o idees",¹⁹⁸ una constatació de la migració constant de les identitats, que en el vídeo apareixen com 'un gran arxiu d'històries de vida' (López Páez, 2016, p. 110), i conformen un corpus de materials que l'artista utilitza com si fos una compilació que està sempre en procés, obert, la qual cosa aporta una gran potencialitat teòrica al tema.

Mireia Sallarès destaca el gest de donar la paraula i recuperar el testimoni de dones anònimes que es fan visibles en el projecte. Amb totes les veus, conforma un material que confegeix una mostra extensa i transversal sobre la situació de la dona en la contemporaneïtat (López Páez, 2016, p. 110). El títol al·ludeix a l'orgasme –a Mèxic es fa servir l'expressió *muerte chiquita*–, i també als feminicidis –als quals no se'ls dona prou importància, es consideren morts petites, en tant que insignificants–, que són alarmants en algunes zones del país i generalitzats per tot el territori, i que en gran part queden com a casos sense resoldre. En aquest espectre entre l'amor i el dolor, el sexe es tracta com un marc de plaer però alhora com un estigma de la violència contra les dones. A través d'una sèrie de trobades i converses, que van tenir lloc entre els anys 2006 i 2009, l'artista convoca una trentena de dones d'edats i realitats socioculturals molt diverses, entre les quals s'inclou ella mateixa.

196 El treball audiovisual *Las muertas chiquitas*, de Mireia Sallarès, forma part d'un projecte més extens amb el mateix títol que es pot consultar a <http://lasmuerteschiquitas.blogspot.com.es/>

197 Mireia Sallarès explica en una entrevista que li va interessar abordar els temes de l'amor i la violència, perquè era un tema que tenia pendent. També explica que amb aquest projecte és el primer cop que treballa només amb dones. D'altra banda, *Las muertas chiquitas* configura un espai a través del qual teoritzava la seva condició de dona i també d'estrangera. Veure: <http://artscoming.com/Articulo/artist-talk-sallares/>

198 M. Montserrat López Páez pren aquesta cita de l'entrevista "Mireia Sallarès. El arte de la entrevista", a *ArtsMoved*, Associació Cultural Movimiento Artes en col·laboració amb *90+10*, març de 2015, 60- 63.

Disponible a: www.artsmoved.cat/ca/mireia-sallares-el-arte-dela-entrevista/ [2015, 22 de setembre]

Preguntades sobre l'orgasme, cada una remet l'espectador a situacions concretes, a tipus de relacions que situen comportaments determinats i singulars, que dibuixen el context en què viuen aquestes dones. Però l'orgasme aquí també té un altre sentit, permet parlar de la sexualitat d'una manera molt més genèrica, i de com l'orgasme és un resultat de les condicions personals i socials, emmarcades sovint en contextos repressius, de control social del cos, i que tanmateix simbolitza també l'acte de rebel·lar-se contra el control, perquè expressa la manifestació efímera d'un desig. L'artista mateixa, que obre el documental, explica la seva relació amb l'orgasme com un procés de coneixement de la seva pròpia condició com a dona, i com a persona, en un marc social i respecte dels seus propis límits.

Las Muertes Chiquitas és una obra transdisciplinària que se situa en la confluència de perspectives i sabers diversos, i entre estats i situacions no sempre fàcils de destriar, entre l'eròtica i la violència, i entre el personal i el polític. L'expressió del control sobre la sexualitat i l'orgasme apareixen en els termes que empren les mateixes dones per descriure les seves experiències: 'maltractada', 'abusada' o 'violentada', i posa de manifest que la violència contra les dones no és un conflicte personal sinó una qüestió d'estat (López Páez, 2016, p. 113-115), en tant que aquesta violència està instituïda en la societat, és estructural, i és exercida de manera més brutal i sistemàtica encara sobre els més vulnerables, les persones transgènere o les que viuen la sexualitat d'una manera lliure. És una violència física però també verbal i social, que reflecteix l'aparell normatiu que opera sobre la sexualitat. Beatriz Preciado ressalta aquest posicionament polític que l'obra conté i en destaca l'interès per posar de manifest que hi ha maneres conjuntes de resistir contra les normes de producció del cos i la sexualitat. Aquest exercici col·lectiu de Mireia Sallarès, per exemple, afirma, permet sortir de la idea del cos individual, i situar-lo com a biopolític, com un espai d'agenciamment públic. Beatriz Preciado insisteix en la necessitat de produir treballs des de la teoria i des de l'art per generar espais d'invenció, on imaginar altres realitats possibles, que emmarca dins l'acció política *queer* (Preciado, 2010), ja que projectes com aquest són veritables camps d'acció per revisar l'horitzó del polític, més enllà de les restriccions de la identitat en relació al gènere.

La mateixa Mireia Sallarès descriu *Las muertes chiquitas* com una antologia anàrquica sobre la relació que tenen amb els orgasmes i el concepte de femicidi algunes dones que viuen a Mèxic. Així que, tot i tractar-se d'una pel·lícula documental, no té cap guió preestablert, sinó que es va generant a partir dels fragments d'històries de vida de diferents dones i de les seves opinions expressades lliurement. L'única premissa és analitzar l'espai social i polític, i com aquest repercuteix en el tema de l'orgasme. També explora la relació del plaer sexual de les dones amb la violència, essent l'abús i l'assassinat situacions extremes

d'una pràctica socialitzada d'un terror que s'exerceix de manera indiscriminada i impune sobre la dona, i que té lloc –ara mateix–, en moltes ciutats mexicanes (Sallarès, 2011) i del món. Per abordar aquesta qüestió, parla de dos moments de creació en l'elaboració del projecte. El primer fa referència al procés de recerca i documentació, amb un component atzarós, que té a veure amb les seves pròpies experiències en el lloc i cap a on la porten, d'una manera intuïtiva, les relacions que estableix en la seva estada a Mèxic –sense definir prèviament una mostra que respongui a perfils determinats de dona–. La segona part té a veure amb les tecnologies del vídeo i els processos d'edició, està regida per un mètode més racional (Sallarès, 2013) i guiada per una intencionalitat més discursiva. La base del seu treball són les converses amb la gent i, per generar confiança, s'ocupa de crear una situació de confort. El recurs que utilitza per aconseguir-ho és el temps, fa entrevistes de llarga durada perquè les dones se sentin còmodes, disposin d'espais de rememoració i es puguin explicar al ritme que necessitin. El resultat és una immersió en les experiències íntimes d'aquestes dones, farcida de buits, de silencis i d'intersticis, que genera una gran quantitat de material en brut amb molts moments que conviden al pensament reflexiu. Amb més de 100 hores de gravació, doncs, la versió actual presenta una edició determinada però es manté com una durada provisional, que podria variar a partir d'un procés de revisió. De fet, l'artista tracta l'edició com si fos un *rough cut* (premuntatge) (Sallarès, 2013), sap que sempre pot tornar al material gravat i aprofundir sobre alguna qüestió en un altre moment, des d'una altra perspectiva, perquè, en tant que arxiu, té el potencial de generar noves associacions i narratives.

Mode epistolar

En aquest mode, que Timothy Corrigan redueix a viatges i diaris, crec que s'hi hauria d'incorporar el mode epistolar com a aspecte principal, pel que té de referències amb dates, moments històrics concrets i ubicacions geogràfiques o coordenades de situació en l'espai/temps. Així, encara que presenti una clara funció dialògica, la seva naturalesa no és menys introspectiva.

- Cartes. Nguyen Trinh Thi

Nguyen Trinh Thi (Hanoi, 1973) tria el mode epistolar a *Lettres de Panduranga* (2015), un vídeo de 35 minuts amb una estructura compositiva fràgil que li permet generar divagacions i recomposicions que fan aflorar intersticis i faciliten que es desplegui tot el potencial del pensament cinemàtic que conté.

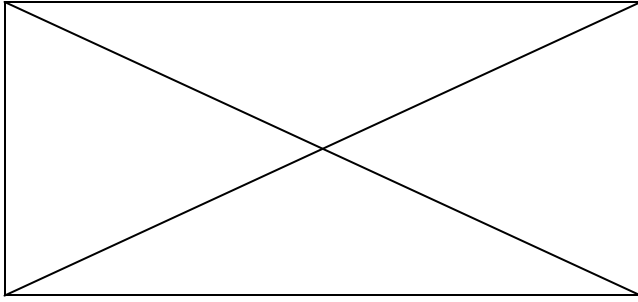


Fig. 27 *Lettres de Panduranga* (2015), de Nguyen Trinh.

Es narren dues històries en paral·lel, una tracta de la intervenció de l'artista sobre el context, i una altra es basa en el qüestionament del seu propi rol, com a artista, en l'aproximació al tema, les persones i el paisatge de Panduranga –la ciutat actual de Phan Rang– (fig. 27). L'autora tria la relació epistolar entre dues persones, un home i una dona, perquè és la forma que li permet abordar aquesta qüestió complexa, que presenta moltes preguntes i un divagar per diferents registres, que van des de la història dels colonialismes a les sensacions més íntimes. La dona treballa la terra a Champa i l'home travessa la ruta de l'Ho Chi Minh, una sèrie de camins i caminoids que sumen 16.000 quilòmetres que van del Vietnam del Nord a diferents punts del Vietnam del Sud, passant també per Laos i Cambotja. Aquesta ruta es coneix també com la carretera de Hanoi a la Victòria, ja que va ser el govern de Hanoi que la va obrir per enviar subministraments a les forces que tenia al Sud i a la guerrilla del Vietcong durant la Guerra de Vietnam. La dona representa la persistència, la continuïtat, el nexa; i l'home la resistència, la transformació, la tensió. A partir de les ubicacions respectives, personifiquen les vies de la permanència i del canvi, del passat i del futur. Heidi Ballet apunta que potser la figura femenina es confon, o parla, en veu de l'artista, quan descriu el procés de recerca de les traces de Panduranga i explica les frustracions i també les dificultats per aproximar-s'hi i captar els Cham d'una manera autèntica. L'home és qui rep tots aquests dubtes, i els contesta aportant-hi les seves pròpies reflexions (Ballet, 2015), però no obstant això, ambdues veus es mantenen anònimes en tot moment, genèriques, i com a tals venen de lluny i, al mateix temps, de l'ara.

Les cartes a les quals al·ludeix el títol del vídeo venen de Panduranga, el centre espiritual de l'antiga cultura matriarcal dels Cham, un poble indígena que va aixecar el regnat immens de Champa, i una de les civilitzacions més antigues del sud-est asiàtic. El regne Champa va ser annexionat el 1832 pel regne Dai Viêt, el Vietnam actual. Els arqueòlegs francesos van considerar-la una cultura impura perquè la seva iconografia presentava inconsistències, per la qual cosa es va determinar que estava en declivi. Per trobar-ne els

rastres que encara perviuen, Nguyen Trinh viatja durant dos anys per la zona, on encara habiten els descendents dels Cham. Un viatge, i una filmació, que estan motivats per un fet actual, la transformació completa que es preveu a la zona per obrir-hi les dues primeres centrals nuclears del país. Quan l'artista s'assabenta per Internet que el govern planeja la construcció de dues centrals a Ninh Thuân, al sud del territori, s'espanta perquè pensa en les conseqüències que tindria si mai hi hagués un accident nuclear, ja que seria la fi d'aquesta civilització, que es perdria per sempre en l'imaginari. Com que els mitjans no en parlaven ni hi havia hagut protestes ni mobilitzacions, segons l'artista com a resultat del control ferm que l'Estat exerceix sobre els mitjans i perquè restringeix i limita l'expressió de l'opinió pública, les comunitats afectades per la construcció de les nuclears no en tenien coneixement. Per traslladar-los aquesta preocupació, l'artista decideix emprendre una sèrie de visites, entre 2013 i 2015, amb el suport d'intel·lectuals de la zona. En les freqüents estades a Ninh Thuân, s'enfronta a les problemàtiques de l'accessibilitat, de la representació i de la documentació, i també a la qüestió de la legitimitat per parlar en nom dels altres –i de si això és realment possible–. D'altra banda, al Vietnam no se'n parla, d'aquesta cultura, ni s'estudien les relacions que han mantingut l'ètnia Cham i els vietnamites, que eren majoria, ni de com es va produir la conquesta, i si se'n diu alguna cosa, assegura, sempre és d'una manera molt vaga. Així que si en principi concep *Lettres de Panduranga* com un retrat dels Cham del Vietnam enfrontats a les circumstàncies que actualment n'amenacen l'existència, el vídeo evoluciona cap a un retrat de la mateixa artista com a 'videoasta': "Com a artistes [...] ens impulsen dos desigs contradictoris: el d'involucrar-nos-hi, però també el de desaparèixer" (Nguyen, 2015, p. 7), uns dubtes i contraposicions que afloren en la producció, en la qual Nguyen Trinh considera aquesta doble possibilitat, cultural i individual, de l'aniquilació.

El vídeo s'enfronta doncs a un territori sense definició, sense referències ni descripcions, però amb tot el potencial de la càrrega cultural i de l'antiguitat dels costums i les creences que es desprenen de les imatges i dels diàlegs:

"Em pregunto com vincular el paisatge a la història. M'agraden les imatges del paisatge on es veu la gent com es desvien de la càmera. És la imatge d'un testimoniatge tranquil de la història, i a la vegada des del punt de vista del paisatge i des del punt de vista de les persones. Observem gent que observa el paisatge que ha observat la història. És una situació simbòlica al Vietnam: la gent sobre el terreny assisteixen en persona a l'esdevenir de la història, encara que des de sempre han estat privats d'una veu que hauria pogut ser enregistrada, i mai no han tingut la possibilitat d'explicar les seves pròpies versions dels esdeveniments històrics" (Nguyen, 2015, p. 7).

Així, la història és un àmbit d'exploració no menys important que el de l'espiritualitat dels Cham, i repercuteix de manera clara en la poètica visual de la peça, perquè l'artista tracta de connectar passat, present i futur a través d'estratègies poètiques. Per exemple, quan la càmera enquadra dues pedres després d'abastar el paisatge obert, el que fa és penetrar en la memòria dels avantpassats, que enterraven els morts dins la terra mare i n'indicaven el lloc amb dues pedres. Així, el lloc on s'atura la càmera, és un lloc transtemporal, on hi descansen probablement una dotzena de cossos, barrejats. Dormir, jaure entre les pedres, tocar la distància del temps, sentir... és una manera d'ampliar el coneixement que es pot adquirir a través de la història i de les restes arqueològiques. Aquestes translacions del paisatge són també verbalitzades en el text: "Aquí, el paisatge, són les dones" (Baldner, 2015). El vídeo deixa entreveure els dubtes de l'artista a l'hora de gravar les persones, divaga sobre la manera d'acostar-s'hi amb la càmera. Per aproximar-se a les emocions i als detalls, Nguyen Trinh treballa majoritàriament amb un primer pla, i quan tira enrere i amplia el pla, el que fa és copsar el paisatge, el lloc, i se situa davant del conflicte i la imminència de la profunda transformació que els amenaça. Aquestes preocupacions de l'artista es traslladen al discurs del vídeo, concretament quan l'home recorda un reportatge al *National Geographic* que explicava que al llarg dels anys, en els retrats de la gent marginada, nens, dones, pobres, gent de color, minories ètniques i analfabets tecnològics, la convenció dictava que mirassin a la càmera, directament a l'objectiu; mentre que en els retrats de la gent important, aquests sempre presenten una fuga de la mirada fora de camp. Nguyen Trinh explora diferents aproximacions, situa un personatge en un primer pla, hi aprofundeix a través del rostre, dels gestos, amplia el marc al conjunt de persones que l'envolten i les tensions que provoca la presència de la càmera en el grup mentre segueix gravant, amb personatges que marxen, altres que riuen o se senten incòmodes, tot emmarcat en el paisatge, molt present en la gravació.

Al final del vídeo, Nguyen recorre a una cita del poeta Cham Trà Vigia, extret del poemari "Nuits indistinctes": "Podria ser que he somniat en un poema que toca al seu final" (Nguyen, 2015, p. 8), acompanyada amb la imatge d'una barca que travessa l'oceà. Amb aquesta metàfora, es pregunta fins a quin punt ha estat capaç de penetrar en aquest indret o si només ha projectat un dubte. Però de fet, val a dir que la manca de certeses esdevé el gran potencial narratiu del vídeo, perquè els espais intersticials que generen aquests dubtes, incorporen ruptures i desplaçaments que permeten perspectives imprevistes. Gilles Deleuze ja havia observat que els decalatges entre un moviment rebut i un d'executat, juguen un rol central en un nou mode entre percepció i acció, i és precisament en aquests talls, conclou, que

el moviment-imatge assoleix el sublim, com la condició absoluta de moviment (1997 (1985), p. 39-40), que precisament es manifesta en la discontinuïtat.

L'estructura per estrats de la narrativa, situa la peça entre l'arqueologia, la història i el mite, i es presenta com una mena de recull de les successives colonitzacions de què ha estat objecte el territori, la qual cosa ha donat peu a moltes interpretacions i construccions teòriques sobre el poble de Champa, tant del seu origen, de la identitat lingüística, la religió, o els sistemes polític i econòmic (Baldner, 2015). Per la manera com s'hi aproxima, el vídeo deixa entreveure que aquest sistema matriarcal d'arrel hindú, que com a mínim té dos mil anys d'antiguitat, continua desdibuixant-se mentre, malgrat tot, algunes puixances ancestrals encara romanen actives. L'antic regne havia estat eminentment marítim i tenia unes manifestacions artístiques relacionades amb la cultura khmer, que es va anar esvaint a partir del segle XV, fins a l'absorció completa pel Vietnam, el 1832. Les guerres del segle XX van fer desaparèixer alguns dels darrers vestigis arquitectònics que quedaven dempeus, com el temple "A1" de Mỹ Sơn, que va ser destruït per l'aviació americana el 1969. Les restes que van quedar, van ser declarades patrimoni mundial de la UNESCO el 1999. Les centrals nuclears de Ninh Thuận 1 i 2 comportaran, cap al 2020, el desplaçament de bona part de la població i possiblement destruiran el que queda de la seva cultura i la seva espiritualitat, la base de la qual és un encreuament entre les creences xivaïtes i islàmiques. En aquest vídeo, passat ancestral i futur abismal es donen la mà en un territori que ja no és més que una reminiscència, i alhora una plenitud de memòria. No obstant això, l'artista també posa en dubte i escorcolla els mecanismes del procés de recordació, que òbviament han estat mitjançats pel pensament colonial. Fent una clara al·lusió a *Les statues meurent aussi* (1953), d'Alain Resnais i Chris Marker, Nguyen Trinh es pregunta fins a quin punt és assolible una relació amb el passat a través del museu i fins a quin punt la mirada postcolonial no és la que retroalimenta la cultura ancestral dels Cham des del present i la modifica: "Es fa estrany d'imaginar aquí les runes, estant amb els Cham ben vius, i intentar establir un vincle entre els dos. Mỹ Sơn és com un museu magníficament mort".¹⁹⁹ L'artista reflexiona sobre com el

¹⁹⁹ El santuari de Mỹ Sơn (Quảng Nam, Vietnam) es va construir entre el segle IV i el XIV pels reis de Champa. Després de la conquesta dels Viet, el declivi de Champa va fer que Mỹ Sơn entrés en desús, i no va ser 'redescobert' fins al 1898 pels francesos. El conformen una setantena de temples de diferents dimensions i esteles en sànscrit i cham, i és un dels jaciments arqueològics de la Indoxina més llargament habitat. El temple "A1", que data del segle X, va ser restaurat el 1937-38 i se'n conserva una rèplica a escala al Museu de l'Escultura Cham, a Da Nang. Bona part del conjunt va ser destruït en una setmana durant la Guerra del

museu evoca els bombardeigs dels americans, com s'integren els objectes en les exposicions colonials o les col·leccions d'art, com s'han vulgaritzat els llocs turístics o quin sentit tenen les polítiques de la UNESCO. Per abordar aquestes qüestions utilitza estratègies de dues referències explícites, que ella mateixa reconeix com a influències directes, *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker (1957), i *Les Statues meurent aussi*, de Chris Marker i Alain Resnais (1953), dos films documentals que posen en qüestió les conseqüències de la industrialització i el colonialisme. En el seu cas, Nguyen Trinh articula la problemàtica de la censura des del punt de vista com a documentalista, però també com a artista, periodista i des de la col·lectivitat (Nguyen, 2015, p. 6), posant també en joc la història de la imatge i del vídeo assaig.

Al costat de la relació epistolar, *Lettres de Panduranga* ofereix una dimensió introspectiva i dialògica. L'artista va a la història i a les runes i 'les pertorba', oferint així a l'espectador 'un moment d'indeterminació i de dubte' (Baldner, 2015), que l'introdueix en una transtemporalitat que acaba sent una reflexió sobre com els poders i les ideologies impacten directament en la vida quotidiana de la gent al llarg de les generacions. La mirada polièdrica de Nguyen Trinh no escapa, com assenyala Heidi Ballet, a la comparativa amb altres imatges gairebé icòniques del sud del Vietnam, deixades per la història a manera de traces, entre les quals la fotografia que Nick Ut va fer el 8 de juny del 1972 a Thị Kim Phúc OOnt, coneguda com la noia del Napalm; o la datada l'1 de febrer del 1968, quan Eddie Adams va captar el general Nguyen Ngoc Loan mentre executava amb el seu propi revòlver al membre del Front d'Alliberament Nacional Nguyen Van Lem, una imatge en blanc i negre que va fer la volta al món. En el vídeo de Nguyen Trinh, les traces d'Occident, el colonialisme francès i les ingerències d'altres potències es creuen en la mirada turística postcolonial sobre el territori, que es reflecteix a partir d'un ús intensiu del paisatge, del paisatge com a consum, de les restes culturals i naturals com a producte, resultat de 'la perpetuació dels colonialismes' (Nguyen, 2015, p.8) i d'una mirada capitalista.

Diaris

Dins del gènere autobiogràfic, i en concret els diaris cinematogràfics, diferents artistes recorren a plantejaments que se centren en un període històric o un moment personal, que pot anar acompanyat d'un registre cronològic més o menys ordenat i continu, o simplement penetrar en el dia a dia, en la intimitat de l'autor en un lapse de temps determinat.

- David Perlov

Els diaris de David Perlov (Rio de Janeiro, 1930 – Tel Aviv, 2003) tenen un lligam estret amb el context polític i històric. Les seves sèries es desenvolupen al voltant d'un sentiment de pertinença al lloc, com afirma en la primera part, només començar la sèrie, el maig del 1973: “Compro una càmera. Vull començar a gravar jo mateix i per a mi. El cinema professional ja no m'atrau per buscar alguna cosa més, em vull aproximar al quotidià, sobretot anònimament. Fa falta temps per saber com fer-ho”, paraules que transmeten una concepció de la producció fílmica com un procés de coneixement en dos sentits, introspectiu i documental. Els seus diaris constitueixen un exemple radical d'aquest registre íntim, perquè els elabora com a matriu del conjunt del seu treball, primer amb *Diary* (1973-1983) i uns anys més tard amb *Updated Diary* (1990-1999) (Lagos Labbé, 2012, p. 548), tres capítols que afegeix a la saga, aquest cop en format vídeo, per bé que conserva el caràcter retrospectiu dels diaris cinematogràfics.

A diferència dels diaris escrits, els audiovisuals presenten dos moments de construcció, la dels registres visuals i la del procés de muntatge, en el qual sovint l'autor afegeix una veu en off per articular una narrativa, com un 'comentari retrospectiu' que dona 'sentit estructural' al film (Lagos Labbé, 2012, p. 550). Editats en sis capítols d'aproximadament una hora de durada, els *Diary* cobreixen un llarg període de la seva vida, en un moment històric rellevant per a Israel. David Perlov, igual que s'aproxima a la seva història personal des de la diàspora – “sóc un estranger a tot arreu”, diu en un moment donat del primer diari–, ho fa en un context històric determinat, que alhora també defineix la naturalesa dels seus desplaçaments i els territoris que habita, amb una mirada sempre des de fora, fins i tot quan enregistra els seus amics, fent notar la distància del que observa, de manera que és la posició del que filma, del seu estat de gravar, i la mirada que projecta a través de la càmera, el que fa conscient a l'espectador del registre. La reflexió ve després, amb la veu en off, però l'acte de filmar és molt més intuïtiu.

David Perlov festeja amb Israel, s'hi aproxima, hi pertany i se'n sent part, mentre, al mateix temps, l'està descobrint als seus ulls, al seu pensament. Al costat d'aquest lloc referencial per a ell, recorre altres espais. Els records d'infantesa el transporten al Brasil, ja que va néixer a Rio de Janeiro perquè allà s'hi va traslladar el seu avi, jueu ortodox i descendent d'una família hassídica establerta a Palestina el 1857. De Belo Horizonte, quan ell tenia deu anys, la família es va instal·lar a São Paulo i, ja tot sol, a la dècada dels cinquanta, va marxar a estudiar Belles Arts a París, on va treballar com a muntador amb Joris Ivens. A 28 anys es va traslladar a Israel, on va produir la seva obra cinematogràfica. L'any 1983 torna

al Brasil per ‘recuperar’ les imatges del seu passat personal, espais relacionats íntimament amb la seva vida i els seus records, més que documentant, construint el seu ‘univers de nostàlgia’ (Lagos Labbé, 2012, pp. 551-552) al mateix temps que situa els fragments que filma en una narrativa autoconscient.

- Agnes Varda

Aquest viratge cap a registres immediats i directes apareix també en els treballs d’Agnes Varda (Ixelles, Bèlgica, 1928), que afronta la seva realitat personal i íntima, la seva vellesa, i la confronta amb la seva ubicació en el món. Des d’aquesta doble perspectiva, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) –els altres i ella–, s’estructura en dos blocs, el ‘jo’ i el ‘fora’. En l’aproximació al dia a dia del període temporal escollit, Agnes Varda es mira a ella mateixa, observa la seva pròpia transformació física, davant del mirall o filmant la seva altra mà –la que no subjecta la càmera–, analitzat el seu envelliment i compartint-lo amb el de l’espectador, a través de les mirades a càmera.

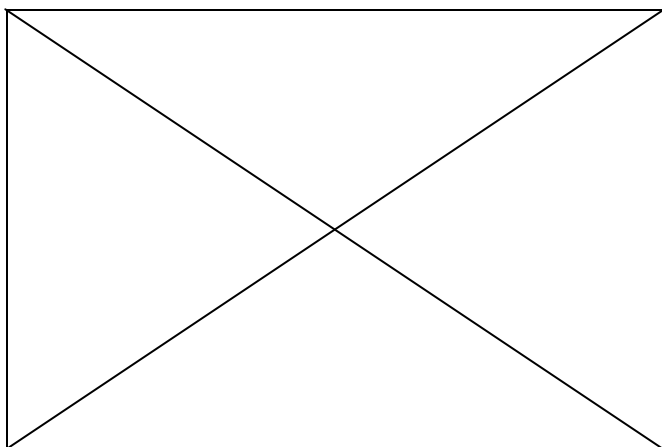


Fig. 28. *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), d’Agnes Varda.

En aquest film, l’autora ‘confessa’ la seva faceta de recol·lectora com a persona i com a cineasta-compiladora. Posa èmfasi en la recol·lecció al camp, però també de moments personals, d’imatges... Amb una pregunta retòrica no pronunciada: Què és el que recollim?, la pel·lícula consisteix en un compartir l’acció de col·lectar, ja siguin els espigoladors, gent que busca entre les escombraries, o ella mateixa (fig. 28). Parla també de l’aprofitament de tot allò que la societat llença o rebutja, siguin els productes del camp després de la collita, o, en general, els objectes que poden tenir algun valor per a algú o poden ser de profit. Agnes Varda col·lecciona imatges de l’acte mateix de viure, o més explícitament, d’envellir –de viure com un anar morint, un anar deixant de ser–, i grava els signes del pas del temps, a través d’un exercici d’autoconeixement, d’aproximació a la seva pròpia realitat física i a la identificació d’aquella ‘escriptura del jo’ en el mateix cos. Aquest procés es fa a través d’una

faula –segons el concepte introduït per Philippe Lejeune–, la ‘faula’ dels espigoladors, que li serveix per trobar un lloc en l’ordre del món, en la societat en què viu, i se’n fa preguntes. Es despulla davant la càmera en un acte de sinceritat extrem, gairebé com una acció autoetnogràfica. Al costat d’això, hi ha també una crítica explícita a la societat de consum, a la qual trasllada la pràctica dels espigoladors. Els espigoladors contemporanis que retrata reaprofiten el rebuig –menjar, productes o objectes que encara són aptes per al consum o que es poden reciclar–. N’hi ha que ho fan per necessitat, per supervivència, mentre d’altres ho fan com a opció de vida i com a acte de negació del consumisme. Agnes Varda parla de la pobresa en el bell mig de la societat civilitzada: “Si jo, que tracto el tema, em sento compromesa a demanar més a la gent, llavors també jo dono una mica de mi”.

En aquest compromís ideològic i existencial se situa ella mateixa en l’any 2000:

“Constatació simple, objectiva, per exemple del fet que tinc les mans que envelleixen, cabells que envelleixen, i el rostre també. I al mateix temps, el plaer de filmar és molt més interessant que el de constatar la vellesa. Agafo el camí, vaig a veure els espigoladors, cap als altres. Aquest moviment del film vers els altres, és també el moviment dels espigoladors cap a aquells que encara són més pobres que ells” (La Rochelle, 2001, p. 5).

És una resposta conscient a la solitud: “els altres, anar cap als altres, no esperar que vinguin a tu. Això no em sembla, just en aquest moment de la meua vida, res d’excepcional, he fet el que sentia que havia de fer” (La Rochelle, 2001, p. 9). Aquest desplaçament vers els altres, de vegades fa semblar que *Les Glaneurs et la Glaneuse* surti del tema, s’allunyi del subjecte, “la càmera juga sempre el joc, i el muntatge, amb el risc de gravacions de seqüències de vegades abruptes o aleatòries, conserva el traç de les seves digressions, de les seves sortides de camp” (Benoliel, 2000, pp. 62-63). En aquest cas des d’una perspectiva de dona, deconstruint els estereotips estètics de la dona en el cinema clàssic, i buscant una forma d’escriptura pròpia i personal, estretament relacionada amb les tècniques [i diguem també amb les estètiques], del cinema digital, a partir del fet d’explorar la negociació de les identitats de gènere dins del text: la dona que mira, la dona que narra, la dona que veiem i la dona que mostra (Vallejo, 2010, pp. 101-102), diferents nivells d’enunciació entre el rol d’autora i d’espectadora en relació amb el procés d’autorepresentació i de com interactuen els rols d’autora, narradora i autora implícita, així com els mecanismes textuais i icònics a partir dels quals es construeix (Vallejo, 2010, p. 110) i escenifica la lluita d’ella mateixa, com a protagonista, contra la seva pròpia imatge. Agnes Varda posa l’èmfasi de la seva ‘autorepresentació’ en el pas del temps pel seu cos, i posa en joc tots els mecanismes al seu

abast per buscar una imatge de dona lluny de tot estereotip (Vallejo, 2010, p. 111), una dona que es mostra com a persona, construïda com a dona a través dels mecanismes del text, que parla en primera persona i amb veu femenina, esdevenint un personatge de no-ficció a través del qual focalitza el relat (Vallejo, 2010, p. 114), cosa que la condueix a reflexionar sobre el paper dels altres i la relació que hi estableix, i també sobre quin és el suport tècnic més adequat per apropar-s'hi, admetent en diferents entrevistes i comentaris, que la tria d'una càmera petita va ser meditada, per les possibilitats de gravar que té i la qualitat que dona.

- Alain Cavalier

A *Le Filmeur* (2005), Alain Cavalier (1935, Vendôme, França) edita el material d'un vídeo diari enregistrat al llarg de 10 anys, entre el 1994 i el 2005. En aquest cas, la rutina de la gravació dona pas a una història íntima, la seva vida amb Françoise, que presenta variacions a partir dels gestos i els actes que es repeteixen, un *collage* fet de fragments de la vida quotidiana, acompanyats per una veu reflexiva que transcendeix la imatge.

No és la primera obra autobiogràfica d'aquest autor, tot i que la perspectiva intimista s'intensifica en els últims anys. Hi ha quatre films que presenten aquesta connexió: *La Rencontre* (1996), *Le Filmeur* (2005), *L'intégrale autobiographique d'Alain Cavalier* (2007) i *Irène* (2009). En tots els casos es tracta de diaris filmats, així que els temes són recurrents en tots ells. De tota manera, Jean-Louis Jeannelle situa el primer detonant més enrere, en el film *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), una producció d'un perfil gairebé terapèutic, després de la mort per accident d'Irène, la seva dona. En aquest film, el cineasta, amb el suport d'un càmera i un enginyer de so, ressegueix el seu estat d'ànim i aprofundeix en la depressió en què va caure. Però tot i la naturalesa introspectiva del film, manté velat el seu rostre, i no és fins *Le filmeur*, que apareix en pantalla. Alain Cavalier reconeix que estava esperant disposar de la tecnologia del vídeo, d'una càmera petita i lleugera, que li permetés muntar pràcticament en l'acte de gravar, per llançar-se plenament a aquesta aventura autobiogràfica: 'Encara no se sap fins a quin punt (el vídeo) transforma al cineasta, i per tant al seu doble, l'espectador' (Jeannelle, 2014 (2009)). Aquesta transformació passa per un moment de consciència en l'acte de filmar, d'estar pendent del que passa, del que es filma, però també del que queda fora de camp –i que no obstant el que grava experimenta–. El director, d'altra banda, assegura que els diaris filmats no els pensa per mostrar-los públicament, circumstància que l'allibera de la necessitat de situar l'espectador, d'haver-li de donar referències, així que se centra plenament en un procés íntim, privat. Això explica l'escassetat de connexions amb fets noticiables –el més remarcable serien en aquest cas els atemptats a les torres bessones–. Alain Cavalier defuig tot el que té el poder de situar, des de

models de cotxes a músiques, de manera que les marques del pas del temps on són més evidents és en el rostre de François i en la manera de filmar, que evoluciona al llarg dels deu anys del vídeo diari (Jeannelle, 2014 (2009)).

En el fons, per Alain Cavalier es tracta d'un acte d'autoconeixement:

“Un desig d'exactitud entre el viscut i el mostrat. Altrament, la impressió de mentir. D'explicar qualsevol cosa. De ser un impostor. Por a ser desemmascarat, potser, en el meu fer, en les meves aproximacions. Tracto de manera maldestra de fondre la meua vida amb el meu treball. El que m'interessa de la meua vida és la seva forma filmica. L'única manera de conèixer-me passa per aquí” (Jeannelle, 2014 (2009)).

És un cinema que no es basa en la resposta del cineasta a l'acció, als fets, al fet concret sinó que hi investeix 'la via sensible', i s'adreça prioritàriament 'a la intel·ligència i els sentits de l'espectador' (Lemarié, 2012, p. 51). A *Le filmeur*, el cineasta se centra gairebé de manera obsessiva en l'exploració de Françoise, en el desig de Françoise, per desplegar una aproximació de la parella, un joc, una atracció, un coneixement, despullat, nu, sense artificis, que ofereix com a resultat un cinema de l'espontaneïtat, dels gestos, dels cossos, del temps que passa (Perret, 2015, p. 28), un cinema-vida.

Paisatges i/o viatges

- Anson Mak

En el registre crític, Anson Mak (Hong Kong, 1969) ofereix una visió personal del paisatge de Hong Kong a través de dos processos de filmació que es desenvolupen com un pensament experimental, en el qual la història local pren sentit en entrar en conversa a partir de la història del mitjà. A *One Way Street on a Turntable* (2006) i *On the Edge of a Floating City, We Sing* (2012), la mirada d'Anson Mak es desplaça de la visió des de dins fins a la visió des de l'òptica global, tot oferint un prisma a través del qual el temps travessa la topografia de la ciutat –emblema d'un nou ordre i paradigma d'un estil de vida–, per fer aflorar els activismes locals, la ciutat marginal i els símptomes de resistència al canvi (fig. 29).

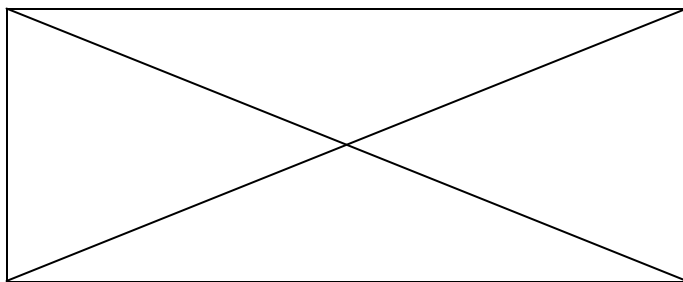


Fig. 29. *On the Edge of a Floating City, We Sing* (2009), d'Anson Mak.

L'estatut dels territoris de Hong Kong és singular des del 1997, fruit de la reconfiguració geoestratègica, després que el Regne Unit transferís el protectorat a la Xina. El 2004, comença un procés d'obertura democràtica que havia de culminar el 2017, però els avanços no són gaire clars –o no tant com molts dels habitants voldrien–, i el setembre del 2014 es produeix la Revolta dels paraigües. Anson Mak explora la tensió que es viu en aquest període, penetrant en els moviments socials i captant el desig de major democràcia i el rebuig a una absorció i control directes per part de la Xina. Proposa un quadern de viatges intimista, que apareix en contraposició a l'estil dels documentals periodístics o expositius sobre Hong Kong. El treball experimental d'Anson Mak és una mena de pelegrinatge a través dels barris marginals o perifèrics (Ingham, 2015, p. 151), però al mateix temps, especialment a *One Way Street on a Turntable*, és un desplaçament en el temps per les transformacions del protectorat, amb una clara intenció de revisar el període colonial des d'un esperit crític però alhora distès. Així que accepta les dissonàncies estilístiques amb el passat, tot adoptant deliberadament l'estratègia de discontinuïtat i truncament (com l'ús d'episodis o capítols), que prefereix a l'aparent continuïtat narrativa del cinema comercial (Ingham, 2015, pp. 151-152). És, doncs, una obra fragmentada, que situa una sèrie de notes de diferents moments i apunts d'instantànies que l'artista capta en escenaris casuals, de vegades anodins, de la ciutat perifèrica. Mike Ingham parla de l'ús d'una 'estratègia del *collage*' per abordar 'el subjecte com a tema',²⁰⁰ ja que en aquest cas es focalitza un tema més que no pas un argument, i aquest 'subjecte temàtic' és en el film un element més actiu que no pas formal o estètic. La seva radicalitat es manifesta tant en l'originalitat estètica com en la perspectiva crítica sobre Hong Kong, amb un discurs subtil però d'una afirmació política potent (Ingham, 2015, p. 152), especialment en l'obra del 2012, *One Way Street on a Turntable*, que se situa en una mena d'equilibri entre el desplaçament i l'arrelament,²⁰¹ i està profundament impregnada del pensament de Walter Benjamin –que Anson Mak va citant al llarg de l'obra–, i d'una

200 Mike Ingham agafa el concepte del "subjecte temàtic actiu", un tipus de subjecte temàtic que pren agència, en un context que Philip Thompson descriu com de mediació entre 'idees en conflicte'. A Thompson, P. (2005). "The Cinematic Essay", 5.

Accessible a Chicago Media Works:

http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3editing_doc/3editing_docinematicessay.html

201 Aquest tipus de desplaçament, Timothy Corrigan l'explica també a partir de Walter Benjamin. A Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne After Marker*; Oxford, Nova York: Oxford University Press, 105.

dimensió poètica.²⁰² Mike Ingham També adverteix com pica l'ullet a altres llenguatges audiovisuals, per exemple, al començament del film, diu: “Take a place like this”, la frase que solia emprar la unitat de Films del Servei d'Informació del Govern als anys 60 per descriure un indret. Segons l'autor, Anson Mak fa una juxtaposició deconstructiva d'aquestes grans narratives paternalistes, que alterna amb visions més iròniques i fins i tot melancòliques, amb una poètica discursiva sempre lluny de les construccions de l'autoritat institucional. Descriu el mètode que segueix a partir d'incursions, ressituant els discursos oficials en contrast amb altres aspectes, o repetint-los, posant-los de costat amb les seves pròpies percepcions i reclamant el rol d'observadora *flâneur* individual per descobrir ‘un altre Hong Kong’. Utilitza fragments de la dècada propagandística del Film Unit, i els tracta com un cas d'estudi del colonialisme, com per exemple *This is Hong Kong*, una producció que barreja *real footage* (material d'arxiu) amb *re-enactment* (reconstruccions) i una potent veu narrativa que, escrita i dirigida per Wynona Wright, directora i productora de Cathay Film Services, és una versió colonial d' *Industrial Britain* (1931); una altra font que usa és la sèrie *Made in Hong Kong*, de Film Unit –en concret una en color titulada *The Belongers* (1973), dirigida per Mike Lockey–, caracteritzada per una narrativa optimista, que connecta amb la visió britànica de mitjan segle XIX, com mostra la frase esmentada: “Take a place like this”; i també s'interessa pel *footage* en blanc i negre del director de fotografia de Wong Ping-hung (Ingham, 2015, p.152-154). A través d'aquestes maneres de narrar la història, l'artista va i torna, s'aproxima i s'allunya, oferint diferents perspectives de Hong Kong a partir d'un clixé que per una banda parodia però per l'altra li dona peu a reflexionar sobre qui són els *belongers* (ciutadans) de Hong Kong i quin tipus de relació estableixen amb aquest paisatge urbanístic, social i polític. Anson Mak supera els límits temporals a través de la barreja de filmacions d'arxiu, que aporten imatges històriques de la ciutat, del passat, les transformacions dels anys 70, i de la ciutat actual, com si intentés buscar els enllaços entre fets i perspectives del passat i les seves conseqüències en el present i en el modelatge d'identitats, que examina a través d'entrevistes amb els habitants de l'espai, en contraposició als discursos oficials, per intentar ubicar on és el lloc de les persones en aquest territori canviant. De fet, explora si realment és possible

202 *One Way Street (Einbahnstrasse)*, és el títol del treball de Walter Benjamin datat el 1928, en el qual fa un intent d'aplicar les tècniques dels estudis literaris a la vida tal com la viu la gent del carrer. Anson Mak utilitza les mateixes paraules, afegint-hi ‘en un tocadiscs’, en al·lusió a la voràgine en què aquesta megalòpolis està submergida. De fet, el mateix títol convida obertament a una lectura crítica de Hong Kong i els seus processos tant històrics com polítics.

construir una identitat sobre un espai en un procés constant de transformacions profundes. En la gravació, les expectatives de veritat, transparència i objectivitat del públic són inevitablement mitjançades per la naturalesa autoreflexiva de la forma. L'artista subratlla el potencial del documental contemporani a partir de la refracció, en lloc de simplement reflectir el món dins del marc de referència modern. Veu l'aleatorietat i la contingència com a condicions necessàries de la vida de Hong Kong, i per això anima l'espectador a navegar i veure a l'atzar la versió en DVD (Ingham, 2015, p. 160), no necessàriament seguint l'ordre que proposa, i suggerint a l'espectador que assumeixi una actitud de *flâneur*, crítica i personal.

La segona pel·lícula és menys experimental però més activista. Tracta l'escena musical *fringe* de Hong Kong, en espais de la zona industrial de l'East Kowloon de Kwun Tong i Ngau Tau Kok, així com els valors i actituds alternatius que hi emergeixen. Hi ha una implicació política més directa, en el sentit que Anson Mak parla de la comunitat i exposa les polítiques cíniques de les corporacions de l'elit de la ciutat, especialment en la revitalització oficial dels edificis industrials i com això ha impactat en els artistes i els grups artístics, als quals han suggerit que busquin espais alternatius per estar-s'hi perquè el corrent dominant metropolità rebutja aquestes maneres de viure (Ingham, 2015, p. 161). Aquestes pràctiques característiques del capitalisme neoliberal, Anson Mak les situa en el context postcolonial, intentant remarcar en tot moment el rerefons polític i històric de dominació colonial de l'antic protectorat. Ho fa a través de missatges insistents, tot i que no necessàriament narratius. Per exemple, un dels espais que apareixen és una plaça cèntrica, on es commemoren els fets de la plaça de Tiananmen –esdevinguts el 1989 a Pequín–, amb l'escultura *The Flying Frenchman*, de César Baldaccini, donada pel govern francès el 1992. Des de diversos angles, la cineasta capta la figura de bronze amb l'ala trencada, en al·lusió a la democràcia frustrada, i fa ironia amb el canvi de nom, ja que el títol original era *The Freedom Fighter* (Ingham, 2015, p. 163), deixant en evidència els límits de la democràcia a Hong Kong, en ple procés de definició de les relacions polítiques amb la Xina, l'horitzó de les quals no és gaire esperançador. El que fa en el fons Anson Mak amb *On the Edge of a Floating City, We Sing*, és explorar els espais urbans (Ngau Tau Kok, Shek Yam Estate a Tsuen Wan, l'espai públic del front marítim de Tsim Sha Tsui) a través no dels executius i negociants –la imatge que se sol projectar de Hong Kong–, sinó de tres músics independents, cada un dels quals interpreta una cançó, Ah P (“My Little Airport”), Dejay (“The Pancakes”) i Billy (“Mini-noise”). Els fa unes entrevistes en les quals Sebastian Veg identifica tres aspectes de la història recent de la ciutat: el naixement d'una escena independent de l'art i la gentrificació dels barris industrials de Kwun

Tong, els records de la puixança de les classes mitjanes durant les dècades del miracle econòmic de Hong Kong i l'impacte que va tenir en aquest indret el moviment estudiantil que va acabar en tragèdia el 1989 a la plaça de Tiananmen. Anson Mak ho ressegueix a partir dels rastres en el present i de la desafecció de l'escena despolititzada del món de la música alternativa (Veg, 2014, pp. 79-80). En aquest sentit, *On the Edge of a Floating City* situa l'espectador en els marges però alhora també té un sentit d'avantatge competitiu; mentre la segona part del títol, *We Sing*, es pot llegir com una manifestació de resistència: no callem, cantem. Per tant, al costat de la dimensió estètica i formal, el film aporta un valor ètic, en un dispositiu dialògic. Com assenyala Josexo Cerdán amb unes paraules que es poden aplicar molt bé en el cas d' Anson Mak i el context de Hong Kong, en certes produccions hi ha implícit un pacte entre realitzador i subjecte filmat, que desplega la necessitat contemporània d'establir discursos, però sobretot "pràctiques que tracin diagonals que permetin creuar diverses esferes i que obrin espais per als quals puguin fluir les imatges dels films més enllà dels espais en els quals van ser construïts, i sobretot, apel·lar a altres públics i a l'acció social" (Cerdán, 2015, pp. 21-22).²⁰³

- Lluís Escartín

Lluís Escartín (Barcelona, 1966) és descrit per Josexo Cerdán com el cineasta en moviment per antonomàsia. Després d'haver gravat arreu del planeta, el 2004 produeix un documental a Catalunya titulat *Terra Incognita*, que comença amb una frase sobreimpressionada de John Berger: "L'avanç del coneixement no redueix l'extensió del que és desconegut". Amb aquesta cita, a tall de presentació, se submergeix en un paisatge paral·lel, accessible però desconegut, que respon a lògiques que resulten exòtiques, per distants, en el seu propi territori d'origen. Al mateix temps, és també una mirada sobre la dimensió complexa de la pròpia realitat del cineasta i una reflexió sobre el paisatge que constituïm. En aquest sentit, per Josexo Cerdán no hi ha una diferència estricta entre les pel·lícules filmades per ell en altres coordenades de la terra i aquesta: "Tots som un altre, repeteixen les seves pel·lícules sense parar" (Cerdán, 2015, p. 28). El desconegut, doncs, no és equivalent a una distància física, geogràfica, és d'una altra dimensió. Per abordar-ho, Lluís Escartín bascula entre la pràctica documental i l'experimental, contraposant mons diversos en un mateix paisatge i a diferents escales. S'ubica en una escena local i internacional, en una

203 Aquestes reflexions, Josexo Cerdán les fa al voltant dels casos de Virginia García Del Pino, Lluís Escartín i Andrés Duque, en el marc del retrat en moviment de l'alteritat.

xarxa anàrquica, no jerarquitzada (Fernández Guerra & Alonso Ruiz de Erentzun, 2013, p. 82) de cineastes que es plantegen preguntes similars. En aquest cas, l'autor s'atansa al món rural català i submergeix l'espectador en un univers irreal a través de l'experiència diària i personal dels personatges, establint una relació inversa entre realitat i ficció, en resposta al que s'ha fixat com a realitat, i a l'allunyament que la societat urbana practica respecte dels estils de vida tradicionals. Lluís Escartín ho emprèn des d'un posicionament subjectiu, fusionant pràctica cinematogràfica i reflexió teòrica (Fernández Guerra & Alonso Ruiz de Erentzun, 2013, pp. 88-89), així com assajant perspectives des de les quals mirar, posicions des de les quals pensar, en certa mesura per poder-se presentar com a cineasta situat, d'altra banda l'única manera de poder assumir un pacte amb l'espectador i probablement amb ell mateix. No és estrany, doncs, que Josetxo Cerdán parli d'un procés de 'desaprenentatge',²⁰⁴ d'una simplificació a través de les referències, de les cinefílies, dels jocs metalingüístics i de les relacions intertextuals que envaeixen bona part, matisa, de la producció contemporània, i que fan que la seva obra s'acosti a la vora de l'abisme, i amb ella, l'espectador (Cerdán, 2009, p. 4), que queda alliberat de la necessitat d'haver de ser un públic coneixedor d'un marc de cites i referències, perquè el que fa Lluís Escartín és plantejar una estructura binària en la presentació dels fets (Cerdán, 2009, p. 5), establint relacions entre situacions i personatges, que es desenvolupen en un univers reproduït de la realitat, sense necessitat de recórrer a la història del cinema ni del pensament, sinó a la vida mateixa, al quotidià i anecdòtic (fig. 30). El cineasta va inserint plans, configurant un *collage* de situacions, comentaris o unitats de sentit més enllà de la narrativa, que genera continguts nous a mesura que se susciten noves relacions entre les diferents unitats.

204 Josetxo Cerdán parla del 'desaprenentatge' de Lluís Escartín en referència al procés de depuració de la seva escriptura creativa a partir de relacions binàries entre les imatges i entre les imatges i els sons. Cerdán, J. (2009). "El desaprendizaje de Lluís Escartín", *Pausa*, 9, febrer. Aquest número és un monogràfic dedicat al cineasta Lluís Escartín.

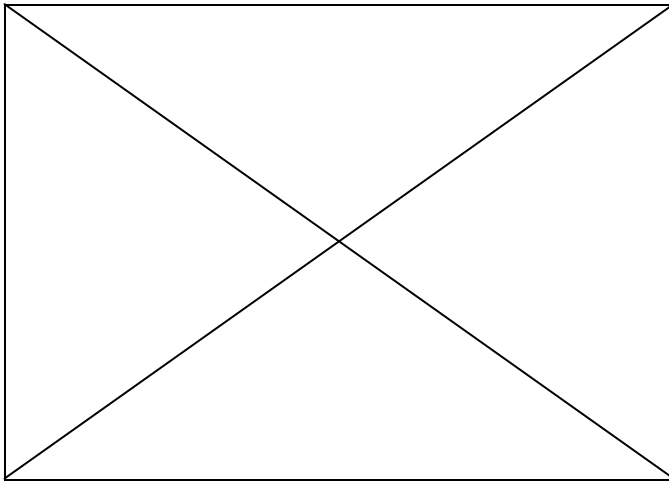


Fig. 30. *Terra Incognita* (2004), de Lluís Escartín.

Aquest projecte enfronta la paradoxa de triar un territori estrany, llunyà conceptualment en el segle XXI, que al mateix temps està a poc més d'una hora en cotxe d'una ciutat com Barcelona. Aquesta no és una tria innocent, i menys després d'haver filmat per territoris considerants exòtics des de la perspectiva moderna, occidentalment centrada. Com observa Germán Rodríguez, el títol del film (*Terra incognita*), fa referència al terme utilitzat al principi de la modernitat, al voltant del segle XV, per designar les zones remotes a les quals encara l'home 'civilitzat' no havia accedit (Rodríguez, 2009, p. 31). Sobre aquestes terres desconegudes, i les gents que les habitaven, es va desenvolupar una literatura fantàstica, de monstres i de pràctiques paganes. En aquests imaginaris, el desconegut era representat com el costat fosc del conegut, desplaçant d'aquesta manera la barbàrie 'fora' dels contorns físics i conceptuals del coneixement, i situant-hi tot allò de negatiu de la societat moderna. Així doncs, Lluís Escartín aquí actua com si es tractés d'un anticartògraf, i ens col·loca davant dels nostres propis mites, les nostres pròpies negacions, els nostres propis fantasmes, ja que el film és com "un pelegrinatge constant des de l'estrany i recòndit cap al conegut i present" (Rodríguez, 2009, p. 32), perquè en realitat no tracta d'exotisme, sinó de les passions humanes. Per aprofundir-hi, a través del *collage* d'imatges i escenes, el cineasta fuig de la narrativa i desmitifica el valor de memòria: "A *Terra incognita* assistim a una desmitificació del record. El record és el que és en el present i no s'opera a través d'una abstracció mental, [...] a *Terra incognita* el record no articula res, no construeix un discurs abstracte sinó que emergeix com un palimpsest per la constitució del poble i per les seves gents" (Rodríguez, 2009, p. 32). És una mirada transversal des de la globalització a l'altra banda del coneixement, on operen les figures metafòriques, les al·lusions, els sobreentesos. Un viatge que es manifesta també com un instrument per pensar.

Precisament en relació amb el concepte de desplaçament, Josetxo Cerdán destaca els recorreguts –els trajectes–, com un element recurrent en la filmografia de Lluís Escartín. A *Nescafé-Dakar* (2008), de 33 minuts, es fixa en com el director tracta una cruïlla de carrers a la ciutat de Dakar, que edita amb una banda sonora de ràdios i converses telefòniques. Observa que la relació d'aquesta imatge amb altres escenes del film no es produeix per contacte ni per una ordenació dels fets, o dels temps, sinó a partir de salts conceptuals d'estructura binària, tant entre plans com entre imatge i so en un mateix pla (Cerdán, 2009, p. 6). De fet, el context del viatge s'adiu amb aquest tipus de plantejament, que permet fusionar l'experiència –del viatge–, amb la memòria –del viatge–, i la transformació que ambdues operen en nosaltres; i també permet presentar realitats d'espais i temporalitats diferents, que es donen cita en un producte audiovisual que actua de tiralínies emocional, proposant relacions de vegades òbvies, però de vegades més velades.

Josetxo Cerdán explica aquests potencials a partir de la doble mirada que practica l'autor:

“Lluís Escartín Lara mira amb els ulls del cineasta experimental, però dirigeix la seva mirada cap a la matèria del documentalista, el món històric. No pretén donar sentit o coherència al dit món i per tant actua com a registrador de les imatges que s'apoderen d'ell i no a l'inrevés” (Cerdán, 2009, p. 7).

Amb aquesta aproximació als llocs, a través de la qual es deixa superar per la mateixa potència de les transformacions del món, hi ha implícita una voluntat de l'autor de situar-se respecte del que filma. Aquesta consciència de les distàncies entre els individus i les cultures, més conceptual que física, és el resultat de la construcció del món global, que redueix la nostra mirada a allò que reconeixem com a elements comuns, però alhora deixa la resta en un buit. En aquest sentit, Lluís Escartín el que busca és captar precisament allò que no es pot traduir, allò que s'ha d'experimentar per poder-ho identificar, per poder-ho gravar, per tenir accés a una petita esclatxa d'alteritat. Andrés Duque considera que aquest treball d'observació que Lluís Escartín registra amb la càmera respon a una pulsíó, més que no a una explicació, que documenta a través de preguntes més que no pas d'afirmacions, unes preguntes que trasllada a l'espectador (Duque, 2009, p. 12), sense oferir-li cap resposta conclusiva i deixant el debat obert.

El mode refractiu

- Marina Gržinić

Marina Gržinić (Rijeka, 1958) desenvolupa un treball en vídeo a través del qual qüestiona l'impacte del capitalisme i les derivacions socials d'aquest sistema econòmic i de

pensament, així com les formes de poder que ostenta i les possibilitats d'oferir-hi resistència. Com a teòrica i artista, suggereix una repolització de les pràctiques, evidentment també de les artístiques. Per a ella, el fet de prendre una posició significa actuar en tots els àmbits, qüestionar les condicions de les nostres vides i la forma en què són produïdes. Fixant-se en l'Europa de l'Est, d'on és originària, considera que la caiguda del Mur de Berlín ha causat un esborrament molt ràpid de la història particular d'aquells territoris, perquè ha escindit la realitat i ha deixat un espai sense memòria, sense identitat. Per tant, per a ella, ja no n'hi ha prou d'actuar com a ciutadana eslovena, i es reivindica com a ciutadana del món.²⁰⁵

Explorant la qüestió de la identitat, a *O muhah s tržnice* [Les mosques de la plaça del mercat] (1999), un vídeo de set minuts, Marina Gržinić i Aina Šmid s'ocupen de la idea de l'espai europeu, que consideren que ha estat dividit i sacrificat, a partir d'un conjunt d'imatges aparentment inconnexes que formen part de l'imaginari cultural d'aquests territoris. Amb referències a la història, la filosofia i l'art, tracen una relectura del continent de la qual l'Europa de l'Est en resulta un reducte indivisible, escenari de totes les atrocitats europees, i un símptoma de les errades polítiques i culturals del segle XX (Gržinić, 2006).²⁰⁶ Tot just començar el vídeo, un subtítol diu: "Espectralització d'Europa". L'artista juga amb la gràfica, i utilitza fotografies i reconstruccions de films per aprofundir en els fonaments del pensament europeu. Concretament, compara dues estètiques cinematogràfiques, la d'Ingmar Bergman i la de Jean-Luc Godard. Marina Gržinić extreu Lemmy Caution, el protagonista del film *Alphaville –the adventures of Lemmy Caution* (1965), de Jean-Luc Godard –un personatge

205 Walter Mignolo cita aquestes paraules de Marina Gržinić (2004) a Mignolo, W. (2015) *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)* (pròleg i selecció de Carballo, F. i Herrera Robles, L. A.); Ciudad Juárez, Chihuahua, México: CIDOB Publicacions i Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), 399.

206 En l'article "Total recall_Total closure", Marina Gržinić tracta sobre les estructures de poder en l'àmbit de l'art i la cultura a Eslovènia, i fa èmfasi en el fet que s'han ignorat moviments i produccions importants del context local. L'artista enumera una sèrie de grups i artistes que proposa com la matriu productiva del que es pot considerar com un replantejament crític i polític de l'espai cultural i artístic d'Eslovènia. Els cita en aquest ordre: 1. Group OHO 2. The Ljubljana Alternative or Subcultural Movement/The Ljubljana Lacan School/Žižek 3. Laibach 4. Neue Slowenische Kunst (NSK) – New Slovenian Art 5. Kasimir Malevich 1986 & Fiction Reconstructed 2001 6. Metelkova 1991 - 2001 7. Irwin's NSK Embassies & The Retroavantgard 8. Dragan Živadinov's performance Noordung Biomechanics 9. Marina Gržinić/Aina Šmid 10.ECLIPSE. En el número 9 parla concretament del vídeo *On the Flies of the Market Place*.

Text accessible a: <http://www.eastartmap.org/text/knowledge/selectors/grzinic.pdf> [2016, 22 d'agost].

addicte a l'alcohol, les dones i l'acció (un antecedent de James Bond, segons l'artista) –, i el ressitua en el context de la reconstrucció de la famosa escena del joc d'escacs de la pel·lícula *Det sjunde inseglet* [El setè segell] (1956), d'Ingmar Bergman, en la qual la mort intenta guanyar la partida. Amb aquest desplaçament, l'artista connecta l'ambient medieval revivificat per Ingmar Bergman –que, a través d'una novel·la, s'inspira en el llibre de l'Apocalipsi i té com a tema central el silenci de Déu–, amb el film de Jean-Luc Godard –que per la seva part està estretament relacionat amb les novel·les distòpiques de ciència-ficció–, per mostrar una societat futura totalitària en la qual la felicitat i el bé comú estan per damunt de la llibertat individual. Els dos extrems configuren espais sense Déu, orfes d'espiritualitat, sense esperança, que representen un parèntesi de la història d'Europa i alerten sobre el retorn a la foscor. Les al·lusions a altres films, però, no acaben aquí, ja que en l'escena de la partida d'escacs, tot i que respecta la posició dels cossos dels actors, així com l'escenografia i els angles de la càmera, introdueix una variació en els personatges que hi juguen, que són una reinterpretació de la Giulietta Masina de *La strada* (1954), de Federico Fellini, i del protagonista de *Mefisto* (1981), del director hongarès István Szabó, basat en el personatge del llibre de Klaus Mann del mateix títol. També hi apareixen, amb menys intensitat narrativa, personatges com la Mia Farrow de *Rosemary's baby* (1968), de Roman Polansky, mafiosos o el boxejador Jack Dempsey. El títol el pren del text de Friedrich Nietzsche “De les mosques del mercat”, a *Així va parlar Zarathustra*, una reflexió sobre l'assetjament moral. En aquest text, Friedrich Nietzsche parla de fugir cap a la soledat, ja que on aquesta acaba comença el mercat, on se sent el soroll dels grans comedians i també el bronzit de les mosques verinoses. És, per tant, un crit a defensar-se de les grans mentides dels actors socials, perquè al darrere de les seves grans actuacions i gesticulacions, s'hi amaguen la mesquinesa i la baixesa moral. La mateixa Marina Gržinić descriu el film com una el·lipsi d'al·lucinació, esquizofrènia, apatia sexual i frustració, que acaba amb l'escena dels cadàvers de la pel·lícula *Missing* (1982), de Costa Gavras (Gržinić, 2006).

En paral·lel, l'autora busca la inversió de les matrius masculina i femenina en la Europa de l'Est, un territori que descriu literalment com un ‘tros de merda’, resultat del postcomunisme. És la seva resposta situada al sistema neoliberal global, una reacció a alguna cosa que és més que un simple programa, o una mera conspiració del cinema de Hollywood, és una orquestració premeditada, executada per protegir els interessos del capital arreu del planeta. Li preocupa que la rèplica que pugui oferir la societat es diversifiqui i dilueixi en la lògica de la circulació, que al final fa que les subversions baixin d'intensitat i es frenin. Amb un cert decaïment, es pregunta, doncs, a quines històries hem de donar, cedir o delegar la

nostra representació política, atenent que l'autoorganització i l'autoreferencialitat no neixen de l'espai buit (Gržinić, 2010, p. 150), sinó d'un espai que ha estat construït. Amb aquests desplaçaments sobre les referències cinematogràfiques, l'autora convida a revisar les icones i, amb elles, l'imaginari sobre el qual es configuren les identitats, es projecta el futur i, amb això, la possibilitat d'inventar noves estructures polítiques i socials més igualitàries i justes.

En un dels seus treballs posteriors en vídeo, *Vzhodna hiša* [La casa de l'Est] (2003), també utilitza els recursos fílmics, del mateix mitjà en què s'expressa, per explorar les lectures de la història i ressituar nous enfocaments en el context de l'Europa de l'Est. En aquest cas ubica la dona, el cos de dona, i la interroga com a testimoni (mut) de la història, com a cossos que reflecteixen les traces de la història. De nou treballant amb Aina Šmid, es proposa fer una nova lectura dels noms i seqüències clau de la història fílmica, com per exemple *Blowup* (Regne Unit, 1966), de Michelangelo Antonioni; *My Night at Maud's* (França, 1969), d'Eric Rohmer; *Dirty Harry* (Estats Units, 1971), de Don Siegel; *Apocalypse Now* (Estats Units, 1979), de Francis Ford Coppola; i *Alien: Resurrection* (Estats Units, 1997), de Jean-Pierre Jeunet.

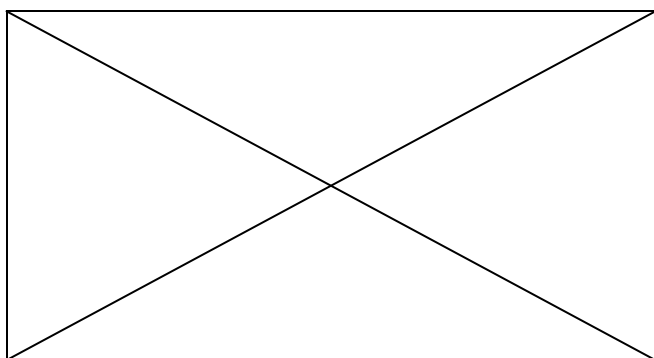


Fig. 31. *Vzhodna hiša* (2003), de Marina Gržinić.

Es tracta d'escenes que estan en l'imaginari de generacions senceres arreu del planeta, que l'artista revivifica tot afegint-hi comentaris sobre el posicionament polític que hi ha implícit de manera subliminar, el qual afavoreix certes tendències i idees polítiques, que circulen després a través del mercat cinematogràfic de la ficció i l'entreteniment. Després de la reconstrucció d'una acció, amb la frase "Ni l'Est, ni l'Oest, a casa és el millor", i els comentaris que segueixen, l'artista posa l'interrogant sobre la ceguesa ideològica que amaga l'expressió, que no té en compte el totalitarisme claustrofòbic intrínsec en tota intimitat, perquè el que caldria preguntar-se és com està situada aquesta casa, espiritualment i conceptualment, o si en tenim. De manera que aquestes paraules, d'entrada innòcues, ens fan tornar al títol per llegir-lo en clau geopolítica.

En les imatges reconstruïdes de Michelangelo Antonioni hi insereix un discurs obertament ideològic:

“El capital va ser el primer a intimidar, abstraure, desterritorialitzar, no connectar, etc. Ara, aquesta lògica li va en contra. La democràcia és la forma fomentada per l'estat fonamentalment per garantir la funcionalitat de l'aparell. La democràcia de l'estat perpetua l'organització consensual de la comunitat i la llei de la normalitat. Normalitat és la manera de disseminar la norma. Les situacions o codis normatius sempre imposen regulacions que defineixen el que és la multitud” (extretes del vídeo).

A través de les escenes d'*Alien*, Marina Gržinić compara la projecció que es fa sobre l'alien del concepte de l'altre, l'estrany, el llunyà i el diferent:

“A través d'UNICEF i organitzacions similars, la classe mitjana prou saludable envia dòlars americans cada mes als nens africans, això permet aquests nens de sobreviure. La relació és empàtica externament, si ho jutgem per les cartes dels nens africans. Però la relació és absolutament abstracta. No requereix cap contacte real. De manera similar a la posició de l'Alien quan busca amor i tendresa, tots se situen a una distància segura. La distància de seguretat ens mostra quines poden ser les mares dels monstres, com han de ser els nens reals i quins són els límits dels nostres desigs sexuals paternals maternals” (extretes del vídeo).

El vídeo, de 17 minuts, homenatja també el treball corporal que l'artista serbi Neša Paripović va dur a terme a Belgrad a principis dels anys 70, i s'hi reproduïxen algunes de les seves accions, tot mirant de ressituar-les en el context actual, com a detonant i significat de visions i fets, i de com aquests repercuteixen en el present. Neša Paripović formava part d'un moviment radical els membres del qual no estaven conformes ni amb l'estatut de l'art ni amb la situació política. Una de les accions en què va participar es va fer al Saló d'Octubre del 1971, al Centre Cultural d'Estudiants, i va consistir en un grup de joves 'destruint' l'espai. Amb les referències al *performer*, Marina Gržinić fa una crida a la revolta que, en els temps del capitalisme global, ha quedat anul·lada –desactivada–, des de l'exercici del poder. De fet, en les teories que l'artista desenvolupa posteriorment, aquesta és una qüestió estretament relacionada amb l'ètica, sobre la qual hi torna de manera recurrent.

L'artista reflexiona sobre el vincle entre la societat i les teories artístiques, socials i polítiques, i es demana si realment en podem fer una anàlisi crítica i oferir-hi resistència. Es pregunta si som capaços d'aixecar-nos contra el domini, i si així fos, quines estratègies faríem servir en el marc del capitalisme neoliberal global, en l'era de la postideologia i la postpolítica. A partir de Jacques Lacan, i de la transferència de la biopolítica a la

necropolítica, l'artista explora les possibilitats per canviar la situació del nou esclavisme, de la sobreexplotació i dels desnonaments (Gržinić, *Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses*, 2012), temes que tracta també en el vídeo a través dels diàlegs. A parer seu, estem en un estadi dominat per la necropolítica,²⁰⁷ règim en el qual els procediments intensius de 'racionalització' i 'civilització' condueixen al racisme estructural, la pobresa massiva i la fractura social. Per a Marina Gržinić, en el capitalisme global les institucions de l'aparell de l'estat funcionen com a biopoder i, per tant, l'art i la cultura, juntament amb la crítica i l'educació, esdevenen màquines biopolítiques dedicades a protegir-se a elles mateixes i als seus interessos hegemònics euroatlàntics, mentre el que és polític i social, així com també la justícia, dita 'autònoma', queden reduïts purament a instruments del capitalisme global necropolític. Aquest sistema genera contingut contínuament i alhora l'evita, de manera que ens deixa en un buit formal, ja que és un mecanisme repetitiu autoconscient que neutralitza tot potencial revolucionari (Gržinić, *Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses*, 2012) i tot intent contestatari. Davant d'aquesta situació i de la impotència que causa no poder-hi fer front, l'artista demana a l'art que faci gestos de disconformitat i de denúncia –d'aquí la reivindicació que fa de les accions i la figura de Neša Paripović–, com el desemmascarament dels missatges encoberts del cinema comercial en el context de l'hegemonia cultural occidental, que ella posa en pràctica. Els textos de la peça –per als qual l'artista s'ha basat en les teories del filòsof Alain Badiou i el ciberfeminisme–, al·ludeixen a la teoria sobre el pensament en el capitalisme global i el cibermon des d'una òptica ciberfeminista. En aquest sentit, quan es pregunta pel sexe i l'empatia en el cibermon, hi ha implícita una qüestió ètica i política sobre les identitats híbrides i clonades (Gómez & Mignolo, 2012, p. 88). Un altre tema que tracta explícitament és la guerra de l'Iraq del 2003, revisant les accions empreses pel president Georges Bush, especialment la seva relació amb els interessos del capitalisme global i les corporacions

207 El concepte de 'necropolítica' Marina Gržinić el desenvolupa a partir de l'article "Necropolitics", d'Achille Mbembe, a Mbembe, A. (2003). "Necropolitics" (trad. Libby Meintjes), *Public Culture* 15 (1), 11–40. En aquest text, Achille Mbembe analitza la nova lògica del capital i els processos de demarcació geopolítica basats en la mobilització de la màquina de guerra, i afirma que el concepte de biopolítica ha de ser substituït pel de necropolítica, perquè aquest s'ajusta més a l'estat d'excepció en el qual estem immersos. Per a ell, mentre la biopolítica és l'horitzó de l'articulació de les societats contemporànies capitalistes de les anomenades polítiques de vida, on aquesta és vista com el grau zero d'intervenció, l'actual plusvàlua del capital traspasa aquesta línia i va més enllà des del moment que es basa en la capitalització de la mort (en llatí, *necro*), on se situa l'horitzó del nou capitalisme neoliberal.

transnacionals, i com aquests interessos considera que han tingut un efecte directe en la gestió de la crisi.

- Christian Marclay

El treball refractiu de Christian Marclay (Londres, 1955) parteix dels sons més que de les imatges. S'ocupa d'investigar les relacions sonores i la imatge per crear noves composicions a partir del concepte de *collage*. A vídeo *Quartet* (2002) fa una relectura del llenguatge cinemàtic i musical i proposa una continuïtat cíclica entre diferents moments fílmics i fragments acústics. Ho presenta en 4 pantalles de vídeo sincronitzades amb una instal·lació d'àudio. Aplica l'estructura musical del bucle a centenars de films, reestructurats a partir de talls, de manera que genera una lògica interna entre ells, que se sustenta en una composició musical creada a partir de les gravacions del so en brut de films comercials, la majoria de Hollywood, que mescla per generar una sincronia entre ells. Rosalind Krauss observa que aquestes sincronies de vegades també són visuals, en forma de cercles: fonògraf, ruleta, base d'una trompeta; o sorgeixen de la combinació d'espais de silenci amb escenes sonores (Krauss, 2011, p. 213).

A *The Clock* (2010) torna a proposar una compilació de films de cinema comercial, projectada en vídeo, en la qual duplica l'enfocament temporal, de manera que el rellotge s'estén a vint-i-quatre hores de temps projectat (Krauss, 2011, p. 213), i encaixa en la mesura temporal d'un dia. Christian Marclay hi compon milers de fragments de pel·lícules que indiquen el pas del temps, en els quals apareixen imatges de rellotges de tota mena, des de torres de rellotges a rellotges de polsera, de paret, despertadors digitals o de cucut; i de totes les mides i procedències, perquè tot i que el Big Ben és un dels que més hi surt, el truc de la pel·lícula es basa a citar el temps anunciat –o anotat–, al voltant del món. Així, Christian Marclay aconsegueix que cada tall estigui perfectament connectat a través del pas de les hores, mesurat en cada rellotge amb les representacions contigües –anterior i posterior–. La selecció d'aquestes escenes accentua l'interès del cinema per mostrar el pas del temps com a tema, perquè en realitat el que l'artista fa en aquesta peça és construir un rellotge cinematogràfic que completa un cicle d'un dia. D'aquesta manera, en el moment del visionament, mentre el film recorre una infinita varietat de períodes, contextos i gèneres cinematogràfics, el pas del temps en el rellotge dona unitat a aquests fragments narratius tan diversos, i els coordina en una integració a través del ritme del mesurament del temps, que l'autor sincronitza amb l'hora local de l'espai expositiu, per tant els temps cinematogràfics conflueixen amb el temps present (Marclay, "The Clock", 2011). Com a conseqüència, si un mira l'hora mentre està visionant la pel·lícula, si en el film són les 11.00 hores, en el seu

canell seran també les 11.00 hores exactament. Perquè no és que *The Clock* tracti de rellotges, és que *The Clock* és un rellotge (Thompson & Bordwell, 2011) i, encara més, és una representació del temps, o dels temps, ja que a través dels intersticis sonors i de les relacions entre la reproducció mecànica i la cultura popular, explora com aquests repercuteixen en la projecció dels nostres desigs quan es confronten amb altres tradicions i temporalitats. Christian Marclay se centra en el moment de l'escolta i en tot el que es desplega en aquest procés de coneixement emocional, ja que el seu treball és sobretot sobre el so –i més concretament sobre l'univers cultural sonor–, perquè s'ocupa de la ubiqüitat del so en la cultura. Tracta 'l'altra cara' del so socialment inscrita, un terme derivat de la indústria musical (Sherburne, 2004, p. 20), concepte a través del qual s'interessa pels significats que se li atribueixen al so, per la música com a icona, per la capacitat evocativa i la dimensió ideològica que té. El fet que la majoria dels més de 3000 talls de pel·lícules de *The Clock* siguin produccions de Hollywood d'àmplia difusió internacional, reforça aquesta idea icònica de les imatges, tot i que també hi incorpora fragments de films europeus o asiàtics, de manera que tot i que en bona part són escenes molt conegudes, algunes són difícils d'identificar. Això és rellevant perquè el seu treball sempre tracta la música com un locus d'informació mitjançada, capital cultural i signes superdeterminats, i poques vegades tracta sons que no siguin significants musicalment (Sherburne, 2004, p. 23), per tant, els fragments que utilitza són peces que contenen memòria, i amb els quals pot 'escriure' idees, proposar teories, dialogar amb l'audiència i oferir nous coneixements.

El rellotge com a tema, però, no és nou, ni l'ús de fragments de pel·lícules antigues per desenvolupar temàtiques específiques; el que és particular és l'estructura temporal del film i el fet que estigui sincronitzat (Thompson & Bordwell, 2011). En aquest projecte, a més, la projecció no fa que l'espectador abandoni el món real, no el trasllada en un sentit literal d'un món real a un d'irreal, sinó que genera les condicions reals que li permeten experimentar un món que sap que no és real, i per tant remarca la línia entre el real i l'irreal, un límit que, en ell mateix, sempre és una hipòtesi (Chavolla, 2015, p. 12).²⁰⁸ La clau de *The Clock* és doncs la sincronia, els rellotges funcionen com una mena de centres de forces magnètiques, tot formant nodes al voltant dels quals gira cada grup d'escenes, com una melodia musical (Thompson & Bordwell, 2011). Es pot dir que tracta les imatges com a elements musicals, posant en joc tot allò que com a espectadors en sabem, perquè encara que no puguem

²⁰⁸ Amb aquestes afirmacions, Arturo Chavolla es refereix sempre al cinema.

reconèixer tan fàcilment de quin film concret provenen les escenes, sí que se'n pot identificar la situació i el gènere, ja sigui una investigació criminal, una baralla d'una parella o qualsevol altra escena característica, la qual cosa fa que l'espectador sigui conscient en tot moment de la importància del temps en la narrativa. A més, cada fragment conserva algun signe de la seva integritat, a diferència d'altres pràctiques d'apropiació de material cinematogràfic. Per altra banda, mentre en el treball sonor desenvolupat en altres projectes, l'artista més aviat s'ha interessat per la 'pàtina sonora', com les qualitats sonores dels discs de vinil, en el cas de *The Clock*, la banda ha estat netejada de tota imperfecció, cosa que facilita que el conjunt musical flueixi com un tot (Thompson & Bordwell, 2011). És 'un autèntic producte de l'era del DVD', en concret pel que fa a la possibilitat d'apropiació de les imatges, que encavalca en un món homogeni (Thompson & Bordwell, 2011), de manera que conforma una tercera narrativa, que sorgeix de posar en joc les que suggereix cada fragment, al mateix temps que en fa una revisió crítica, que es manifesta en la selecció concreta dels talls sobre la continuïtat del so. Aquesta interacció fa de *The Clock* un 'treball audiovisual situat temporalment' (Thompson & Bordwell, 2011).

- Carlos Pazos

Carlos Pazos (Barcelona, 1949) se serveix de diferents fragments cinematogràfics com a elements atomitzats per construir noves mirades sobre la cultura visual. A *Artissimo. Película de citas* (2015), hi ha dues línies a considerar, per una banda mostra com són vistos l'art i els artistes des de la cultura cinematogràfica i, per l'altra, ens fa conscients de com aquesta visió és un reflex de la manera com la societat percep i projecta, en els seus productes culturals, aquesta visió de l'art i la relació que hi estableix, en tant que alguna cosa separada, o fins i tot afectada d'algun grau de raresa.

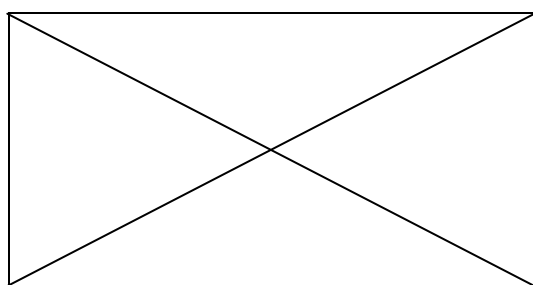


Fig. 32. *Artissimo* (2015), de Carlos Pazos.

L'artista acudeix al cinema per conèixer la realitat, perquè per a ell la plasmació de les idees en el cinema no són només opinions, o gags, sinó símptomes de com funciona la societat i com aquesta percep la vida. Precisament el que l'atrau del cinema és que es revela com un compendi de traces de vida. D'aquesta manera, de forma tangencial, es pregunta sobre quines són les relacions que l'art estableix amb la societat i quines són les barreres que el

mantenen allunyat del quotidià i de la vida de les persones, a través d'un seguit de tòpics, que poden semblar desfasats però que continuen actius en el nostre imaginari (fig. 32). Així doncs, un dels aspectes a observar és que en aquest film, l'art sempre es presenta de manera adjectiva, com a comentari, com a complement, com a anècdota, però mai de forma substantiva.²⁰⁹ La pel·lícula, que té una durada de 135 minuts, està composta a partir de fragments, talls dotats de sentit, que contenen comentaris sobre obres d'art i artistes, principalment extretes del cinema comercial. En aquestes cites, els artistes són vistos i definits com a persones excèntriques, que se surten de la norma, però no des d'una posició crítica i reflexiva sinó capritxosa i superficial, recuperant tòpics molt estesos, com l'actitud romàntica o la sobrepersonalitat de l'artista surrealista, per exemple, o bé la genialitat i la impostura.

El film no es pot dissociar de la naturalesa fetitxista i de col·leccionista que es manifesta en l'extens *corpus* de treball de Carlos Pazos. Fruit de la seva personalitat excessiva, compulsiva i desbordant, les col·leccions –en aquest cas compilacions–, poden ser tan obertes com de vegades capritxoses:

“[col·leccions conformades mitjançant] la unió d'objectes, sempre passats de moda, sempre situats en la memòria per molt que siguin recents, [...] a través d'una concepció de l'artista com a col·leccionista de *redy-mades*, de frases fetes i idees heretades, la insignificança de les quals revela –el coneixement veritable de les quals constitueix–, el nostre autèntic objecte de desig, la nostra felicitat inabastable: la de no ser” (Borja-Villel, 2007, p. 32).

En aquest procés, en el qual “hi ha una ruptura entre l'objecte i el referent” (Borja-Villel, 2007, p. 31), s'hi inscriu també el muntatge d'*Artissimo*. En el fons, la pel·lícula presenta una aproximació a l'art des de la pràctica de la seva negació, de la futilitat de l'art, de la impostura de l'art.

Artissimo reflecteix alhora el posicionament de Carlos Pazos com a artista:

“La meva dedicació a l'art obeeix a un intent de supervivència social i emocional. Perquè com a artista intencionat sóc un artista convençut que l'art és evitable, que no serveix per a res o, com a molt, per fer-nos companyia en la desolació. Com ens pot acompanyar, sense majors pretensions, aquesta manera de col·leccionar sense catalogar que no consisteix a omplir caselles, sinó en acumular, amb cobdícia obsessiva,

²⁰⁹ A partir del comentari de Lola Maurí després de visionar el film en la presentació que es va fer a la Galeria ADN de Barcelona el 2016.

fragments del passat, amb pedigrí o sense, per ‘amansir’ ansietats nostàlgiques” (Pazos, 2007, p. 287).

Així doncs, el film és el resultat d’una gran decepció, a la qual segueix una gran riulla, una farsa, perquè darrere de la idea que l’art no existeix, per a Carlos Pazos, l’art ho és tot, sent, com és, res.

Fins i tot la mirada de l’autor és retrospectiva, com si la seva pròpia existència com a artista la pogués visionar en un film:

“Només m’adono del present quan ha passat, o sigui, quan és passat. El fet de no madurar a temps m’ha permès envellir endarrerint el desengany. Romàntic atacat de descreença absoluta, l’art és finalment, sobretot, el meu espai de resistència. L’espai de l’autenticitat de l’artifici, de l’engany, de la relliscada, de l’il·lusori, de la simulació, de l’intersticial, del larvat i de l’enquistat en l’intersticial. Aquest espai, obert o tancat, en el qual, atès que no puc deixar de ser, gairebé aconseguixo ser res” (Pazos, 2007, p. 287).

Però la seva impostura i superficialitat aparents no són tan innocents, perquè l’artista activa la memòria, l’esbudella, per extraure’n allò que ens havia passat per alt. *Artissimo* ens recorda que riem davant l’anecdota de l’art, que confonem art i pastitx, que neguem l’art, i això és molt divertit, tan divertit com decadent. Amb esperit juganer, i alhora de denúncia, Carlos Pazos, amb la ‘memòria activada’, absorbeix, restaura i contextualitza els fragments, després d’haver-los desjerarquitzat, de manera que això, “en el procés posterior d’elaboració permet la pluralitat o polifonia semiòtiques, on predomina l’actitud lúdica i irònica, d’ambigüitat carnavalesca, la simulació i l’artificiositat subversiva” (Sánchez, 2007, p. 267), astícies a través de les quals s’acosta a la realitat del món de l’art.

Aquesta gran impostura amaga, en el fons –o protegeix–, un ésser sensible que, amb *Artissimo*, fa una denúncia al sistema, tot i que la disfressa de divertiment:

“Carlos Pazos és un delinqüent de l’art, perquè el que fa és donar cops d’estat a les institucions artístiques, atacar l’art i les identitats, i després fugir-ne per ocupar altres llocs de l’art, altres llocs de la identitat. Això no obstant, va deixant un rastre de petjades, d’objectes acabats, d’obres, incloent-hi les proves (fotos, testimonis, vídeos, cartes), fragments d’una memòria disbauxada, el dol lúdic de vides usurpades, vides robades, amors prestats, trossos i traces d’aquests personatges que va ser i que poden reparèixer en qualsevol moment” (Cañas, 2007, p. 229).

La compilació dona notícia de l’abast de la tragèdia –de com la societat veu l’art i els artistes–, ja que per a aquest joc de màscares que és *Artissimo*, l’artista ha reunit fragments de

més de 1.800 pel·lícules –a partir d’una selecció de poc més de mil hores, extretes de visionar uns 5.400 films–, des de grans produccions americanes a cinema d’autor, de terror o sèries B, i des de finals del segle XIX fins a films actuals.²¹⁰ Amb aquesta selecció, l’artista mostra una erudició admirable i una memòria cinèfila prodigiosa, per fer un buidatge que abasta des de les pel·lícules del cinema mut fins al cinema contemporani, que inclou directors com Charles Chaplin, els germans Marx i els Cohen o Michelangelo Antonioni (Gubern, 2016). Totes aquestes escenes plantegen estereotips al voltant de com expressa el cinema la relació de l’art amb la societat. La idea va sorgir després de veure l’artista *El fascista, doña Pura y el follón de la escultura* (1983), de Joaquín Coll Espona, en la qual l’ús anecdòtic de l’art és paradigmàtic. Partint d’aquesta referència, el film de Carlos Pazos consisteix en una acumulació extensa i transversal de fragments de llocs comuns sobre la ‘creació’ artística per demostrar que l’art no és més que ‘aquell imprescindible elogi de l’inútil’ (“Naufragis recents”, *Bonart*, 2016), una quimera de qui tothom parla però en la qual ningú no hi creu. Les durades dels fragments són variables perquè el més important no és la concatenació de les imatges, sinó el lligam del text, que va trobant un cert sentit dialèctic en el muntatge. El director fa que les pel·lícules parlin entre elles de l’art, que teixeixin i mostrin el rerefons ideològic i cultural en el qual l’art és un motiu merament ornamental. Amb posterioritat a la pel·lícula, l’artista duu a terme dues produccions que en deriven, un videoclip i la publicació d’un ‘possible guió’ que, de fet, mai no va existir com a tal. El videoclip (*H)artissimo*, amb Manuel Malou, es podria entendre com el motiu últim inspirador del film, perquè en ell Carlos Pazos es confessa fart, molt fart, i, a aquest sentiment, li posa música.

A banda del detonant que significa la pel·lícula de Joaquín Coll Espona, *Artissimo* té un clar antecedent en *Mnemocine. Película recortable* (2006-2007), un film que Carlos Pazos va escriure i dirigir el 2006. Aquesta producció de 26 minuts està composta per 11 fragments audiovisuals. La va realitzar per a l’exposició doble al Museo Reina Sofía i al Macba el 2007, a tall de síntesi i ‘catalogació audiovisual’ de la seva trajectòria. És un cinema de la memòria, una revisitació de formes i de gèneres, una reflexió ‘paziana’, amb un toc nostàlgic però lúcida, i amb un cert gest teatral, sobre l’absurd de la vida. Es tracta d’una successió d’*sketchs* sense fil argumental. Cada fragment posseeix la seva pròpia lògica narrativa, és un ‘*recorta y pega*’

210 L’editorial Comanegra (Barcelona) ha posat en circulació el recull de les cites cinematogràfiques que conté el film de Carlos Pazos *Artissimo* (2015). El llibre, publicat per Cru i dissenyat per Àlex Gifreu, està concebut com un ‘guió a posteriori’, que inclou tots els diàlegs, tant en castellà com en els idiomes originals, així com la referència de les obres de les quals han estat extrets els fragments.

molt característic d'ell. Una manera de fer que accentua el quotidià, xaró, excessiu, que caracteritza a Carlos Pazos, qui, sense cap mena de perjudici, parla de l'art i de tot el 'postureig' al voltant de l'art, fent ús d'una estètica *kitsch* o *camp*.

4.1.2. Registres d'enunciació

El concepte de realisme transcendental que explora el cineasta i teòric Erik Knudsen permet conceptualitzar el gir poètic i estudiar-ne el comportament en el registre d'enunciació del vídeo assaig, perquè aporta una mirada transcendent a la realitat i va més enllà de les dades de la 'realitat científica', les quals no reflecteixen necessàriament "la gamma completa d'experiències que la gent té a la vida", i per a les quals s'utilitzen 'terminologies inadequades' com ara espiritual, transcendental, l'ànima o el cor (Knudsen, 2008, p. 8). En aquest sentit, les nocions dogmàtiques de la realitat de la cultura occidental racional –de la qual el cinema n'és deutora–, contrasten amb altres tradicions, com l'africana tradicional, en la qual la separació entre ficció, realitat o imaginació és molt més relativa. Això porta Erik Knudsen a preguntar-se sobre la possibilitat d'incorporar el pensament místic o la superstició a la noció de realitat i veure com aquestes perspectives incideixen en la forma de gravar, o en la relació que s'estableix amb els participants (Knudsen, 2008, p. 9), en tant que també són vies a través de les quals es pot experimentar la realitat i transmetre-la. La qüestió és que la tradició anglosaxona és dominant en la narrativa audiovisual, i ha imposat unes estructures i una manera d'explicar les històries que es projecten en l'experiència tant social com individual del real i fixen determinats rols i comportaments. Aquesta narrativa, l'occidental, es basa en el realisme psicològic i les emocions intenses, de manera que les construccions fílmiques estan pensades per dirigir-se a les emocions, no als sentiments (Knudsen, 2008, p. 15) i això fa que el 'jo' quedi suspès, anul·lat, en un gest d'antireflexivitat. Per connectar amb aquesta dimensió transcendental de la realitat, tant des de la posició de l'espectador com des de la del cineasta, i trobar una via d'expressió a través de la tradició documental, cal posar en joc sentiments participatius com l'astorament, la pena o l'alegria (Knudsen, 2008, p. 18), uns sentiments que requereixen diferents processos per ser activats. Per exemple, des d'aquest altre plantejament, no es fa necessària l'existència d'un protagonista ni la clàssica estructura de propòsit, premissa, obstacles i resolució, sinó que el procés es basa més aviat en una internalització i no tant en una externalització, de manera que tot el que és expressiu i dramàtic generi espais interns en els quals l'espectador pugui activar el pensament, i es doni lloc a un format sense conflictes, ni explicacions, ni clímax (Knudsen, 2008, p. 19-22), perquè no es fan necessaris. En el seu desplegament, aquest registre poètic esdevé una crítica a les convencions establertes i es perfila com una contranarrativa, en tant que no segueix les

fórmules estàndard de la narrativa dominant. Se suma, doncs, a una sèrie de registres i projectes cinematogràfics documentals el treball dels quals, a través de la recuperació, recollida, reconstrucció i falsificació de material visual, han servit a l'art com a estratègies de coneixement i prevenció respecte al poder de les imatges (Lipovetsky & Serroy, 2009, p. 65), per tractar de separar el mitjà de la institució del cinema: "L'aparell fílmic es presenta amb un mitjà l'especificitat del qual és la seva condició d'autodiferenciació. És un mitjà d'agregació, una qüestió de suports entrelaçats i capes de convencions", de manera que el vessant ficcional conté no solament el potencial per desemmascarar les mentides, sinó també per produir una anàlisi de la mateixa ficció en relació amb una estructura específica de l'experiència (Krauss, 1999, pp. 43-47).

Per estructurar les produccions del vídeo assaig en diferents registres, a banda del realisme transcendental d'Erik Knudsen, utilitzo els girs de la globalitat que proposa Anna Maria Guasch a partir d'una sèrie de conceptes que aporten les claus per definir l'art en l'era global –i que també han servit per a l'enfocament temàtic–. N'estableix set categories: el gir geogràfic, el gir ecològic, el gir etnogràfic, el gir de traducció, el gir dialògic, el gir de la memòria i la història i el gir documental. Així, tot i que els diferents treballs que es comenten podrien estar referenciats en més d'un registre, s'han organitzat segons el que és més significatiu en cada un d'ells. Es proposen els següents registres: registre d'interlocució, registre documental, registre etnogràfic, registre poètic i registre de traducció. Aquests registres completen el quadre de modes del vídeo assaig, ja que cada un dels cinc registres enunciatius pot ser emprat indistintament en els tres modes del vídeo assaig exposats.

Modes del vídeo assaig		Registres d'enunciació
Mode introspectiu	Entrevista	Registre d'interlocució
	Retrat	Registre documental
	Autoretrat	Registre etnogràfic
		Registre poètic
Mode epistolar	Cartes	Registre de traducció
	Diaris	
	Viatges	
Mode refractiu		

Taula 01. Quadre dels modes i registres d'enunciació en el vídeo assaig.

Registre d'interlocució

- Agnes Varda

Agnes Varda (Ixelles, Bèlgica, 1928) planteja una estructura dialògica clara i diàfana amb la seqüela de *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Deux ans après* (2002), que proposa “com a part d’un ‘repensament’ dialògic d’aquest primer film d’assaig” (Corrigan, 2011, p. 70), un repensar que es fonamenta ja en el procés mateix de construcció del primer film, descrit per Timothy Corrigan com una “meditació reflexiva sofisticada sobre la pràctica del vídeo assaig” (2011, p. 72), amb la qual es pregunta fins a quin punt aquesta manera de fer té sentit si no és capaç d’incorporar la veu de l’altre, el pensament de l’altre, la perspectiva de l’altre; i al mateix temps esdevenir una experiència de vida (i del temps) (fig. 33).

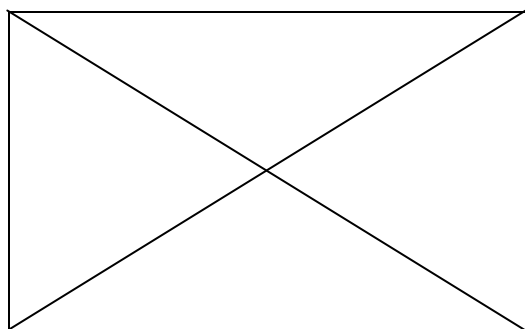


Fig. 33. *Deux ans après* (2002), d'Agnes Varda.

A *Deux ans après*, la cineasta estableix un diàleg amb els participants a *Les Glaneurs et la glaneuse* i amb els espectadors d'aquest film per entrar-hi en diàleg i reflexionar sobre la pel·lícula.²¹¹ La primera producció ja forma part de la memòria i és un punt de partida per generar-ne més: “expandeix els arguments, les reflexions, les representacions i les idees, proveint un fòrum cinemàtic per als debats dialògics, les discussions i les diferències que proposa el camp assagístic” (Corrigan, 2011, p. 73). L’artista reprèn els materials filmats i hi torna per enfocar-los des d’una nova temporalitat que li dona perspectiva, incorporant també una mirada coral des de dins de la mateixa producció i de com aquesta ha estat rebuda per l’audiència.

- Ursula Biemann

Ursula Biemann (Zurich, 1955) també incorpora aquest vessant dialògic en les seves investigacions assagístiques. A *X-Mission* (2008), proposa la fórmula del vídeo assaig com

211 Per a Timothy Corrigan, aquest procés té a veure amb el treball de promoció dels cineclubs d’Agnes Varda dels anys 50 i 60 del segle passat. De fet, els materials documentals i fonamentalment els del vídeo assaig, es van divulgar de manera extensiva a través d’aquest circuit de difusió.

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 araboisraelià. Coneguda com la Guerra del 1948 –els israelians l'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 a més de 800.000 palestins i, des d'aleshores, el govern israelià els n'ha impedit el retorn. Els llocs des 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 i actualment el gruix de deportats viu en 59 camps de refugiats de l'ONU, a Cisjordània i Gaza o bé en els països veïns de Jordània, el Líban i Síria. Després de 50 anys, encara esperen una solució per part de la comunitat internacional, responsable en primer lloc de la partició de Palestina i després del reconeixement de l'Estat d'Israel, assentat en les que havien estat terres palestines. Així doncs, el que havia de ser una resposta transitòria a una situació d'emergència, ha adquirit l'estatut de permanència i ha generat un problema internacional de difícil solució, perquè Israel no vol reconèixer els drets d'aquests refugiats a tornar a la seva terra d'origen –i promulga lleis que encara compliquen més aquesta possibilitat–. Per consegüent, diverses generacions de palestins han fet la vida quotidiana i han articulat la vida civil en llocs provisionals. El que era un espai extraterritorial, ara s'ha convertit en l'únic espai de referència, tot i la indefinició política que presenten i estar permanentment sota vigilància.

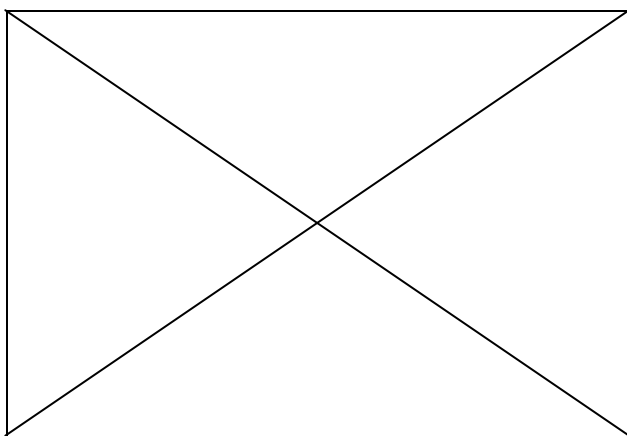


Fig. 34. *X-Mission* (2008), d'Ursula Biemann.

Ursula Biemann explora com repercuteixen en aquestes comunitats les transformacions polítiques, socials i econòmiques del procés de globalització (fig. 34). Investiga els espais transnacionals i les zones temporals excloses dels contextos locals, les comunitats migratòries i els subjectes postnacionals en llocs desterritorialitzats. Parla d'una 'constrageografia' que mostra mapes de les pràctiques i de les existències dels que habiten les

fronteres, els intersticis i els espais intermedis. Aborda llocs sense definició, que només estan caracteritzats per un desig de marxar-ne, que no s'identifica amb cap sentiment de pertinença –desplaçada, deixada en suspens–, i genera una angoixa que es fa present i es reflecteix en el muntatge, a través dels protagonistes. L'espai apareix com un producte de la interacció de diferents agents i pràctiques, per la qual cosa l'artista, per aproximar-se a aquestes realitats complexes, emprà les eines metodològiques del pensament postcolonial, els estudis de gènere, la geopolítica, l'etnografia, l'antropologia i la sociologia. A més, ho estructura per temes en vuit capítols d'entre dos i nou minuts, en els quals intervenen diferents individus que coneixen o pateixen el problema en primera persona: 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 significa, a la pràctica, per a aquestes persones, la situació en què viuen; el temps mitològic, les arrels, l'origen; i l'espai postnacional, en què cal articular una estructura que superi les mancances i els aportis una definició que els permeti ser, existir, ser visualitzats i tenir veu. El conjunt es planteja i es munta com un debat i té una durada de 35' 41".

- Isaki Lacuesta

En el conjunt de la filmografia d'Isaki Lacuesta (Girona, 1975), entre altres temàtiques, destaca l'interès per 'cartografiar' o resseguir la petjada de diferents personatges de la cultura que han quedat en el nostre imaginari gairebé com a mites, però que per diferents circumstàncies presenten moltes llacunes. L'artista en recompon les biografies i les aportacions que fan al pensament a través de proximitats geogràfiques, de pensament o a través d'afinitats personals, i fins i tot d'individus que hi han estat en contacte i que poden aportar dades, de vegades anecdòtiques, de vegades fonamentals, però que d'alguna manera contribueixen a reconstruir-los. Eulalia Iglesias enumera aquests projectes: *Cravan vs. Cravan* (2002); *La leyenda del tiempo* (2006) sobre Camarón de la Isla a Cadis, que articula a través del testimoni de dos personatges dispersos, el jove Isra, que va néixer el mateix any que va morir Camarón, i una fan japonesa del flamenc, Makiko; *Soldats anònims* (2008) o *Els condemnats* (2009) produccions en les quals s'ocupa de col·lectius que han quedat a la penombra de la història; *La noche que no acaba* (2010), que ressegueix la memòria de l'estada d'Ava Gardner a la Costa Brava; i *Los pasos dobles* (2011) a través de la qual se submergeix en la vida de François Augiéras (Iglesias, 2012, p. 42-43).

La primera d'aquesta sèrie de produccions, *Cravan vs. Cravan*, que va ser qualificada per la crítica de fals documental, no emprà els recursos habituals del gènere ni fonts contrastades, sinó que es fonamenta en la memòria i en aproximacions poètiques o

estètiques al personatge, fins i tot de manera tangencial i inventiva, amb la “rara habilitat [...] d’unir el compromís testimonial amb la llibertat imaginativa més exigent” (Martí Olivella, 2014, p. 123). Així doncs, planteja la recerca del personatge, que va desaparèixer el 1918 al golf de Mèxic, a través del cineasta francès Frank Nicotra, també poeta i exboxejador, el qual inicia una investigació sobre el protagonista passant per diversos escenaris, com Suïssa, Mèxic, París, Londres i Barcelona, ciutat on Arthur Cravan va disputar un combat llegendari contra el campió del món de pesos pesants Jack Johnson, a la plaça de toros Monumental.

Isaki Lacuesta posa l’accent en el joc de miralls entre Cravan i el personatge que va a la recerca de Cravan, Frank Nicotra (Pàmies, 2003), i l’utilitza per narrar el trajecte vital d’algú tan poc convencional i tan ple d’enigmes. El director juga tant amb reconstruccions de ficció com amb la recuperació de fotografies i metratge original de principis de segle, i hi afegeix entrevistes amb gent que coneix bé el personatge i la seva obra, com la historiadora i crítica d’art Maria Lluïsa Borràs, el pintor Eduardo Arroyo, el poeta Enric Casassas o Merlin Holland, el net i biògraf d’Oscar Wilde –de qui Cravan era nebot polític, parentiu que va reivindicar des que en va tenir coneixement–. Una de les aportacions del film és insistir en la capacitat d’aquest viatger polifacètic, profundament connectat amb els moviments d’avantguarda, de performar la seva personalitat/identitat de manera continuada: Arthur Cravan era un personatge polièdric creat pel mateix Arthur Cravan, una ficció en ell mateix: “Si Wilde tenia una reputació que el va convertir en una llegenda, Arthur Cravan es va construir una llegenda per fer-se una reputació” (Pàmies, 2003).²¹²

Cravan vs. Cravan té un antecedent directe amb *Caras vs. Caras* (2000), un curtmetratge amb el qual Isaki Lacuesta anticipa el film tant narrativament com conceptualment (Prieto, 2011, p. 90), i ja hi planteja una relació de treball continu, que es desenvolupa en diferents episodis. Es podria dir que són “dues obres complementàries, mútuament referenciades, [...] com un assaig i la seva realització final” (Martí Olivella, 2014, p. 115).²¹³ Totes dues peces il·lustren la personalitat del cineasta com a “cronista de les fantasmagories hereves de l’absència i l’anonimat”, així com “la dificultat de reviure l’art i la

212 Anna Pàmies cita la presentació que va fer Merlin Holland en ocasió del festival de Sitges 2002, on es va mostrar el llargmetratge d’Isaki Lacuesta.

213 Martí Olivella cita un article de Josetxo Cerdán. Cerdán, J. (2007). “Una nube es una nube”, a Cerdán, J. i Torreiro, C. (eds.) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (211–239); Madrid: Cátedra, 228.

història a través del cinema” i el paper que hi té ell mateix com a cineasta, captant amb la càmera els ‘ressons del passat’ i fent-los tangibles (Prieto, 2011, p. 90).

En el cas de *La leyenda del tiempo* (2006), en la qual el personatge de Camarón de la Isla emergeix “a través de dos personatges que n’encarnen el llegat” (Prieto, 2011, p. 91), es tracta d’una referència indirecta, imbricada en les experiències dels dos protagonistes amb la història i el llegat del *cantaor* les quals desconeixem fins a quin punt poden ser fantasioses. Recupera la figura de Camarón de la Isla a través d’una investigació que es mou entre el documental i la ficció, emprant ecos i ressonàncies més que no pas fets i demostracions. En aquest cas, s’accentua la distància del personatge i no obstant això, es fa evident com la seva potència i projeccions van més enllà d’ell mateix i fan possible redimensionar-lo en la memòria a través de les vivències de terceres persones.

Registre documental

- Walid Ra’ad

Un joc de miralls similar el trobem en alguns dels aspectes que aborda l’Atlas Group amb *Hostage: The Bachar Tapes* (2002) [versió anglesa], de Walid Ra’ad (Chbanieh, el Líban, 1967). En aquesta peça, l’autor utilitza imatges que es converteixen en irrealitats per la reiteració que en fa, així com ficcions que, en canvi, operen com a realitats (fig. 35). És un documental experimental sobre la crisi dels ostatges occidentals, en el marc d’una pràctica generalitzada de raptos al Líban en els anys 80 i 90 del segle XX, amb prop de 100 persones capturades, majoritàriament americans i europeus. Walid Ra’ad parteix del cas del segrest de Terry Anderson i Terry Waite, que va provocar tot un seguit d’escàndols en la política i la diplomàcia internacional en països com el Líban, els Estats Units, França i el Regne Unit. L’obra és complexa, de fet forma part de la *performance* multimèdia *Loudest Muttering Is Over: Case Studies From The Atlas Group Archive*, (2000/2007) i s’inscriu en una xarxa de relacions i referències més àmplia que no estrictament la peça de vídeo.

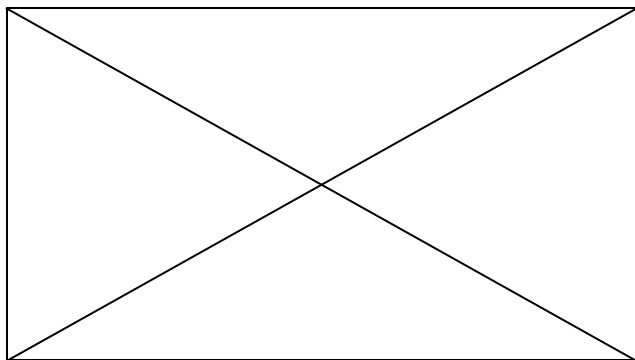


Fig. 35. *Hostage: The Bachar Tapes* (2001), de Walid Ra’ad [versió anglesa].

La ficcionalització que usa Walid Ra'ad posa en qüestió l'ús que fan els noticiaris dels materials gravats en vídeo que els terroristes distribueixen als mitjans –que aquests mostren violant l'àmbit de la intimitat i de la imatge dels segrestats en pro del dret a la informació pública–, i remarca que els informatius presenten el seguiment dels segrestos d'occidentals per part de grups islàmics extremistes com si es tractés de narratives de ficció. Walid Ra'ad examina els fets a partir del testimoni de Souheil Baixar, el qual s'identifica amb l'àrab que va ser pres com a ostatge al Líban entre 1983 i 1993, l'únic àrab que va estar en captiveri amb els occidentals segrestats a Beirut en la crisi de mitjan anys 80. De fet, durant 3 mesos de l'any 1985, va estar a la mateixa cel·la que cinc homes nord-americans: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Marting Jenco i David Jacobsen, però la seva existència només es coneix a través del que els ostatges occidentals van explicar sobre ell en els llibres que van publicar posteriorment sobre els fets. El 1999, Souheil Baixar va col·laborar amb El Grup Atlas (una fundació d'investigació cultural sense ànim de lucre amb seu al Líban) per produir 53 vídeos, gravacions que intenten reconstruir l'experiència d'aquest home àrab i restituir-ne el buit històric i documental.

Souheil Baixar aborda els aspectes culturals, textuais i sexuals arran de la detenció de l'home àrab amb els nord-americans:

“[després d'haver llegit els llibres dels ostatges] vaig trobar que aquestes descripcions eren molt remarcables i vaig començar a interessar-me per la història d'aquest home [l'ostatge àrab]. Després de fracassar els intents inicials per trobar-lo, vaig decidir imaginar el seu testimoni, el meu testimoni. Ho vaig fer per parlar sobre certes dimensions de la 'crisi d'ostatges occidentals' que no havien estat examinades en absolut, és a dir, les dimensions culturals i literàries de l'escriptura de la història de la captivitat; les figuracions donades als llibres sobre les identitats masculines àrabs i occidentals; i de les dimensions polítiques de l'actuació preocupant dels Estats Units en el Líban i l'Orient en general” (Ra'ad, 2002).²¹⁴

214 Extracte de l'entrevista entre Walid Ra'ad i Souheil Bachar, un diàleg imaginari que complementa un dels documents de l'Atlas Group, la versió anglesa del vídeo *Hostage. The Bachar Tapes*. Aquesta entrevista aprofundeix en molts dels aspectes tractats en el vídeo, com les dimensions homosocials i homoeròtiques de la captivitat dels occidentals al Líban o del cas *Irangate*, entre d'altres. Alguns extractes d'aquesta entrevista es poden trobar a la revista d'art austríaca *Springerin* i al dossier “Tamas”, publicat amb motiu de l'exposició “Representacions àrabs contemporànies. Líban” (2002), a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.

La peça comença amb les explicacions de Walid Ra'ad sobre el que veuran els espectadors:

“Aquests vídeos no són pas testimonis del que ha passat, sinó del que hom pot imaginar, dir o tenir per entès a propòsit de la guerra, del que ens sembla raonable de dir o de pensar a propòsit de la guerra” (Vouille, s.d.).²¹⁵

Més que en el territori de la ficció, Walid Ra'ad se situa en l'àmbit especulatiu i se serveix d'imatges 'reconstruïdes' de fets 'revivificats' per apel·lar al poder de la imaginació. No ofereix testimonis d'un fet real sinó un pont que connecta amb 'allò que sabem sobre' un fet real determinat. No és una solució, és un interrogant que es projecta sobre l'espectador, que és qui ha de decidir la posició que adopta davant de les imatges. D'altra banda, amb aquestes estratègies, l'autor ens fa ser conscients que en molts casos prenem partit sense conèixer en profunditat un tema, com l'exemple de l'*Iran Gate*, del qual bona part de la informació que ens arriba està basada majoritàriament en especulacions, amb les quals s'hi barregen ideologies, el poder econòmic, les màfies, etc. Així, el vídeo posa l'accent en el fet que aquest personatge estigui sense identificar, circumstància que dona peu al joc d'identitats que proposa *Hostage: The Bachar Tapes*. Souheil Baixar fa el paper de l'àrab desconegut, mentre que el seu personatge, Baixar, l'interpreta l'actor libanès Fadi Abi Samra. Aquestes alternances entre ficció, ficcional i representacional, entre personatges i documents –anant des de les memòries del captiveri fins a les informacions que en transmeten els mitjans–, són desplegades com a 'ficcions factuais' en un joc d'oposicions i contrastos, que es fan encara més evidents a partir de decisions com la de doblar la veu de Souheil Baixar amb una veu de dona, o el fet que el color dels subtítols sigui blau, 'com el mar'. Són distàncies poètiques que permeten que els continguts de la narració de Baixar vagin més enllà 'del que es pot explicar' a partir del testimoni dels americans (Vouille, s. d.) i puguin al·ludir a sentiments contradictoris sobre la promiscuïtat o les repercussions de la intimitat en captiveri, entre d'altres. La complexitat dels conceptes 'gènere' i 'sexual' s'afegeix a la situació de captiveri i posa l'èmfasi en allò que normalment s'oculta o s'obvia, perquè la sexualitat no desapareix amb la situació de captivitat, sinó que es transforma; i l'ús de la veu femenina, en aquest cas, el que fa és donar complexitat al discurs i obrir interrogants sobre la veracitat del que es denota. Walid Ra'ad qüestiona també una altra estratègia d' 'ocultació', la de l'àrab segrestat, davant la convenció

215 Elodie Vouille el cita a *New Media Art*. Accessible a: <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000043194&lg=FRA> [2017, 24 de gener].

d'utilitzar l'expressió 'crisi dels ostatsges occidentals', i denuncia obertament la intenció gens innocent d'aquest subterfugi, que el que pretén és potenciar la configuració d'un imaginari de bons i dolents, sense cap matís, cosa que no deixa de ser una manera de tergiversar els fets i transmetre un missatge de fractura d'un món dividit. Slavoj Žižec parla d'aquest tema de les lògiques d'oposició i de conflicte quan analitza 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', i precisament posa en qüestió el concepte de fonamentalisme en l'ús de l'accepció 'fonamentalisme islàmic' com si fos un fenomen extern a la societat occidental (2005 (2002), p. 37). En aquest sentit, per a Giorgio Agamben els *media* actuen com les tropes d'assalt del poder establert: "El capitalisme [...] no estava destinat solament a expropiar l'activitat productiva, sinó també i sobretot el mateix llenguatge, la mateixa naturalesa comunicativa de l'home" (2002 (1995), p. 108).

- Amar Kanwar

L'obra d'Amar Kanwar (Nova Delhi, 1964) és molt esteticista, cosa que contrasta amb el dramatisme de les històries de fons que es narren en les seves pel·lícules i en reforça la dimensió sentimental. Al costat de les imatges belles, es contraposen imatges documentals sobre històries de segrestos, violacions i assassinats perpetrats contra dones.

Amb la peça *The Lightning Testimonies* (2007), l'artista s'endinsa en les experiències de dones que han estat víctimes de violència sexual en el context dels fets del 1947, quan 75.000 dones van ser segrestades i violades arran dels conflictes que van sorgir amb la divisió del subcontinent indi entre el Pakistan i l'Índia. Amar Kanwar es proposa visualitzar aquesta experiència traumàtica i investiga com pot ser representada una barbàrie de tal magnitud. Explora els mecanismes a través dels quals un conflicte polític i religiós es torna en violència contra les dones, situades precisament en l'estrat més feble i indefens de la societat. La representació de l'horror li fa plantejar la qüestió de si certes imatges s'han de mostrar o no, com s'ha debatut a bastament en relació amb els testimonis fotogràfics i fílmics dels camps de concentració i extermini de l'època nazi. En el seu cas, hi ha una voluntat expressa de penetrar en les històries personals i concretes d'aquestes persones, ja que estableix clarament que no hi ha una vinculació clara i directa entre els abusos sexuals i les causes dels conflictes, sinó que les víctimes són circumstancials, cosa que fa que els crims siguin més punyents, encara. Amar Kanwar recull les biografies i les històries personals d'aquestes dones a través d'un viatge per l'Índia i Bangladesh, fent un recorregut pel paisatge i el territori, integrant imatges diverses – arbres, finestres... –, el lirisme de les quals permet recordar i accedir als esdeveniments traumàtics, no enfrontant-s'hi directament sinó retornant als mateixos escenaris i convocant

l'absència d'història, la manca de documentació sobre els fets esdevinguts a aquestes dones, per ressituar-los en la memòria col·lectiva.

- Miguel Ángel Delgado

En el seu projecte videogràfic, Miguel Ángel Delgado s'interessa per la temporalitat associada al treball i indaga en diferents activitats que fan funcionar la maquinària de les grans ciutats i com hi contribueix la força productiva. En la sèrie *Video-emplazamientos*, localitza diferents punts per explorar les dinàmiques laborals que s'hi produeixen, accions repetitives, temps d'espera...

A *Chicos del 27* (2008) o a *Trabajadores de Túnez* (2009), busca situacions a través de les quals mostrar el cicle interminable de l'esforç, que no té horitzó i minimitza la feina feta davant la feina que queda per fer. *Trabajadores de Túnez* se centra en la recuperació que fan els operaris dels materials de construcció que poden servir en obres futures. Miguel Ángel Delgado s'interessa en els processos de destrucció, recuperació i classificació, que van marcant les dinàmiques de les diferents temporalitats, exemplificades en l'estratificació dels materials. És una feina repetitiva, mecànica, que no construeix ni participa dels processos anteriors ni posteriors a l'acció (fig. 36). És una feina rutinària, un dia rere l'altre, que el mateix artista compara amb el mite de Sísif, condemnat a pujar una pedra fins al capdamunt d'un turó per tota l'eternitat. Per una banda, el mite de Sísif fa pensar en la lectura que en fa Albert Camus, sobre el valor de la vida i l'absurditat, i, per l'altra, com a espectadors, ens fa conscients de la condició temporal de la imatge.

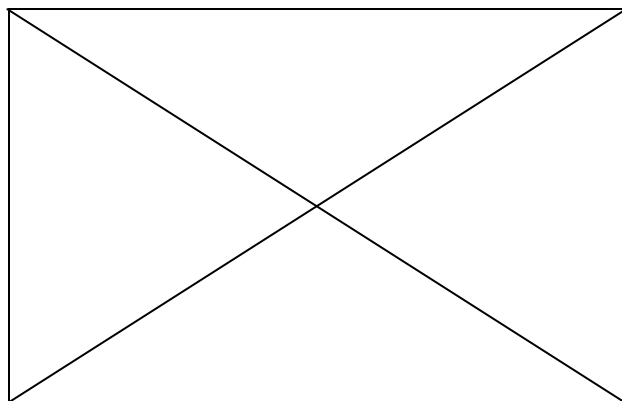


Fig. 36 *Chicos del 27* (2008), de Miguel Ángel Delgado.

Com els nois dels campaments sahrauís a *Chicos del 27* que, en aquest cas també de manera permanent, lluiten contra les inundacions de les riuades. No és tampoc una feina que tingui final, sinó que queda vinculada a l'experiència del fet de viure com un 'fer'. El 2008 torna sobre la mateixa temàtica a *Trabajadores de Atocha*, en què aposta la càmera a prop de la cèntrica estació de Madrid, de matinada, per explorar les dinàmiques, les anades i vingudes,

transports, acumulacions, tràfec... de la ciutat. I encara, el 2013, continua amb el mateix tema de fons a *La pausa*, en la qual explora la feina diària d'una colla d'immigrants algerians que treballen en la recol·lecció de fruita.

En el projecte *Industrial travelling* (2012), que desenvolupa al Seoul Art Space Geumcheon, de Corea, aborda les relacions de l'art i la política a través de la representació del treball. Instal·la l'estudi al barri de Geumcheon, on hi ha fàbriques de motlles d'acer per fer peces de plàstic per injecció, que estan proveïdes de rails per transportar les peces pesants des de l'interior de les naus fins als molls de càrrega. L'artista aprofita aquesta infraestructura per fer un paral·lelisme entre el procés de treball i el clàssic moviment de càmera del cinema, el *travelling*. Aquest moviment li permet explorar per una banda la tradició del cinema i per l'altra entrar en diàleg amb les dinàmiques de l'espai de treball i amb els elements estructurals de les fàbriques. Al mateix temps, desenvolupa un projecte amb Irma Álvarez-Laviada, *Improvisation*, a través del qual fa una lectura sonora dels espais com a entorns laborals, que resulta en diversos materials, entre les quals el documental titulat *Workspace* (2012).

Registre etnogràfic

- Marina Abramovic

Marina Abramovic (Belgrad, 1946) investiga el registre de les accions utilitzant el cinema com a eina més que no pas com a discurs. Amb la sèrie *Balkan Erotic Epic* (2005) l'artista practica una immersió situada a través de peces connectades entre sí però autònomes, encara que hi ha una versió monocanal integral del projecte.

La sèrie s'origina arran d'un encàrrec sobre el tema de la pornografia, que finalment vira cap a una via més espiritual:

“El més interessant era rebuscar en la meva pròpia cultura. Vaig anar a Belgrad i, a la biblioteca, vaig investigar el folklore antic, anterior al comunisme i al socialisme. Tot i el cristianisme, conservem molts ritus pagans explícitament sexuals. Però ho eren d'una forma diferent, en la qual el cos era utilitzat com a eina o com a mitjà per propiciar la fertilitat de la terra, per demanar pluges, per al guariment... L'energia sexual era transformada pel contacte amb les energies invisibles” (Jarque, 2007, p. 6-7).

L'artista troba tot un seguit de textos dels segles XIV, XV i XVI, en què s'expliquen pràctiques paganes, algunes de les quals s'han conservat ocultes de la vida política pública fins al segle XIX, rituals que inspiren la vídeo instal·lació *Balkan Erotic Epic* i un curtmetratge, *Balkan Erotic Epic: The Professor* (2015), en què fa de professora i explica deu exemples de tradicions populars balcàniques en les quals els òrgans sexuals es fan servir en activitats de guariment, de fertilització de la terra i de protecció contra el mal.

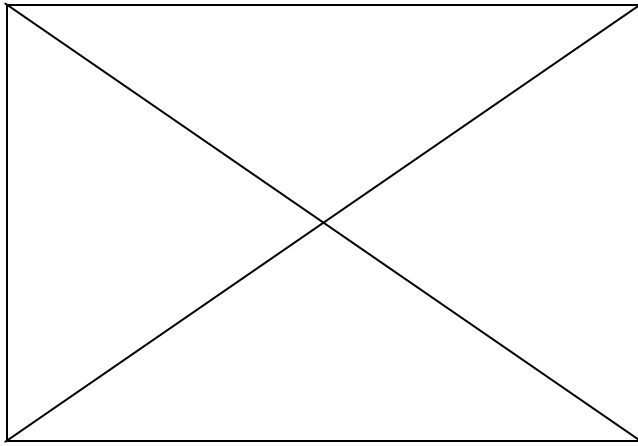


Fig. 37. *Balkan Erotic Epic: Women Massaging Breasts* (2005), de Marina Abramovic.

Amb aquest gest, Marina Abramovic reactualitza els rituals: “Les imatges arquetípiques acostumen sempre a semblar contemporànies. Són imatges que reconeixem en el més profund del nostre subconscient. Penso que la tasca de l'artista és reconèixer aquests arquetips, donar-los la volta i fer-los actuals una altra vegada” (Jarque, 2007, p. 7). Així, el que fa és activar-los en una connexió còsmica amb l'entorn a través de l'erotisme, l'àmbit en el qual l'ésser humà intenta ser igual que els déus: en el folklore, quan la dona es casa amb el sol o l'home es casa amb la lluna, ho fan per preservar el secret de l'energia creativa i posar-se en contacte amb les forces còsmiques indestructibles. La gent solia creure que en l'eròtic hi ha alguna cosa sobrehumana que no ve d'ells sinó del principi creador. En aquest context, els objectes obscens i els genitals masculins i femenins tenen una funció molt important, procurar la procreació i, en els ritus agrícoles dels camperols dels Balcans, unes collites bones. Per aquest motiu els òrgans sexuals es feien servir explícitament en els rituals, les dones mostraven obertament les seves vagines, culs, pits i sang menstrual (fig. 37); mentre que els homes ensenyaven els culs i els penis erectes, i practicaven la masturbació i l'ejaculació (LIMA Media Library, s.d.), en posicions èpiques, en erecció, connectant el sexe amb aspectes espirituals, de manera que desapareixen tota la banalitat i la vulgaritat (Pirovano, 2005-2006) en aquests actes. La dimensió espiritual dels òrgans sexuals, Marina Abramovic la projecta en altres treballs com *Woman with skull*, que representa una còpula entre una dona i una calavera, i transporta l'espectador a situacions de reparació de la pèrdua, de renovació de la vida; o *Balkan Baroque*, *Count on us* o *The Hero*, amb escenes semblants, però de formes canviant, a través de 13 pantalles. Els personatges d'aquests vídeos es presenten com a agents transformadors d'energia, directament relacionats amb la pervivència de pràctiques ancestrals, els orígens de les quals es perden en els temps.

En aquest projecte, el sexe està tractat com l'energia primera del cos, la reproductiva, però amb un doble vessant que té un potencial tant creatiu com destructiu. Per a l'artista, la societat política intenta posar sota control aquesta energia a través de la repressió, amb els fenòmens associats de les violacions, la violència i la guerra.

La sèrie s'inscriu en el corpus de l'obra de Marina Abramovic com a *performer*, que, en general, presenta molts punts de contacte amb les cultures orientals, especialment per la manera com utilitzen el cos, la dimensió mental del control d'aquest, i la concepció que en tenen com a energia. L'artista desplaça algunes d'aquestes pràctiques rituals al seu treball, però en canvi, amb la seva cultura d'origen, marcada pel trauma de la guerra, més aviat havia mantingut una distància. El conjunt de peces de *Balkan Erotic Epic* li han permès apropiars'hi, tornar a sentir-se'n part (Pirovano, 2005-2006).

- Trinh T. Minh-ha

Igual que Marina Abramovic recupera el contacte amb la cultura pròpia, Trinh T. Minh-ha (Hanoi, 1952) explora el rol històric que ha tingut la dona al Vietnam, en aquest cas a través d'un documental molt personal en el qual s'aproxima a la realitat social i íntima de les dones, *Surname Viet Given Name Nam* (1989). Els materials que el componen són diversos, des de danses a textos impresos, poesia popular o les mateixes veus de les dones amb qui parla al Vietnam, del Sud i del Nord, i dels Estats Units, on ella resideix, també. En aquesta peça, l'artista confronta les narratives oficials i el discurs establert amb un seguit de veus corals i visions perifèriques, que li donen peu a preguntar-se sobre la dificultat de traducció, no solament del llenguatge literal, sinó del sentit de les paraules, en un context de transformació profunda, de canvi d'època, de migració en alguns casos, en què el modelatge de la identitat busca referents per donar sentit a l'existència. *Surname Viet Given Name Nam*, de 108 minuts, en format 16 mm/DVD, es presenta com una indagació però en realitat qüestiona també les accions d'entrevistar i documentar.²¹⁶

En aquest film, i en altres en els quals no opera directament la càmera, Trinh T. Minh-ha destaca que el que li interessa és experimentar la gravació com a part d'un procés de producció, una distància o 'no coneixement' que descriu com una actitud més que no pas com una tècnica a executar, perquè considera que encara que el director no decideixi l'enquadrament, sí que és qui decideix el gest, el ritme i l'afirmació que el film pugui contenir, i aquest treball en equip implica la creació d'un espai diferent per al film, que se

²¹⁶ En una ressenya a la pàgina web de l'artista. A: <http://trinhminh-ha.com/films/> [2016, 4 de setembre]

situa entre l'obertura del director i l'expertesa de l'operador (Lippit, 2012). També s'interessa per la creació d'interval·ls en la narrativa, uns lapses que no només apareixen en els espais de silenci, sinó també quan hi ha soroll o es parla molt, i això és significatiu per a l'artista perquè, a diferència dels films africans [es refereix als filmats per ella a l'Àfrica], aquesta i altres produccions centren l'interès en el parlar, fins i tot quan es produeixen equívocs, contrasentits o absurds, com quan per exemple un diu una cosa però l'altre entén el contrari, però això, segueix, també forma part de la naturalesa del llenguatge, perquè, portat a l'extrem, les paraules en excés deixen de ser oposades i fins i tot poden obrir discretament un espai crític (Lippit, 2012), especialment quan les entrevistes es desenvolupen a través de veus diverses, fragments que se superposen... que si que és veritat que poden irritar l'espectador però, de fet, és com es desenvolupen en realitat les converses en el dia a dia. Per poder gestionar-ho tot plegat, utilitza solucions per representar veus simultànies, com que un subtítol vagi en horitzontal i l'altre en vertical (Lippit, 2012).

D'altra banda, Trinh T. Minh-ha és conscient que els fets que el film conté són històries ficcionades (Corrigan, 2011, p. 51), que emergeixen a partir d'un subjecte coral, d'una nació sencera [i encara més, del que significa ser vietnamita des de diferents geografies i posicions, també des de la diàspora]. Timothy Corrigan fa parar esment que les dones vietnamites que apareixen en el film parlen des de la veu de la marginalitat, tant com a membres d'una comunitat dividida i fracturada per dècades de colonialisme i guerra, com des de la perspectiva de gènere en una societat patriarcal. Així doncs, per a aquest autor, més que un documental, és una mena de subversió de la forma documental i les tècniques del gènere, un retrat col·lectiu de l'exili, el desplaçament i la traducció (2011, p. 81). En aquest gest d'anomenar i ser anomenat, Trinh T. Minh-ha aborda el jo com a performativitat en si però també en relació amb la perspectiva d'altres mirades, d'una diversitat de veus socials i el discurs cultural públic (Corrigan, 2011, p. 82-83), és a dir, és un discurs multifocal i escalar.

Situada ideològicament, a través d'aquest i altres treballs, Trinh T. Minh-ha explora també la dimensió de la seva pròpia identitat. Venint del Vietnam, comparteix el llegat històric de l'Àsia però també se situa als Estats Units, on viu, o en les seves estades a l'Àfrica. Per a ella "hi ha moltes maneres de situar-se un mateix i de decidir les nostres aliances", d'altra banda, afegeix que en tant que forma part d'una minoria, la vietnamita, la seva mirada sobre l'Àsia "és ja lleugerament des de fora i diferent", així que quan la situen en un espai o en un altre, considera que és, en si, un fet limitador i reductiu (Gržinić, "Inappropriate/dArtificiality. Entrevista amb Trinh T. Minh-ha", 2012). A més, el lligam amb la tradició no només requereix la mera imitació o apropiació, sinó que tanmateix preveu

relacions de transformació o de creativitat. Si es vol anar més enllà del fet de recuperar o rebutjar el passat, cal caminar sobre la línia precària de la diferència i del que és inapropiat (Gržinić, “Inappropriate/dArtificiality. Entrevista amb Trinh T. Minh-ha”, 2012). Aquesta aproximació, l’artista la supera a través de recursos com el de la corporeïtat i la performativitat (fig. 38), perquè “davant dels fluxos comunicatius globals, universals, continuem sent part d’una cultura, generem l’experiència del social a partir d’una identitat específica, situada, encara que aquesta cultura local cada dia es vegi més afectada per la presència constant dels fluxos globals” (Gutiérrez Carbajo, 2002, p. 632). En aquest context de dislocació, una de les estratègies que utilitza Trinh T. Minh-ha és barrejar diferents formes d’escriure i narrar, contraposa i juxtaposa no només les imatges sinó també el text, combinant la teoria i l’assaig amb una observació participant a través de la qual insisteix en la idea d’un ‘jo’ migrant, nòmada, que pren diferents significacions en els diferents espais i temps en què s’activa. Aquest ‘jo’ actua com a antena i com a lector d’allò que és divers a través d’allò que és comú, en un sistema de traducció permanent, que és la manera d’aproximar-se a l’altre, a partir d’estratègies de *détournement*. Així, l’artista planteja una estructura en la qual el ‘jo’, la idea de subjecte o d’individu en tant que identitat, es va construint i destruint alhora. Aquest comportament és subversiu, en tant que no respecta una identitat imposada sinó que és una contestació al concepte de frontera, el qual només serveix a les estructures que tenen interès a segregar, separar i estigmatitzar la diferència.

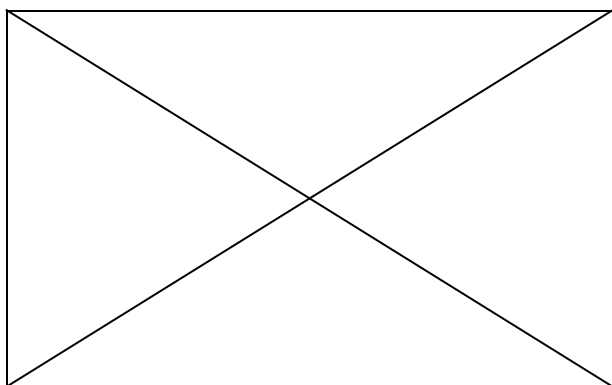


Fig. 38. *Surname Viet Given Name Nam* (1989), de Trinh T. Minh-ha.

Aquestes estratègies de *descentrament* del local “remet (en) de nou a l’espai no fonamentat des del que és possible la pràctica de la imaginació social així com de l’anàlisi de la seva significança cultural i simbòlica”, convocant diferents mirades i activant “la dialèctica entre global i local”, que ofereix “un marc teòric des del qual abordar la crisi del subjecte polític modern i les seves formes clàssiques d’habitació, associació o lleialtat” (Martínez Luna, 2009, p. 51). Amb el descentrament s’activen ‘altres’ tipus de relacions amb les

imatges, altres formes de percepció i de recepció, però també d'invenció i d'expressió, que obren una dimensió que transcendeix la trobada a través de la pràctica artística, mitjançant la qual poden aflorar noves polítiques de la subjectivitat i noves configuracions de l'inconscient en el camp social en el qual redissenen la seva cartografia. Així poden anar més enllà del fet de reflectir la consciència de la dominació i l'explotació (la cara extensiva, representativa, macropolítica), estenent la mirada a l'experiència en el mateix cos (la cara intensiva, inconscient, micropolítica) (Rolnik, 2010, p. 121), i generar un flux continu entre aquestes dues dimensions.

Des d'una perspectiva ajeràrquica i postcolonial d'hibridació, l'artista aborda el quotidià des del punt que “pot ser el lloc incert entre el si mateix sense lloc i el lloc sense si mateix que aporti formes noves de pensar i practicar la localitat” (Martínez Luna, 2009, p. 63), context en el qual el cos correspondria a un ens essencial capaç de trencar amb el convencionalisme de l'autenticitat a través de la performativitat. En aquest cas, la representació no és merament un procés per transmetre coneixement o experiència sinó que esdevé ella mateixa el nucli del dilema, de manera que permet constatar que el fet de presentar una imatge realista d'alguna cosa significa al mateix temps, paradoxalment, esborrar-ne l'agència de representació. Aquesta revisió de l'espai històric i cultural vietnamita en el marc de la globalització en el treball de Trinh T. Minh-ha, té continuïtat amb *Forgetting Vietnam* (2015).

- Fiona Tan

Des d'una perspectiva etnogràfica, l'artista Fiona Tan (Pekanbaru, Indonèsia, 1966), explora la memòria col·lectiva i la relació que té amb la construcció de la identitat, entesa aquesta com a resultat d'un projecte col·lectiu, en el qual intervenen mirades internes però també les projectades des de fora. *Dis-Orient* (2009), va ser presentada en el pavelló holandès de la Biennal de Venècia, enclavament de referència en la geoestratègia mundial en un temps històric determinat, abans que les noves rutes del comerç per l'Àsia li restessin poder i el desplaressin de la posició de centralitat. L'artista genera tot un seguit de comparacions i contrastos amb el temps actual, relativitza els fets històrics i posa de manifest la influència d'aquests processos en l'imaginari actual i al llarg dels segles, com la transcendència de la figura del viatger Marco Polo, a través de la qual Europa descobreix un món nou. Es tracta de dos vídeos de 17 i 19 minuts que discorren en paral·lel.

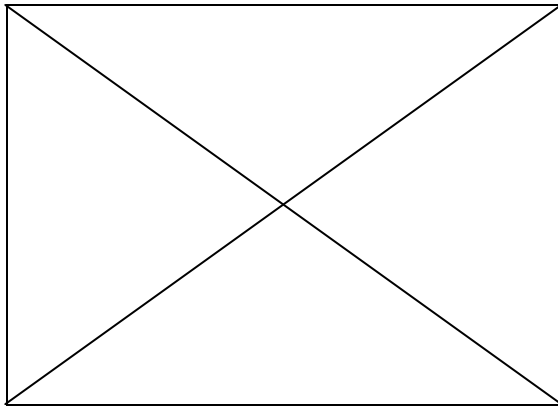


Fig. 39. *Dis-Orient* (2009), de Fiona Tan.

El primer ressegueix uns prestatges plens d'objectes classificats, que remetent a la idea del cabinet de curiositats, cosa que reforça l'exotisme dels objectes des d'una perspectiva colonial. A Juliana Engberg, aquestes interminables lleixes farcides d'objectes d'allò més diversos li recorden el Museu Nacional de la Història Vietnamita de Hanoi, Vietnam, on havia vist gabinets de fusta del segle XIX plens de mostres de la cultura del lloc –una exhibició deutora de la taxonomia colonial francesa–; i el Fatahillah Museum (el Museu d'Història de Jakarta) a Indonèsia, on els holandesos hi exhibien la seva pròpia fetitxització dels balinesos (Engberg, 2010, p. 79). Després de les primeres impressions i amb una mirada més escrutadora, que la lentitud de la imatge afavoreix, la gravació revela que la compilació d'objectes incorpora també aparells electrònics, com ara ordinadors (fig. 39), apreciació que ens reesitua completament en l'actualitat i ens fa sortir de manera abrupta del món imaginari del passat que estàvem projectant inconscientment i adonar-nos de les interconnexions temporals que provoquen. La mirada occidental, entrenada en la catalogació i la separació per categories que hem après en els museus, contribueix a reforçar la sensació d'estranyesa respecte dels objectes, que estan disposats de manera no jeràrquica. En estar amuntegats, més aviat, molesten i amenacen amb el col·lapse de la nostra distinció secular entre el jo i l'altre, davant la manifestació d'un sistema de pensament diferent del nostre, i la nostra pròpia impossibilitat de pensar, de raonar (Engberg, 2010, p. 80) segons les lògiques que coneixem, i que modulen el nostre pensament. Amb aquestes acumulacions, Fiona Tan també posa de manifest que la sedimentació de diverses formacions culturals, a manera d'estrats, fa que aquestes entrin en conflicte quan s'activen des de diferents posicions. Al costat de les imatges, la veu del narrador, pausada, resumeix alguns fragments de *La Descripció del món*, del viatger venecià Marco Polo, que narra el seu periple a través de l'Àsia, resseguint la ruta de la seda. Les imatges del vídeo, encara que dotades d'una patina històrica, són actuals i estan enfocades a posar en relleu la impossibilitat de parlar de l'altre, i a fer reflexionar sobre com

ens arriben les imatges de l'altre i com se'n generen nous clixés. Aquesta qüestió fa aparèixer el tema de l'ètica del fotoperiodisme, quin paper hi juga, quines imatges ens dona del món, i com aquestes contribueixen a construir mirades i a crear noves icones.

Mentre els desplaçaments geogràfics i històrics del primer vídeo tenen un discurs unitari, un "lloc que narra", amb una "narració dels llocs", que aconsegueix fer viatjar l'espectador a través de les imatges i de la veu en off (Lusini, 2013, p. 2), transportant-lo a temps pretèrits; el segon vídeo se centra en l'estat en què es troba actualment aquella Àsia que va conèixer Marco Polo. El contrast és xocant perquè a través d'imatges i arxius, l'artista mostra la violència extrema que han patit alguns d'aquests territoris, amb zones militaritzades, zones d'excepció o situacions d'emergència sanitària, fent ús de constants canvis de ritme i intercalant situacions de la vida quotidiana en el marc d'un context de tensió bèl·lica. Amb aquesta semàntica entre els dos vídeos, Fiona Tan supera les dificultats teòriques del discurs sobre l'orientalisme d'Edward Saïd (1978), que Robert Young constata a *Disorienting Orientalism* (1990), i pren el terme *disorienting* d'aquest últim per situar l'espectador en la tessitura de "des-orientar-se" (en anglès el verb és més ambigu encara) i de "des-orientalitzar-se" (Lusini, 2013, p. 3), perquè és capaç de col·locar en el mateix estrat l'imaginari exòtic modern, la realitat global i l'experiència del temps històric, de manera que posa en dubte els arguments colonials i els rebutja per proposar un nou enfocament que deixi de banda les bases que l'han fonamentat, tant teòriques com estètiques. Al cap i a la fi, l'artista, que actua com a etnògrafa, no filma situacions sinó que "viu situacions de filmació", cosa que fa que les seves imatges i els seus muntatges amb materials d'arxiu estiguin travessats, impregnats, d'experiència personal (Ardèvol, 2001, p. 61), però sense deixar en cap moment de ser plenament conscient que la seva òptica particular també està influenciada per la mirada colonial.

- Itziar Barrio

Itziar Barrio (Bilbao, 1976), recorre al treball de camp per estudiar el context de la festa. Hi penetra com a actuant, en el rol d'observadora, per tenir una impressió de primera mà. El títol del projecte, *Detrás, al final de la comparsa*, dona pistes sobre el lloc que ocupa l'artista en la celebració, però també de l'espai difús entre el demarcat per la festa, i els seus límits, i l'espai social. Amb aquests desplaçaments, investiga els mecanismes d'acció que operen en la zona de transgressió, fosca, i els espais de la postfesta, marginals en relació amb el centre de la festa però alhora part intrínseca d'aquesta, en tant que són precisament els espais que li donen sentit, perquè és on la festa es reactiva en el social, com evidencia el vídeo *La virgen blanca* (2011).

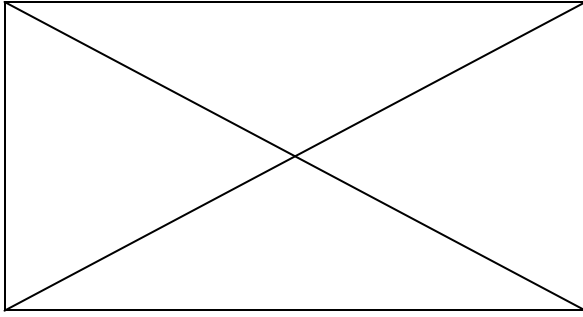


Fig. 40. *La virgen blanca* (2011), d'Itziar Barrio.

Situada en aquesta zona fronterera, el seu 'des de dins' no es refereix a l'èxtasi festiu sinó que intenta mantenir un equilibri entre documentalisme i teatralització (Cuenca, 2011), mantenint-se entre el 'dins' i el 'fora', en una zona de negociació. Com a observadora, se situa al darrere, una posició que li dona perspectiva i al mateix temps no li priva d'estar integrada en el corpus de la celebració (fig. 40). De fet, aquesta distància reproduceix la que ella mateixa ostenta com a integrant de la festa, ja que és de Bilbao i, tot i els paral·lelismes culturals, les de Vitòria no són les seves festes, pròpiament, perquè les festes patronals del que tracten és de reactualitzar els vincles de la comunitat del lloc a partir d'un passat mític. En la societat actual, aquestes pràctiques s'han recuperat de manera més festiva i s'han relativitzat però, no obstant això, segons Barbara T. Smith omplen un espai espiritual que les crisis de religiositat han deixat vacant, a través del qual els membres de la comunitat recorden el passat tribal, i mantenen el punt de connexió amb el sagrat que s'ha perdut en altres espais vitals (1998, p. 49). Això posa de manifest que la religiositat té un abast més ampli i abstracte que l'estrictament normatiu, ja que s'insereix en la vida social i en els nexes amb els individus, en la seva condició vital, i no només en el domini estricte de la religió (Vernant, 2006 (1979), p. 7-11), podent-se manifestar en altres àmbits de la vida social, com l'artístic. En aquesta interconnexió, el drama estètic està connectat amb el drama social, a gran escala o a escala quotidiana, de manera que quan art i vida s'acosten, el drama impacta en la vida diària, perquè tota manifestació cultural, sigui el ritual, la cerimònia, el carnaval, el teatre o la poesia, "són una explicació de la vida mateixa" (Turner, 1982, p. 13). En aquests diferents contextos, el sistema per evocar experiències passades mentre se'n deixen d'altres latents, és a través d'esquemes repetitius, que generen significat a través de l'emoció, tot connectant esdeveniments passats i presents (Turner, 1982, p. 13), de manera que el significat emergeix revivint l'experiència original (Turner, 1982, p. 18), reactivant-la en manifestacions que conserven la violència ritual i la suspensió de les normes de l'estat de normalitat. En aquest sentit, Itziar Barrio amplia el focus i investiga –a partir del treball processual–, com es

generen les col·lectivitats en societat: germandats, grups de lleure o associacions folklòriques, i com s'hi modelen els individus en el marc de la comunitat.

Planteja el projecte al voltant de dos pilars conceptuals: la construcció de la identitat col·lectiva i el ritual de la festa (Palos, 2011), tot incorporant elements de transgressió i de transformació. Enfoca la mirada no solament a la iconografia festiva i als actes públics, sinó també als registres socials, als espais de conflicte i als ritus de pas, a mig camí entre l'art i l'antropologia. Ho planifica com un treball de camp desenvolupat en tres fases. La primera consisteix a visitar les festes dels barris d'Errekaleor i Judimendi; la segona s'estructura en un taller de '*cuadrillas*' (grups, colles) per generar diferents iconografies; i la tercera implica participar en les festes de la Virgen Blanca. En aquestes immersions festives, l'artista explora amb la seva càmera de vídeo, capta els comportaments i els codis socials, i els reestructura a partir de la necessitat personal de "reaccionar i interactuar amb la realitat" amb una obertura cap al sensorial i al sentit processual (Navarro, 2011). Així, les gravacions generen una 'narració discontinua' de relats fragmentats que transiten 'entre la realitat i la ficció', o més ben dit, la reconstrucció o la pararepresentació, a través de la qual genera 'noves distorsions' que li permeten impactar en el potencial transformador de la festa a través del component artístic. Les imatges filmades s'alimenten de la seva deriva creadora i "ofereixen seccions d'una realitat en transformació en la qual les formes es desfan i són substituïdes per nous significats" (Navarro, 2011).²¹⁷ La combinació de plans de detall amb àmplies perspectives ens transporta a l'espiral festiva de la celebració a través dels seus propis ulls, veiem el que ella veu, tant en l'àmbit de la xaranga, el soroll, la multitud... com en el de la foscor, l'aïllament o la solitud. Wendy Navarro ho compara amb els *parangolés* de l'artista brasiler Helio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937), un art participatiu i de transgressió, basat en l'alliberament sensorial del cos. En aquest tipus de procés, l'artista esdevé "un instigador de creació [...] incorpora una posició ètica (i per tant política) que s'uneixen com a manifestacions del comportament individual" (Navarro, 2011),²¹⁸ en una experiència que es

217 Wendy Navarro fa referència al text de Beatriz Herráez "Noise is not music", publicat a Herráez, B. (2008). A Barrio, I. *Pink car crash*; Nova York: Fly By Night Press, 81. Per a Itziar Barrio, publicar fanzines o edicions al voltant dels seus projectes o preocupacions teòriques és una pràctica habitual, forma part de l'estructura narrativa fragmentària i polièdrica de la seva manera d'explicar les històries.

218 Wendy Navarro cita el text d'Hélio Oiticica "Position and Program", de l'any 1966. Es va publicar originalment en el catàleg de l'exposició "Aspiro a o Grande Labirinto" (Rio de Janeiro, 1986), i es va reproduir a *Hélio Oiticica*, Rotterdam, Witte de With; i Minneapolis: Walker Art Center, 1992, 100-105.

desenvolupa a través de l'apropiació de coses del món mentre es transita pels carrers, els solars buits, els camps, l'ambient del món; coses que no són transportables, però a les quals es pot invitar al públic a participar-hi.

Registre poètic

- Steve McQueen

Una de les vies que utilitza Steve McQueen (Londres, 1969), per internalitzar l'experiència audiovisual, és a través de la gestió dels temps en la pantalla, cosa que li possibilita conferir altres dimensions narratives, oferir espais a la reflexió i aprofundir tant en la dimensió poètica de la durada com en la naturalesa estètica de la imatge. En els projectes *Carib's Leap* (2002) i *Western Deep* (2002), 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. L'artista va presentar aquestes dues peces com un conjunt en el context de la Documenta 11, l'any 2002.

Les estratègies comunicatives que utilitza en totes dues peces es basen en els sentiments, que s'activen a través de les respostes que es provoquen en l'espectador. Planteja el visionament d'aquestes obres com una experiència estètica, basada en un principi d'oposició. 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 l'escena arriba a semblar irreal, incorpòria, immaterial, en un espai obert. Les dues peces es potencien l'una a l'altra per contrast, així, a *Western Deep* el ritme és maquinal, hi domina la fisicitat dels cossos dels treballadors, la suor, i transmet una sensació de claustrofòbia i angoixa. Són recursos sensorials que no es dirigeixen a impactar sinó a emocionar, a commoure. Les escenes tenen una durada variable i se succeeixen sense necessàriament respectar un ritme fixat, ja que el muntatge és de caràcter lliure i expressiu, i flueix d'una manera més emocional.

La primera peça revisa 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 l'ambient espectral de l'escena. 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... reactivant el sacrifici voluntari per escapar de la submissió al dominador. Al costat d'aquesta escena gairebé onírica, d'una memòria en nebulosa del passat, es presenten les imatges actuals de la vida diària actual de l'illa, marcada pels ritmes i el tràfec quotidià, que gira al voltant del mar: vaixells de pesca, jocs a la platja... Aquestes escenes acaben en el

tanatori, amb cossos dins els taüts, un final a què el viure ens aboca, sovint sense la grandesa d'un acte de resistència conscient i voluntari com el comès pels antics habitants de l'illa, a mitjan segle XVII. El fet que els pares de l'artista procedeixin d'aquest indret, fa que es barregin la història personal i la situació de colonització, d'exclusió i de migració, tot i que articulat des d'una certa distància.

El plantejament de *Western Deep* és també d'una gran plasticitat. La foscor contesta la blancor gairebé lletosa de la primera filmació; i els ritmes trencats generen inquietud al costat de la placidesa contemplativa de *Carib's Leap*. Conceptualment, també hi ha un contrast entre la idea de submissió i la de llibertat. És un viatge a les profunditats de l'explotació aurífera de Tau Tona, que durant l'època de l'*Apartheid*, es coneixia com a *Western Deep*. Les imatges de la mina, que és una de les que tenen més fondària de Sud-àfrica són reals i l'ambient és d'una foscor gairebé total, així que el vídeo, reforçat pel so de les sirenes i els llums intermitents dels senyals de seguretat, ens transporta a un espai claustrofòbic. Els primers minuts es desenvolupen en la foscor total, només amb pampallugues l'origen de les quals és difícil de reconèixer, fins que l'interior de la mina pren forma i es fa evident el context a través de la pura immersió, sense recórrer a dades documentals o introductòries.

En el fons, l'artista ens presenta dues formes de violència extrema comeses sobre les persones: la dominació colonial del segle XVII i el treball esclau de l'*Apartheid*, en temporalitats que es desplacen del present al passat, i que es projecten simbòlicament en un contínuum amb les situacions de domini actuals i les noves manifestacions de l'esclavatge.

- Hito Steyerl

Hito Steyerl (Munich, 1966), aborda la seva pròpia experiència traumàtica de manera poètica. A *November* (2004) i a *Lovely Andrea* (2007), l'artista busca una manera d'assimilar 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. Són dos treballs de menys de mitja hora que es complementen i entren en diàleg entre si. De fet, l'artista ja va dir que faria com Jean-Luc Godard, que 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 amb aquest tema de l'amiga desapareguda. És un subjecte sempre present, al voltant del qual tot gira, fins i tot en els contextos més inesperats.

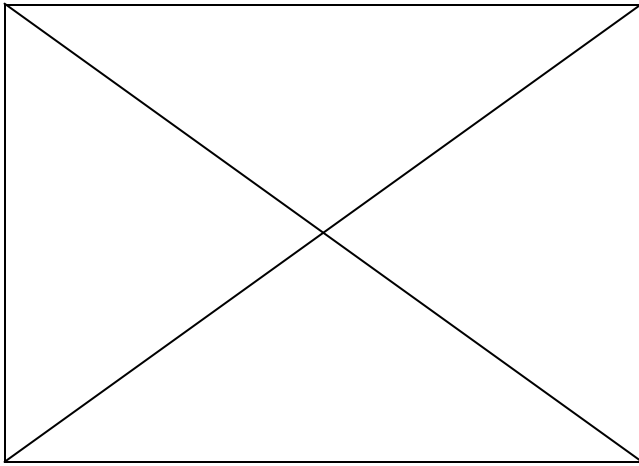


Fig. 41. *November* (2004), d'Hito Steyerl.

November, com a concepte temporal, fa referència a l'època de la postrevolució, deixant enrere la idea d' 'octubre' com un temps passat en què la revolució era possible (Lafuente, 2008). L'artista hi combina pel·lícules casolanes, filmades mentre ella i l'amiga eren adolescents, amb imatges documentals que mostren la progressió que fa l'Andrea, de la noia idealista i ingènua a l'activista política (fig. 41).

A *Lovely Andrea* les referències sobre l'amiga i la mateixa autora són més ambigües. Narra la seva tornada al Japó, on se suposa que va treballar adoptant el nom de l'amiga, Andrea. Hito Steyerl intercala fragments de pel·lícules dels superherois *Spiderman* i *Wonder Woman* amb imatges de les atrocitats exercides sobre els presos de Guantánamo. La narrativa és complexa, entre ficció i veritat, que es combinen per poder especular sobre aquells fets que es desconeixen, com el destí d'Andrea. Els llocs i contextos desplaçats venen a representar aquest concepte de recerca, i d'angoixa també, de la situació de l'activista polític com un exclòs de la societat, que no té dret ni a ser enterrat, i que és sostret de la història. Només a través de la poètica i l'evocació, l'artista aconsegueix arribar a la idea d'Andrea i a tot allò que l'Andrea també és, o va ser: filla, nena, dona, amant, amiga, somniadora, activista... Tot i això, però, se centra en la relació d'amistat, s'hi aboca com en un abisme, escorcollant les fluctuacions de les personalitats d'ambdues al llarg dels anys, així com de les distàncies, dels canvis, i de l'estranyesa que es va construint entre elles.

El film és d'un perfil polític i se situa en el context d'un món canviant, que disgrega els individus i els usa com a objectes. Recupera les fotografies que li van fer el 1987, lligada amb la tècnica *shibari*, un procediment d'immobilització del cos que feien servir els samurais per capturar, retenir i torturar els enemics. A partir dels anys 60, aquesta pràctica es va recuperar, juntament amb moltes altres tradicions japoneses, en aquest cas des de l'àmbit de la pornografia, per fer ressaltar el cos de les dones amb l'estètica del conjunt de la corda, tant pel

324

que fa als materials, la tipologia i la disposició dels nusos, en el rol d'esclaves o submises. Aquest és el contrapunt que utilitza l'artista per interrogar-se sobre el paper de la dona en la societat global, i és un dels pols que activa per traslladar-se a l'extrem oposat i inquirir en la personalitat militant de l'amiga. A partir d'aquí, Hito Steyerl explora les tècniques emprades a Guantánamo i el món de la pornografia al Japó, per plantejar preguntes sobre les relacions entre el sexe i la violència, la tortura i la submissió, el control del cos i el control del pensament, que situen aquestes produccions en el marc del seu treball sobre el documental, el feminisme i la crítica postcolonial. Amb aquestes imatges del *bondage*, Hito Steyerl gira la mirada primer cap a ella mateixa, lligada, i després mira al voltant: Guantánamo i la seva amiga assassinada. La seva indagació ressegueix la representació visual del costat pornogràfic del poder, com circulen les imatges i com aquestes actuen sobre els individus, tot posant en tensió l'univers més íntim amb la voràgine global. En aquest sentit, l'ús de la primera persona té un potencial emotiu molt alt, que bascula entre universos no sempre tocants –públic, privat; real, fictici–, fugint de la reconstrucció estricta dels fets, i eixamplant les preguntes a una dimensió que es pot descriure gairebé com a espiritual.

En aquest parell de films, l'artista posa de manifest la urgència d'un cinema polític (Emmelhainz, 2013) i es pregunta sobre quin tipus d'imatges són necessàries per emprendre aquest projecte cinematogràfic. Per això decideix utilitzar imatges pobres, perquè per a Hito Steyerl les imatges pobres són les imatges populars, i expressen totes les contradiccions de la multitud contemporània. Són una instantània de l'estat afectiu de la multitud, de la neurosi, la paranoia i la por, i mostren també l'ansia d'intensitat, de diversió i de distracció. La precarietat visual expressa una condició de desmaterialització, compartida no només amb el llegat de l'art conceptual sinó sobretot amb modes contemporanis de producció semiòtica. Perquè, diu l'artista, la imatge pobre ja no tracta de la cosa real –l'original originari–, sinó que tracta de les seves pròpies condicions reals d'existència, és una qüestió de desafiament i apropiació tant com de conformisme i explotació. En resum: es tracta de la realitat²¹⁹ (Steyerl, 2009) que Hito Steyerl aborda des del potencial poètic de les imatges.

219 En aquesta definició, Hito Steyerl se serveix de diverses teories: Virno, P. (2004). *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*; Cambridge, MA: MIT Press; Alberro, A. (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*; Cambridge, MA: MIT Press; Guattari, F. (1996). "Capital as the Integral of Power Formations", *Soft Subversions*; New York: Semiotext(e), 202. Aquestes teories també les recull Simon Sheikh en l'article Sheikh, S. (2009). "Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research", *Art & Research* 2 (2), primavera.

- Francis Alÿs

Francis Alÿs (Ambers, 1959) és hereu de la *performance* que es genera a partir de Fluxus, i que es tradueix en accions quotidianes, que ell desplaça a petits gestos, com el de caminar. Aquestes accions de baixa intensitat s'esdevenen en espais polítics, com ara ciutats o fronteres, a través dels quals projectar la força de la gent com a motor potencial de canvi, capaç d'operar transformacions profundes o simbòlicament representatives. En el seu treball, el vídeo esdevé primer una eina de registre per després transformar-se en una representació evocadora de l'espai/temps de l'acció, de vegades aconseguit a partir d'una simple confrontació. Un cas significatiu és *Miradores* (2008), un vídeo realitzat a l'Estret de Gibraltar en col·laboració amb Rafael Ortega i d'altres, en el qual planteja dos marcs, en cada un dels quals un grup de persones mira la costa des de l'altra banda de l'estret, uns miren l'Àfrica, els altres miren Europa. La peça és tan eloqüent que no li cal trama ni desenvolupament.

Des que es va instal·lar a Mèxic el 1986, Francis Alÿs aprofundeix en aquest joc de dicotomies, que es desenvolupen sota els conceptes genèrics de local i universal, antic i modern, vinculats al desenvolupament d'una identitat nacional o a una expressió cultural. Caminar, el trajecte com a acció mínima de transformació de l'entorn, és una constant que retrobem en moltes d'aquestes obres, algunes de ben diverses, com un exercici per explorar el paisatge. 'Caminar' ho considera com una mena de gest polític de resistència davant l'acceleració del temps en la nostra època. De fet, el gest de caminar constitueix un assaig preliminar, la generació d'un temps al llarg del qual les idees emergeixen i les imatges adquireixen un ús potencial, no de manera sistemàtica sinó com un procés d'integrar les idees amb l'entorn des d'un compromís social i polític (Ferguson, 2007, p. 64). Perquè en el moviment metòdic de caminar, en cada repetició hi ha un temps per pensar, però alhora cada repetició esdevé alguna cosa diferent, perquè és també un sistema que possibilita la recordança, no només per a l'artista, sinó per a l'audiència (Ferguson, 2007, p. 68), essent percebut per l'artista com una manera de perdre el distanciament amb el context i poder interpretar les coses sense filtres (Alÿs, 2006, p. 129). Per exemple, *Sabates magnètiques* (1994) consisteix a posar-se unes sabates amb una plataforma magnètica que atreu els objectes metàl·lics que troba al seu pas, acció que li permet no solament retrobar el paisatge com a 'vista' sinó que l'hi connecta com a 'residu'. Altres vídeos recullen accions aparentment més innòcues, encara, com *Cuando la fe mueve montañas* (2002) o *Un minuto de*

silencio (2003). En el primer, amb l'artista i cineasta mexicana Rafael Ortega, convoquen 500 voluntaris per desplaçar 10 centímetres de la seva posició originària una duna de 488 metres de llarg, als afores de Lima, una acció inscrita a les acaballes de la dictadura immobiliària d'Alberto Fujimori, el 2002. L'esforç d'aquest gest encoratja el canvi a través d'una acció poètica eloqüent, que fuig de la confrontació política explícita. El segon projecte es fa a Panamà, i consisteix en el fet que cada persona demani a l'altra que s'estigui en silenci, fins que tothom calla. Un simple gest que pren una dimensió de protesta. Aquest és el tipus d'acció quotidiana que adquireix una dimensió política i/o social, i que en el procediment de treball de Francis Alÿs parteix d'una exploració sistemàtica de la poètica urbana (Segura, 2011 (2009), p. 363). Les estratègies enunciatives d'aquest artista recuperen una metafísica de l'absurd que situa l'individu com a objecte d'especulació pública per certificar-ne l'existència. El seu temps és un temps anticapitalista (Segura, 2011 (2009), p. 363), i les seves accions són profundament pertorbadores perquè no es manifesten per enfrontament, sinó que es desenvolupen entre les esclatxes dels poders, amb un potencial subversiu molt més manifest que el que ofereix l'oposició per reacció. Són gestos simbòlics que s'activen per la lluita de recuperació del poder simbòlic (Segura, 2011 (2009), p. 365), una pràctica indirecta que el poder no pot reprimir perquè no troba justificació factual, no pot actuar contra l'imaginari que es desenvolupa a través d'una paràbola. Per tant, el seu discurs no és literalment polític, no manifesta una 'posició'; però sí que ofereix un imaginari poètic, amb totes les paradoxes i conflictes que aquest pot provocar. L'acció política sense objectiu concret es transfereix al camp emocional a través d'una transformació eticopolítica, una al·legoria social en l'espai públic, que reafirma la capacitat de l'individu per canviar les coses (Segura, 2011 (2009), p. 366) i activa l'esperança a través de gestos que se succeeixen insistentment: "una mena d'argument discursiu compost per episodis, metàfores o paràboles, posant en escena l'experiència del temps de l'Amèrica Llatina" (Ferguson, 2007, p. 11). D'altra banda, la mecànica de la repetició li permet practicar una aproximació constant des de diferents posicions, un recalibratge que Russell Ferguson identifica amb la idea d'assaig, entès aquest com "el període creatiu en què l'actor traça, esborra, es penedeix, conjura"²²⁰ (2007, p. 12), per obtenir resultats provisionals que poden ser constantment revisitats i reformulats, incrementant així el potencial de l'obra. El mateix Francis Alÿs utilitza el terme 'temptatives'

220 Russell Ferguson cita Jean-Louis Barrault a Barrault, J. L. (1950 (1946)). "The Rehearsal The Performance"; Yale: *French Studies* 5, 3.

(2007, p. 15) en projectes com *Turista. Catedral Metropolitana* (1994), en el qual se suma a diferents treballadors que ofereixen els seus serveis laborals des de les reixes de la Catedral Metropolitana. S'hi afegeix amb el rètol de 'turista'. Amb aquesta acció, reflexiona sobre la seva condició de foraster i la del paper de l'artista i de l'art en un terreny de confusió i reformulació de les relacions entre oci i treball, a la vegada que explora la noció de temps productiu (Medina, 2006, p. 27). S'adona que els llocs romanen però canvia la relació que mantenen amb l'espai. Aquesta circumstància se li revela quan, el 1996, gravant en vídeo els moviments d'una ampolla d'aigua buida voleiant en l'aire a la plaça del Zócalo, en baixar a la calçada tot seguint l'ampolla, topa amb un cotxe. Això el fa pensar que no és possible observar una acció sense afectar-la, i a partir d'aquí ja no fa simplement assaigs, sinó polítiques de l'assaig (Ferguson, 2007, p. 27). A l'acció del vent sobre l'ampolla, s'hi sumen els vianants que la xuten induïts també per la càmera, amb una voluntat de 'participar', d'actuar'. L'accident fortuït amb el cotxe, però, li fa parar esment en la impossibilitat de guardar distància davant la societat en què viu, i posa fi al període regit per un contracte implícit de no interferència (Medina, 2006, p. 49), en constatar que les decisions i les accions fortuïtes, es vulgui o no, tenen un impacte en l'entorn, i que cada acció té unes repercussions.

A *The Loop, Tijuana-San Diego* (1997), per exemple, es proposa evitar l'acció de passar la frontera –com a protesta perquè no és un pas lliure per a tothom–. Vorejar un pas no seria tan eloqüent si no significués haver de fer, pràcticament, la volta al món: “El pla és desplaçar-se 67° SE, després cap al NE i una altra vegada cap al SE, circumnavegant la Terra fins a arribar de nou al punt de partida. El testimoni del viatge seran els objectes que hagi anat recopil·lant, deslliurant l'acció de qualsevol sentit crític més que el mer desplaçament físic de l'artista” (Guasch, 2016, p. 187).

És un nou exemple d'acció crítica de baixa intensitat, en la qual la mateixa absurditat de l'acció té prou potencial per ella mateixa, sense necessitat de fer explícit res més. El 2004 torna a abordar una qüestió relativa a la frontera. En aquesta ocasió revisita el projecte *The Leak* (1995), en què camina pels carrers de São Paulo amb una llauna de pintura que deixa anar un regalim blau mentre passa. Francis Alÿs reprèn la idea, en un context molt diferent, a Jerusalem, amb *The Green Line* (2004).

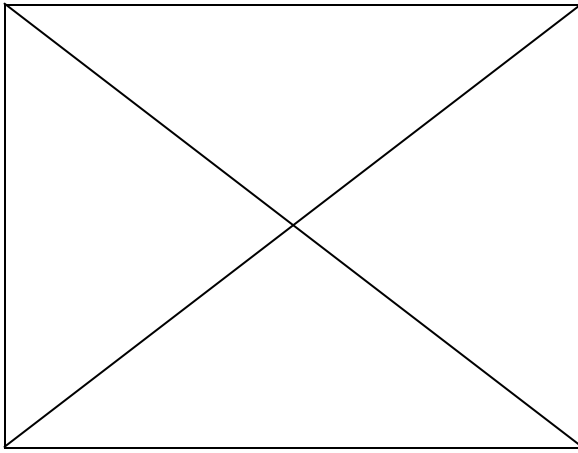


Fig. 42. *The Green Line* (2004), de Francis Alÿs.

Camina per l'anomenada *Green Line*, la frontera entre Jerusalem Est i Oest anterior al 1967. Usa pintura verda, fent literal i reiterant el nom de Línia Verda –li'n deien així perquè es diu que el 1948 Moshe Dayan va utilitzar un llapis verd per dibuixar la frontera sobre el mapa de Jerusalem–, que en si ja no existeix, però les parts en disputa contínuament s'hi refereixen (fig. 42). En produir-se aquest nou treball, *The Leak* s'ha convertit en un assaig de la nova versió, una experiència acumulada. Francis Alÿs reconeix aquests viratges en el títol *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic* (2004). Així, la versió 'poètica' original del treball esdevé 'política' per virtut del context en què s'insereix (Ferguson, 2007, p. 101). El treball de Francis Alÿs té doncs un desenvolupament 'poèticament lògic', no apareix com un conjunt adherit a un pla, així que la unitat de les obres està en un altre lloc, operen com un diagrama d'idees (Medina, 2006, p. 25), és un fluir a través del qual s'enfronta al problema particular de la percepció del temps.

Registre de traducció

- Abu Ali

Abu Ali (Barcelona, 1960), va començar les produccions en vídeo amb el nom de Toni Serra. Ha desenvolupat un extens corpus sobre el món actual a través d'un treball d'assaig poètic i metafòric, més documental en altres ocasions, com els treballs d'arqueologia mediàtica, entre els quals *Archivos Babilonia* o el projecte d'investigació, *>TransArab*, conformat per una sèrie de vídeos sobre el món àrab i islàmic. Les seves produccions exploren el caràcter visionari de la imatge, les experiències interiors i les visions que transiten entre diferents mons (també entre el real i l'oníric, o el físic i l'espiritual); així com temporalitats diverses, tractant sempre d'esvair separacions i travessar fronteres de coneixement i experiència.

desRealidad (2011) és el resultat d'una investigació més àmplia, un procés en el qual es pot incloure també la programació del CCCB del 2011 que duia el títol *Des_Realidad*. En la presentació del programa es proposaven investigar com des de la imatge es produeixen els qüestionaments més radicals de la realitat, des del moment en què el món es transforma en meres imatges o en dispositius de simulació. Aquest qüestionament de la representació del món va acompanyat d'un qüestionament polític: la constatació de l'expansió d'una realitat dominant que amenaça l'existència de totes les altres. Abu Ali es pregunta sobre la persistència del terme realitat per designar, paradoxalment, una cosa que ens desrealitza. Per esbrinar el mecanisme de construcció del terme i la seva pervivència, entrevista a quatre filòsofs que han explorat l'abast i el significat del terme realitat i com afrontar-ne la comprensió. En el vídeo es desvela que les maneres i estratègies d'entrar en contacte i penetrar en la realitat (el desconegut extern a nosaltres, o allò que ens inclou, el nostre medi) és a través de percepcions, sensacions, intuïcions, impressions o pensaments; d'igual manera que quan aquest medi s'esvaeix, s'engendra la ficció, de vegades substitutiva, de vegades complementària, del que coneixem com a realitat. A través dels testimonis d'aquests pensadors, Abu Ali ens convida a aprofundir en el concepte de realitat a través de diferents àmbits del coneixement, com la filosofia o el sufisme. La proposta no pretén arribar a una conclusió, és simplement un anar pensant, un contrast entre enfocaments que aparentment són llunyans però que al final potser no ho són tant. Posa en diàleg mirades i imaginaris de diferents espais i cultures, de posicions diverses respecte de la línia abismal que teoritza Boaventura de Sousa Santos. El vídeo és un assaig des de l'ecologia dels sabers, i comença amb unes escenes virtuals de la devastació de la civilització occidental, la destrucció d'una ciutat global faraònica i luxosa per un cataclisme, que passa a un pla fix breu d'un foc de camp. Amb aquesta introducció visual, Abu Ali s'enfronta al concepte de desrealitat a partir dels quatre pensadors.

(1) Per a Hakim Bey hi ha tres maneres de veure la realitat de l'univers, segons va aprendre de Toshihiko Izutsu. La primera és que tot és real, seria el 'realisme ingenu', del qual el xamanisme en seria un exemple, en el qual el món espiritual és tan real com el material; la segona posició seria que res no és real, sinó que hi ha una realitat superior i transcendent, una via que tot i que no és gaire comuna la defensen els filòsofs dualistes i els agnòstics; la tercera postura és que l'univers és alhora real i irreal, com asseguren el vedanta i el sufisme. Ibn Arabi, per exemple, creu que només es pot arribar a Déu a través dels 70 mil vels del món material, de la qual cosa es desprèn que el món és irreal en relació amb la unitat de Déu, però real en tant que experiència del diví. En general, qualifica aquestes

tradicions de paganisme avançat, ja que tot i ser monoteistes, reconeixen que en tot hi ha divinitat. (2) Pablo Beneito, a partir del concepte de mort iniciàtica, aborda la descripció que fa Ibn Arabi del món intermedi de la imaginació, en la qual els sentits s'intensifiquen. Explica que com més amunt s'està de l'estat contemplatiu, més clara, transparent i lluminosa és la visió de la realitat i, per contra, com més pròxim s'hi està, més dispersa i confosa resulta. La imatge subsistent, afegeix, està present en tots els coneixements iniciàtics, siguin cristians, musulmans o d'altres tradicions. (3) Per la seva part, John Zerzan opina que la desrealitat ens està portant al desastre, mentre que conceptes com 'valor' o 'sentit', són ridiculitzats. Ho relaciona amb el fet que la comunitat està desapareixent, destruïda per la societat de masses. Llavors tot s'hi val, en el buit que s'origina en aquesta intersecció de lògiques, fins i tot els tiroteigs, i això té un impacte físic directe en les persones, com l'obesitat o l'autisme, patologies que estan augmentant notablement. (4) Finalment, per a Santiago López Petit el concepte de desrealització el trobem d'una banda en el corrent materialista, perquè en el marxisme ja hi ha present la idea que tot el sòlid s'esvaeix en l'aire o que la puixança del capitalisme fa caure les creences més fermes, un pensament que culmina amb la societat de l'espectacle de Guy Debord; d'altra banda hi hauria l'enfocament idealista, la idea del teatre del món, que està present en diferents èpoques en moltes cultures. Per a Santiago López Petit, aquests dos enfocaments es troben en l'època global, i l'opressió que pateix la realitat com a conseqüència d'això, fa necessari un 'resistir-s'hi', i ens obliga a una mirada desesperada que busca creure en alguna cosa.

- Fundación Rodríguez

Ja només el títol, *Perdido en el Traslado* (2005), és una al·lusió a la segona pel·lícula escrita i dirigida per Sofia Coppola, *Lost in Translation* (2003), una coproducció del Japó i els Estats Units, ambientada a Tòquio. La producció de Cristina Arrazola-Oñate Tojal i la Fundación Rodríguez té un punt de contacte amb la cultura que observa, la japonesa, i la situació de desencaixament, de desubicació, en aquest cas no des d'una cultura diferent, sinó des de la pròpia, una dimensió molt més angoixant i que fa pensar en el desarrelament que comporta l'ingrés a la cultura global. Evidentment també fa una al·lusió irònica a les pèrdues que comporten tots els canvis, tots els desplaçaments, siguin materials, personals o sonors. De fet, *Perdido en el Traslado* se centra en la cultura de la mescla a partir de la narració de les experiències d'un *dj* japonès, Kenako Itsura. El músic explica com treballa i les situacions que aborda per recopilar materials i sensacions, en definitiva, per construir la seva pròpia visió. Explica que es dedica a vagar per la immensitat de Tòquio a la recerca de la matèria primera, la qual cosa genera en l'espectador una sensació de proximitat a través dels idearis i les

concepcions globals de la cultura, però que alhora també el fascina per la distància i estranyesa de les imatges. Llavors, el que fa l'espectador és acompanyar Kenako Itsura en una descoberta, com ell mateix afirma: "Tot va començar quan m'acabava de traslladar a la ciutat [Tòquio]". A partir d'aquesta reubicació constant del personatge en el nou escenari, l'audiència assisteix a la seva pròpia experiència en arribar a la ciutat. En la mudança, la taula de mescles s'espalla i, per poder treballar, ha de recórrer al material de la ràdio. Aquí la filmació adquireix un nou estadi, quan mostra els resultats de la investigació d'Itsura en aquesta exploració de la ràdio com a repositori, un arxiu de sons que ja no està seleccionat (com l'arxiu de discs) i per tant presenta situacions atzaroses. Davant d'això, decideix construir un nou *lounge* des de la transversalitat: *The Fuck Listening Project*.

El treball videogràfic de la Fundación Rodríguez intenta transmetre la reubicació constant del narrador en la ciutat (nova) i la creació (experimental i nova) a què s'enfronta. És una reconstrucció permanent de referències i ordres dins del caos frenètic d'una ciutat que no dorm i d'un mitjà global de possibilitats infinites i de qualitats sonores particulars. El final es tanca amb l'interrogant de si la cultura no és sinó pura mescla, pura temporalitat. El vídeo, que és una fluctuació constant, permet observar el fenomen de la formació d'identitats i de l'emergència de maneres desplaçades de viure en el món global.

4.2. Vídeo assaig i construcció de memòria

El desig de memòria

En un article sobre la videografia de Péter Förgacs, Ernst van Alphen constata que des dels anys 90 del segle passat s'han expandit les pràctiques artístiques relacionades amb la memòria, alhora que observa com es desenvolupen projectes al voltant de temes com el trauma, l'Holocaust i altres genocidis, o fenòmens com la migració, que es fan cada cop més habituals tant en els mitjans com en disciplines com la fotografia, el documental de cine o vídeo, l'arxiu o l'àlbum familiar. Aquestes pràctiques conformen una estètica específica, tot i que per a ell caldria veure si es refereixen al passat o més aviat són el símptoma d'una crisi severa de la memòria, o de la por a oblidar (Alphen, 2009, p. 30). En analitzar el cas concret de *Maelstrom* (1997), s'adona que Péter Förgacs utilitza fragments que no funcionen tant com a narrativa sinó com a exhibició, com 'una memòria externalitzada', un desplaçament que només es pot explicar en termes de temporalitat. Així, el dispositiu de la pel·lícula serveix com a suport per introduir-hi la Història (talls de veu, ràdio, etc.), de manera que el temps històric 's'imposa' al personal [que s'extreu de l'arxiu de la família Peereboom] (Alphen, 2009, p. 31). Els dos temps es troben en una mútua tensió radical –Maelstrom és el nom que rep un gran remolí que es forma a les costes de les illes Lofoten, a Noruega–. Els films

evoquen el món fenomènic, mentre que els mecanismes arxivístics d'objectivació i categorització despullen les imatges de la seva singularitat (Alphen, 2009, p. 32), fent servir recursos per manipular les imatges en moviment –ralentí, endavant, endarrere, congelats...–, amb els quals crea un ritme que converteix els moviments en una intensa experiència sensorial, la qual cosa genera una distància entre el temps real i el temps de les imatges (Alphen, 2009, p. 34). En aquest allunyament, en l'evocació del record individual, es desplega l'actiu de la memòria per poder veure les imatges a partir de la mateixa realitat i l'experiència. La possibilitat de connectar amb allò que és significatiu per a cada individu és primordial, ja que els ressorts de la memòria estan organitzats segons un principi essencialment diferent del principi organitzador de la fotografia, perquè només retenen allò que és rellevant per a l'individu: “Com que el que és significatiu no és reductible a mers termes espacials o temporals, les imatges de la memòria estan enfrontades a les representacions fotogràfiques” (Alphen, 2009, p. 37), que se situen en un altre pla.

Això fa que la confrontació entre abstracció (records) i imatge (registre) sigui extrema: “En els anys noranta van ser especialment les migracions massives, degudes a raons econòmiques o a guerres de caràcter polític que van acabar en genocidi, les que van causar tals moments d'extrema pressió. Però la crisi de la memòria no és només específica en el sentit sociopolític sinó que està també causada per la cultura dels *media*, per la seva presència aclaparadora des dels anys noranta i per les formes específiques que aquesta cultura desenvolupa” (Alphen, 2009, p. 35-36).

Per a Benjamin Buchloh i Andreas Huyssen,²²¹ aquesta crisi de la memòria és històrica i específica, ja que “només aquells records que són significatius en el present poden ser activats” (Alphen, 2009, p. 42). És doncs “contra el fons d'aquesta crisi secular de la memòria, accelerada en l'actualitat, com han de ser enteses les pràctiques de la memòria en les arts visuals [...] on la memòria es converteix en un assumpte de transformació estètica [...] [Per tant], la qüestió que requereix ser contestada és en quina mesura aquestes pràctiques són capaces de resistir a l'amenaça de l'oblit” (Alphen, 2009, p. 39) i fins a quin punt es poden articular amb altres pràctiques coetànies que generen, en paral·lel, discursos alternatius. Per això és molt important no solament produir noves pràctiques, sinó també fer-les visibles, com, assegura, succeeix en el cas de l'obra de Péter Förgacs, que no obeeix als principis de

221 Ernst van Alphen cita les teories d'Andreas Huyssen a partir de Huyssen, A. (2003). *Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*; Standford: University Press, 1.

l'historicisme, sinó que els obstrueix introduint dispositius basats en la similitud, el repetible o la identificació, i els desenvolupa a diferents nivells, fent ús d'al·legories o establint nexes entre el subjecte representat i l'espectador. És un intent per superar la distància històrica i oferir resistència a la crisi de la memòria, a través de la manera amb què utilitza els materials, perquè fent servir els mateixos dispositius de manera acrítica es produeix la crisi de memòria, però quan es fa d'una manera crítica i (auto) reflexiva, aquests deixen d'encarnar o implementar la crisi de memòria per convertir-se en pràctiques alternatives que s'hi enfronten. D'aquesta manera, el temps personal pren una significació històrica més àmplia i la historiografia es torna rellevant per al nostre present (Alphen, 2009, pp. 45-46). A partir d'aquesta interpretació, es pot afirmar que la manera a través de la qual el vídeo assaig s'acosta a l'arxiu i els procediments que utilitza, tenen l'objectiu d'incidir sobre la memòria per operar una reescriptura de la història.

4.2.1. Els materials d'arxiu

Confegir un arxiu és un procés selectiu que conté implícita la destrucció de registres (testimonis que no es consideren prou significatius, o que són parcials, anecdòtics, circumstancials...). Aquesta naturalesa destructiva intrínseca, Jacques Derrida l'explora a partir del concepte de 'pulsio de mort' que desenvolupa Sigmund Freud i la qualifica, principalment, d' 'anarxivística', és a dir, en tant que té una vocació silenciosa de destruir l'arxiu i empènyer a l'oblit, a l'amnèsia i a l'aniquilació de la memòria, i, encara més, d'erradicar l'arxiu i el dispositiu documental, esdevenint llavors l'arxiu en el lloc del defalliment originari i estructural de la memòria i, en conseqüència, no contenint mai res més que allò que s'exposa a la destrucció: "L'arxiu treballa sempre i *a priori* contra ell mateix" (Derrida, 1994 (1966)). Amb aquesta afirmació, l'autor constata el fracàs de la funció de conservació i memòria, que ens aboca a una cerca sense fi, perquè mai cap resposta no és definitiva.

Davant la crisi de la memòria i el caos immens que constitueix l'arxiu, Hal Foster considera que els artistes arxivístics miren de situar físicament, en el present, informació de caràcter històric, sovint perduda o desclassificada; tracten de localitzar errors, equívocs, presències errades, que han escapat a la destrucció metòdica del sistema. La recullen amb la intenció d'organitzar de nou els materials en suports i formats com la instal·lació, a través dels quals generar nous significats, encabint-hi imatges trobades, objectes i text, normalment fent un ús no jeràrquic de l'espai, per confegir dispositius bastits a partir de fonts diverses (com les familiars, o els arxius de cultura de masses), que si bé per una banda garanteixen la llegibilitat dels arxius, també poden esdevenir obscures, recuperades des d'un gest de

coneixement alternatiu (Foster, 2004, p. 4-5). Aquest gest, que descriu com a ‘impuls anarxivístic’, al·ludeix al tractament dels materials d’arxiu en els treballs artístics, els quals no pretenen totalitzar, completar, ni resoldre l’arxiu, sinó explorar models de connexió i relació entre els materials que aquest arxiu conté, creant un relat a partir de la mera reunió d’imatges (Foster, 2004, p. 11).

Es tracta d’un ‘registre grotesc nou’:

“Potser la dimensió paranoica de l’art arxivístic és l’altra cara de la seva ambició utòpica, el seu desig de convertir la tardança en arribada, per recuperar visions fallides en l’art, la literatura, la filosofia i la vida quotidiana en els escenaris possibles de tipus alternatiu de les relacions socials, per transformar el no-lloc de l’arxiu en el no-lloc de la utopia. [...] Aquesta transformació de ‘llocs d’excavació’ en ‘llocs de construcció’ és benvinguda en un altre sentit: suggereix un allunyament de la cultura melancòlica, que en el que és històric hi veu poca cosa més que en el trauma” (Foster, 2004, p. 22).

La qüestió que es planteja, doncs, és com tractar els arxius, mostrar-los, difondre’ls, a través de tecnologies digitals o en les construccions de suports expositius, cosa que explicaria la diversitat de formats, canals i dispositius que s’empren (Hirschhorn, 2011). Les nocions d’història i present, públic i privat, gran art i cultura de masses, informació i devoció, museu i espai públic, construcció i transgressió, connexió i desconnexió, utopia i no utopia, dificulten l’establiment de paràmetres per definir aquesta pràctica arxivística paradoxal (Balona de Oliveira, 2008) i expansiva, que revisa els intersticis i els espais de fricció que tradicionalment han separat els universos que Boaventura de Sousa Santos descriu a banda i banda de la línia abismal. En aquest cas, es difuminen també les fronteres entre l’espai públic i el privat, així com entre l’espai de l’art i l’espai comú, o l’arxiu i la realitat, context que permet inscriure l’impuls anarxivístic en el marc global de la deconstrucció en què es qüestionen també els conceptes de representació, autoria i subjectivitat, i en el qual l’art ha desplegat diferents estratègies per revisar els valors de l’alta modernitat. Així, “l’estratègia de l’arxiu s’apropia [...] de la necessitat de recuperar la memòria entesa com un tercer estat entre la història i el present” (Guasch, 2011, p. 180). No obstant aquestes possibilitats obertes, l’actual condició de l’arxiu i l’anarxiu està poblada per nombroses paradoxes i inquietuds, que fan plantejar preguntes com ara si l’excés d’informació pot menar eventualment a un rebuig de la memòria, una negació que podria empènyer la humanitat a viure sense memòria, o crear-ne un nou estadi, perquè “el nostre cos ja és només un destorb per al nostre cervell” (Warwick, 2012), atès que l’arcaic llenguatge humà (facilitador de la comprensió) és l’últim escull perquè les neurones es connectin en línia amb impulsos electroquímics. Aquest nou estadi de la

memòria podria substituir el paradigma de la modernitat basat en l'arxiu, la biblioteca i el museu, en l'acumulació de testimonis del temps, per un nou escenari que prefigura que els estímuls immediats substitueixen les bases del pensament per imatges instantànies, canvis vertiginosos i accions que actuen en el cervell a través de la visió. Aquesta nova manera de llegir i comprendre el món repercuteix també en la configuració d'identitats, ja que els nostres avatars flueixen en la xarxa i interactuen en el món virtual: “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” (Warwick, 2012). En aquest paradigma, “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” (Zeilinger, 2012), perquè totes les possibilitats d'existència i de relació estan contingudes en l'arxiu i només depenen de què és l'arxiu respecte dels seus continguts.

En aquest aspecte, per Marie-Anne Chabin és significatiu l'ús que es fa del mot arxiu en els mitjans de comunicació, que ha passat de l'infinitiu o indicatiu, a ser utilitzat cada cop més en participi: els documents arxivats, les informacions arxivades, les dades arxivades. L'arxiu apareix, doncs, no només com a continent, sinó com a eina. Hi ha una acció de selecció i organització estructurada que n'anticipa les cerques (les preguntes), però entès com a punt de partida, l'arxiu és una via d'experimentació, un recurs obert i compartit (Chabin, 2005) des del qual poder impulsar una comprensió de la realitat que inclogui les absències, les dades eliminades, els immensos buits de la memòria. Els artistes que treballen amb materials d'arxiu plantegen l'art, doncs, com un territori de resistència als hàbits polítics, culturals i estètics, i també als tòpics i a la moralitat, un territori en el qual es generen zones de conflicte i s'hi estén el camp d'acció de la política, no tant per donar una solució sinó per confrontar el problema (Hirschhorn, 2011), desplegant durades vastes i diverses per poder-hi tornar una vegada i una altra des de diferents temporalitats. Això significa un canvi de naturalesa de les dinàmiques, ja que si fins ara els mètodes i pràctiques d'arxiu s'havien descrit en termes espacials, com ara instal·lació, magatzem o col·lecció, posant l'èmfasi en l'estabilitat del contingut de l'arxiu i la seva narrativitat,²²² actualment, tot i que una certa dimensió espacial ha de persistir necessàriament, l'arxiu s'ha temporalitzat radicalment: és efímer, multimodal, adaptat a la cultura d'usuari dinàmica, i té més a veure amb la fluctuació que amb l'eternitat;

222 Wolfgang Ernst recull el comentari de Panos Kouros, a Kouros, P. (2012). “The Public Art of Performative Archiving”. A Kouros, P. i Karaba, E. (eds), *Archive Public. Performing Archives in Public Art. Topical Interpositions*; Patras: Universitat de Patras - Cube Art Editions, 41-53, 42 i s.

per tant l'arxiu ha deixat de ser només sobre el passat i no només té a veure amb la memòria històrica, l'arxiu digital existeix en sincronia amb el present perquè, en la seva essència, s'identifica com un poder generatiu (Ernst, *Aura and Temporality: the Insistence of the Archive*, 2012). Actua, doncs, com un mediador entre la memòria col·lectiva i la individual, i per tant té un rol actiu en la construcció d'imaginariis.

D'altra banda, mentre la monumentalitat de l'arxiu tradicional, expressada en termes temporals, s'arrela en l'excepció de registres de consum immediat en el present, segons Wolfgang Ernst el desenvolupament en línia majoritari li fa perdre el poder que havia tingut com a 'secret', en ser ara material d'ús immediat. Tot i això, destaca que l'arxiu exerceix tanmateix una oposició contra el temps històric –de fet, una de les virtuts dels arxius tradicionals, diu, és, precisament, que estaven fora del temps històric–, en tant que esdevé un *refugium*, un exili temporal de la història, que materialitza la resistència arxivística contra la completa mobilitat que defineix el discurs de la modernitat. Així doncs, l'arxiu institucional tradicional fa de pedra angular contra la mobilització completa dels registres, en tensió amb els arxius de codi obert actuals, distribuïts en línia a través d'Internet. En aquesta doble direcció de l'arxiu, s'obre un buit entre els serveis informacionals que tradicionalment es presten al públic *versus* els arxius que protegeixen la confidencialitat, doncs, en esdevenir electrònicament en línia, l'arxiu s'ha vist privat de la tradicional 'privacitat' de manera literal (del llatí *privare*), i de l'opacitat que caracteritza el discurs públic (Ernst, *Aura and Temporality: the Insistence of the Archive*, 2012).²²³ Aquests canvis de naturalesa de l'arxiu tenen repercussions en com ens hi relacionem i l'ús que en podem fer. Pel filòsof Boris Groys, l'arxiu digital és un entorn ple de possibilitats fugisseres, en el qual la transparència de la informació s'ha blindat amb contrasenyes i sistemes de protecció de dades, de manera que el subjecte contemporani ha esdevingut un 'protector de dades', un 'guardador d'un secret', tot i que sempre amb l'amenaça latent que aquesta clau es trenqui. Al mateix temps, però, el món virtual genera un abisme en el qual l'artista hi troba l'oportunitat ontològica per imaginar la seva pròpia identitat, essent capaç d'associar-se i desassociar-se, d'unir-se i separar-se, d'altres identitats individuals i col·lectives, atès que s'entén que la subjectivitat humana no és sinó un projecte dirigit cap al futur,²²⁴ expressat com una lluita contra la identitat imposada al

223 En aquest sentit, el que per a Wolfgang Ernst s'entén com a 'tradicció', en termes de memòria col·lectiva, ha estat reemplaçat successivament per una memòria tècnica, la qual està més relacionada amb la producció de cercles sobre el present que amb una preservació emfàtica de la memòria del passat.

224 Boris Groys desenvolupa aquesta idea a partir de les paraules de Jean-Paul Sartre quan afirma: "el moment

subjecte per la societat, en una tensió en desenvolupament permanent. Per a Boris Groys la possibilitat de revelar l'autèntic 'jo' requereix un període previ de reclusió –per reaparèixer en públic amb una nova condició o forma–, un estat d'absència temporal que seria constitutiu del procés creatiu (2013, p. 4-5). Aquesta 'ocultació' o anonimat estructural que neix en la xarxa, possibilita que l'artista pugui emergir a la superfície del flux a través d'identitats fictícies, disfresses o transvestismes, que li permeten modelar i transformar el seu 'si-mateix' lluny de la mirada totalitzant del nou globalisme. Així doncs, mentre l'impuls utòpic està relacionat amb el desig del subjecte de trencar amb la identitat definida històricament, l'arxiu dona l'esperança de sobreviure a la mateixa contemporaneïtat i revelar l'autèntic jo –un jo refractiu o jos diversos–, en el futur, cosa que permet al subjecte tenir una distància crítica respecte del seu propi temps i també en relació amb l'audiència. En aquesta tessitura, els arxius es revelen com a màquines per transportar el present al futur, a través de les quals l'obra d'art es fa permanent, i la seva presència anticipada del futur li'n garanteix la influència (Groys, 2013, p. 9-10), perquè es manté fent preguntes i desestabilitzant el pensament únic, bombardejant-lo des d'infininitat de llocs i identitats sempre canviables i reactualitzables. En aquest procés, que prioritza la disponibilitat i l'accessibilitat dels arxius a la historicitat tradicional que els ha descrit, la narrativitat s'elimina (Ernst, 1996) per emergir de nou en l'activació dels continguts de l'arxiu, o de les absències, en discursos diversos.

4.2.2. Performativitat i memòria

Diversos autors interpreten les maneres de fer quotidianes com un fons de l'imaginari comú, un 'fons nocturn de l'activitat social', com l'anomena Michel de Certeau (1990), o la 'festa latent incessant' a què es refereix Josef Pieper (1963), i reconeixen el cos com a lloc de memòria col·lectiva i motor productiu i reproductiu de la societat (Guerrero, 2008, p. 127). Es tracta d'una *performativitat liminar*, que interpreta el cos com a lloc ambigu on s'opera un canvi, tot i que sovint aquest no culmina: "Tota emoció té bases orgàniques [...] Conèixer les localitzacions del cos és doncs forjar una altra vegada la cadena màgica" (Artaud, 1978

subjectiu, com a manera de ser en l'interior del moment objectiu, és absolutament indispensable per al desenvolupament dialèctic de la vida social i del procés històric". A Sartre, J. P. (2014). "Marxisme i subjectivitat. Conferència de Roma, 1961", *New Left Review*, 88, 92-121. Publicada el setembre – octubre per la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN. Per aprofundir en aquest concepte, recomana també veure Sartre, J. P. (1973 (1946)). *El existencialismo es un humanismo*; Buenos Aires: Sur. En aquesta obra es recullen les idees de la conferència de París de l'octubre del 1945.

(1938), p. 155). Aquestes capacitats del cos per explorar i reubicar-se en nous escenaris, es fonamenten en dos aspectes, en la dimensió del cos com a memòria i com a transformació, per la qual cosa no és estrany que en èpoques convulses, com els períodes que segueixen les dues guerres mundials, hi hagi manifestacions que, des del cos, intentin gestionar la dislocació de l'espai/temps, com les accions dadà, i s'operin expressions obertament reivindicatives a través del *bodyart*, els *happening* o el *landart*. Més endavant, aquest gènere d'expressions buscarà les esclotxes per escorcollar les distorsions del nou ordre a través d'enfocaments més tangencials, com els que empra l'artista francès vinculat a *Fluxus* Robert Filliou, que s'expressa en gestos comuns i anodins, un tipus d'accions de baixa intensitat que s'han anat accentuant en l'època actual: “Cada un dels elements de la societat acompleix la seva funció en la *performance*, que manca de ‘temes’ privilegiats, contràriament al teatre o la literatura. Aquesta pluralitat temàtica deixa lliure al *performer* pel que fa a formes expressives, facilitant-li el desplegament d'una dinàmica singular” (Glusberg, 1986, p. 59) i flexible, que és capaç d'interpretar les transformacions històriques.

Barbara T. Smith esmenta dues idees que influeixen en l'auge actual de la *performance*, la identificació de l'acte de la creació artística com l'essència de la creativitat, i la prominència del reduccionisme en la ciència convencional (Smith, B. T., 1998, p. 47), afirmació a partir de la qual cosa es podria dir que la *performance* està passant de ser una pràctica a ser un símptoma, en produir-se un canvi d'èmfasi que va de l'obra com a objecte a l'obra com a motor de fets, la qual es crea interactivament amb l'espectador i el seu context de pertinença (Petersens, 2012, p. 23), que és, d'altra banda, una de les màximes aspiracions del vídeo assaig. Aquest potencial d'incidència, Victor Turner l'explica a través dels mecanismes de l'acció, segons els quals per realitzar qualsevol acte creatiu cal una *inspiració* (passiva, reflexiva, trofotròpica) per després desenvolupar-ne l'expressió (activa, ergotròpica) amb components d'elevada excitació i resposta emocional (Turner, 1982, pp. 9-10). De manera que l'activitat artística té punts de contacte amb la ritual en tant que és un espai/temps (sigui dilatat, sigui concentrat) on s'opera el canvi col·lectiu.

Precisament, l'entorn social és l'escenari de les microescales, que passen inadvertides en el lloc públic de l'enunciació: “Els artistes produeixen cada vegada més esdeveniments en els quals no només hi estan involucrats ells, sinó també els receptors, els oients i els espectadors” (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 45). Aquesta performativitat, a partir dels anys 90 transforma la dimensió textual que l'obra d'art havia tingut en la modernitat i aporta noves possibilitats de relacionar-se amb la realitat (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 53). Són uns actes, uns gestos, que “no expressen una identitat preconcebuda, sinó que més aviat generen

identitat” (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 54) a partir d’un procés de dessemantització i deconstrucció del personatge, amb recursos com l’alentiment dels moviments o la repetició, que fan que l’atenció de l’espectador se centri més en el *tempo*, la intensitat, la força, l’energia i la direcció dels moviments, és a dir, en la materialitat específica del cos performador (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 175), que no pas en la narrativitat de l’acció. Aquest procediment genera un llindar de coneixement a partir del concepte de *Verkörperung* (encarnació / corporització) –i que en el cas del vídeo assaig podríem ampliar a autoreferencialitat–, un concepte que al·ludeix al físic estar-en-el-món de l’home, com a condició de possibilitat per ser entès com a objecte i, en tant que tal, com a tema i font de constitució de símbols, així com a producte per a inscripcions culturals (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 183-184). Segons Erika Fischer-Lichte, en aquest habitatge es genera un bucle de retroalimentació autopoietic que oscil·la, com la percepció, entre les posicions de subjecte i objecte, que deixen d’establir una oposició per simplement assenyalar diferents estats del perceptor i el percebut, que en alguns casos poden ser fins i tot simultanis (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 343). D’aquesta manera, l’experiència estètica no només es produeix a partir de fets excepcionals sinó també a partir de la percepció de l’ordinari i en l’operació de transmutació en el seu contrari, a través de la qual es produeix un encantament que genera un estat liminar que el pot transformar (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 356-357) i traslladar a la vida real.

No obstant això, en el vídeo assaig hi ha encara una frontera, que és la superació de la pantalla, que l’àmbit de projecció/exposició podria posar en qüestió. Si bé la pantalla desactiva els efectes de presència, el lloc de projecció i l’espai d’exposició els mantenen en el temps de l’experiència del visionament, unes condicions que podrien rescatar la capacitat d’agència. De fet, la mateixa Erika Fischer-Lichte reconeix que els mitjans tècnics aspiren a la supressió de la dicotomia entre cos i consciència, entre matèria i esperit; tot i que encara hi veu manifesta l’absència de presència del cos com a materialitat, com a cos energètic, com a organisme viu, perquè en els mitjans el que s’opera és una aparença d’actualitat dels cossos (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 207), tot i que els espectadors sí que hi són, materialment presents, en el visionament.

D’altra banda, si s’atén a la creació d’espacialitat com a fugaç i transitòria, en tant que espai performatiu (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 220), en aquest cas, l’acció genera espacialitat a través de procediments que accionen i/o intensifiquen la performativitat de l’espai. N’esmenta tres, l’ús d’un espai buit (o gairebé) que permet el moviment lliure d’actors i espectadors; la creació de configuracions espacials específiques per a la negociació

entre actors i espectadors i noves possibilitats de moviment i percepció; i l'ús d'espais ja existents les possibilitats escèniques dels quals es posen a prova (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 225-226). En el tercer cas, l'espacialitat s'origina en tant que superposició d'espais reals i imaginaris i ens presenta l'espai performatiu com a "espai intermedi" en el qual l'espacialitat es genera de nou permanentment (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 234). Aquesta creació perpètua d'espai anuncia un principi de superació entre món real i món representat des del moment que aquest últim pot tenir l'agència de generar una espacialitat performativa. I encara més si es té en compte l'estètica de l'atmosfera que l'autora pren de Gernot Böhme, que centra l'interès en l'experiència física i resalta aspectes com la sonoritat, el contorn sonor o les veus, com a elements de materialitat que són (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 243-244), i que s'expressen en tant que temporalitat, entesa aquesta com la condició de possibilitat de l'acció en l'espai, constituïda per segments i ritmes (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 263-264) a partir dels quals els gestos es posen en relació i es fan productius recíprocament de manera perceptible per a l'espectador (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 276). Aquestes interaccions generen salts perceptius i noves estabilitzacions que fan que l'audiència dirigeixi l'atenció al procés de percepció i a la seva dinàmica específica, i es percebi a ella mateixa com a perceptora, amb capacitat per generar significats específics (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 299). Així, l'espectador es mou en un territori de frontera que tendeix a produir un espai de negociació, en el qual el que és rígid es converteix en dinàmic (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 404-405), que apel·la a les condicions antropològiques que el conformen en tant que organisme viu, dotat de consciència, que es transforma i es genera contínuament, i travessa els límits una vegada i una altra, fent que les nostres vides es facin presents en la realització escènica (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 407), un espai de negociació que es pot estendre a la situació de visionament en condicions immersives, com les de les vídeo instal·lacions.

Russell Ferguson posa l'accent en la performativitat quan afirma que el fet que les accions representin, que puguin tenir un eco real, o sigui rellevant que qualsevol acte poètic s'esdevingui (Ferguson, 2007, pp. 88-89), depèn d'una qüestió de temporalitat i permanència, ja que l'impacte de les accions no necessàriament ha de ser perceptible/conscient perquè sigui efectiu. Aquesta idea es pot traslladar a l'activació del potencial performatiu en el vídeo assaig, perquè en aquest, l'articulació del gest no solament es produeix en tant que registre sinó també mitjançant l'edició i la posada en escena en el marc de l'exposició, entorns que tenen la capacitat de potenciar l'agència de l'espectador i activar la negociació. Així doncs, aquest mode cinematogràfic –que Oliver Grau ja categoritza en la genealogia de les arts immersives–, se situa en una frontera que tracta de superar la presencialitat i la materialitat

amb una gestió sensorial de la imatge i el so com a situació, per tal d'acostar l'espectador a una comprensió del món que no es basi tant en els fets (els continguts) com en les respostes emocionals (l'experiència compartida).

4.3. La comprensió del món global i el concepte de traducció. Antoni Muntadas

La democratització dels mitjans i la superació de la distinció entre productors i consumidors d'imatges comporten tot un seguit d'interrogants ètics i legals, en un nou règim d'intercanvis econòmics i comunicatius (Mitchell, 1994, p. 55), però també estètics i polítics, en la xarxa mundial de sistemes d'imatges digitals, que ha fet emergir un fenomen nou, 'el subjecte descentrat de l'ull reconfigurat' (Mitchell, 1994, p. 85), a través del qual les fotografies [i l'audiovisual], no només han deixat de ser finestres transparents al món per situar-nos davant d'infinites finestres alternatives (Mitchell, 1994, p. 114), sinó que, d'altra banda, gràcies a les perspectives per computadora, encara ens poden desplaçar més i portar-nos més enllà dels límits del món real i inserir visualment les nostres presències en mons de ficció (Mitchell, 1994, p. 134). Aquest nou espai del visual possibilita una aproximació de l'imaginari que ultrapassa la barrera entre ficció i no-ficció, i permet la superació del concepte d'esdeveniment, que marcava un lloc i un temps precisos (Mitchell, 1994, p. 188) en l'imaginari fins a finals del segle XX –i que Oliver Grau explica com el resultat d'un procés immersiu de la imatge–. Aquestes transformacions radicals de la comprensió de la realitat fan necessàries altres maneres d'abordar la creació tant fotogràfica com audiovisual, la recepció que en fem com a espectadors i l'ús que en generem com a usuaris, com a productors d'imatges i lectors actius, que podem desubicar les imatges del context en què es presenten i situar-les en noves conjuntures. Aquesta dislocació de l'espai i el temps, que té a veure amb la transformació que s'opera en la gestió de la imatge, també repercuteix en l'estètica del vídeo assaig, en la qual els elements de ficció i de realitat no es presenten sota una lògica d'oposició sinó que tracten de connectar, a través d'un gran espai de performació i de negociació, amb l'espectador. Llavors apareix el concepte de traducció, una comunicació basada en el diàleg i en la interpretació de conceptes i sentiments.

4.3.1 Traducció i crítica a través dels mitjans

Una de les intencions més clares derivades del vídeo assaig és la volguda interrelació amb l'audiència, com a part d'una pràctica situada i en progrés. Aquesta expressió és especialment intensa en el treball d'Antoni Muntadas (Barcelona, 1942). A *Confrontations* (1973-1974), conformada per tres vídeos i so, l'artista posa de costat la vida al carrer i la tematització de la televisió en tres blocs –notícies, entreteniment i ficció–, plantejant un clar interrogant sobre el contrapunt de l'activitat i la passivitat dels públics. Formular aquesta

pregunta a principis dels anys 70 del segle XX, equival a un posicionament crític sobre el paper de l'audiència davant una televisió que ofereix un producte de consum alienador, repetitiu i acrític, que redueix l'espectador a un rol cada vegada més passiu. Aquesta pèrdua d'agència de l'espectador, fa que els artistes projectin una mirada més crítica sobre el mitjà i facin propostes en les quals el rol de l'audiència sigui, inversament, cada vegada més actiu. Per potenciar l'aspecte dialògic, els projectes tendeixen a ser situats i concrets com *TV/FEB/27/1/PM* (1974) –en què vuit artistes de diferents països graven una hora de programació de les diferents televisions locals–, per buscar estratègies que generin interacció amb la gent, promovent un concepte de traducció o d'equivalències d'una manera explícita.

En els vuitanta, aquesta visió crítica de la televisió es fa més general en l'art, perquè es pren més consciència de l'impacte que té en la destrucció de l'esfera de l'imaginari (Valentini, 2010, p. 12), és a dir, la perceben com un agent tòxic que anul·la la capacitat d'imaginar o de contestar. Com a exemple de la reacció contra aquest model, Antoni Muntadas conforma obres més complexes com *Personal/Public* (1980), en la qual la imatge de l'espectador de TV canvia a través d'un circuit tancat, extret del continu familiar i domèstic, en el qual l'espectador torna a l'escena com a subjecte que mira tant el món que es mostra a la televisió com a ell mateix en l'acte de mirar-la (Valentini, 2010, p. 11). Aquesta peça és un toc d'atenció que interpel·la l'espectador sobre la funció que assumeix davant la pantalla, tot i que encara manté la bidireccionalitat del canal televisiu. Es tracta d'un ambient amb dos monitors, un calendari i un rellotge de paret, que reiteren la pressió del temps que passa, i una cadira fixada en un punt, a l'espera que l'ocupi l'espectador/participant. En aquest marc, la informació sobre l'espectador passa a un circuit que reproduïx la seva pròpia imatge en un monitor i que pot ser vista per la resta de visitants, mentre que l'espectador/actor/pensador pot interpretar la informació pública, que s'emet en paral·lel per un altre monitor.

Per reforçar la capacitat comunicativa del vídeo, el text escrit apareix en les obres d'Antoni Muntadas com una constant temàtica i formal, com a pol complementari del paisatge mediàtic, i n'estableix un contrapunt, a tall d'acotament, es podria dir. Com a reacció a l'exuberància de les imatges que els mitjans han fet col·lapsar, amb la consegüent pèrdua d'eficàcia comunicativa, el llenguatge verbal és tractat com un element d'estranyesa, és a dir, les paraules són posades en relació amb les imatges per crear assonàncies, ximpleries, interlocucions dirigides a l'espectador, com per exemple la pregunta "*Què estàs mirant?*" (1981), o altres vegades fa servir comentaris que expliquen el guió del vídeo, o frases que inciten a l'acció, com "*Tu decideixes!*" (Valentini, 2010, p. 11). De fet, Antoni Muntadas proposa relacions entre imatges preexistents i textos als quals l'autor confia el seu propi punt

de vista, i amb aquesta juxtaposició posa en joc una dialèctica de contrastos entre natura –el paisatge dels *media*–, i cultura –el pensament crític de l'autor–. Aquesta inclinació semiòtica analítica el porta a explorar diferents possibilitats: a *The Last Ten Minutes II* (1977), sobre tres monitors, l'artista confronta els deu últims minuts de programació televisiva [clònica] de tres ciutats de tres països diferents: Washington, Moscou i Kassel, en els quals es posa de manifest el fort vincle que hi ha entre les emissions, mentre en paral·lel mostra imatges de la diversitat existent entre aquests tres indrets; a *Between the Lines* (1979) explora els límits de la televisió com a sistema d'informació; a *Enfrontaments* (1980), acobla emissions de televisió de diferents països, com si fossin diferents mitjans, amb l'objectiu d'investigar el paisatge mediàtic mundial per sensibilitzar els espectadors de com funciona (Valentini, 2010, p. 11-12). Per contra, a *Watching the Press/Reading Television* (1981) introdueix un gir, atorga al gest de mirar el rol de la lectura i la capacitat de comunicar a través del codi de la imatge. En aquesta confrontació de codis, situa l'audiència en la posició de descodificar els missatges, no la d'integrar-los sense cap mena de processament o de mediació crítica, per tant és l'audiència la que, en situar-se 'entre', desplaça el codi i els significats que se'n deriven. A partir d'aquí, proposa la percepció com una comprensió crítica del que s'està mirant, en aquest cas l'obra d'art, que pot coincidir amb la posició de l'artista o no estar-hi d'acord, perquè el que realment importa és activar el procés. Amb aquest plantejament, els receptors detecten coses i poden associar-les (segons la informació de què disposin) a altres que ja havien pensat abans, o fer-los pensar en coses noves que no havien pensat mai.

En la dècada dels 90, Antoni Muntadas inicia un procés de translació del mitjà televisió cap al multimèdia, a partir del qual genera tot un seguit de treballs sota el nom genèric d'*On Translation* (fig. 43).

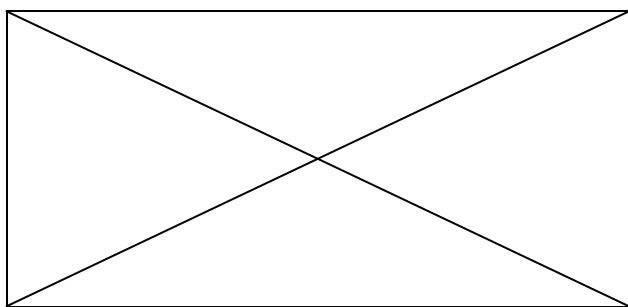


Fig. 43. *On Translation: El aplauso* (1999), d'Antoni Muntadas.

Emily Apter constata la derivació cap a aquesta plataforma operativa en aquests anys, cosa que permet a l'artista fer experiments en diferents mitjans, com ara textos, cintes de vídeo, pàgines web, publicacions, instal·lacions específiques en l'espai, arquitectura,

programes curatorials i protocols d'exposició, entre d'altres (Apter, 2011, p. 190). Davant la diversitat i disparitat de treballs produïts per Antoni Muntadas d'aquest període endavant, Daina Augaitis,²²⁵ quan es disposa a comissariar l'exposició *Entre/Between*, decideix no presentar-los ordenats cronològicament o per èpoques, sinó que organitza els prop de 70 projectes de la mostra en un sistema de constel·lacions. Aquest tipus de lectura és coherent amb els plantejaments d'una pràctica inspirada en l'arxiu, en la qual els continguts apareixen de manera sincrònica, per poder abordar qüestions en diferents temporalitats alhora, i una organització per temes, per àmbits d'interès, coincidents amb les preocupacions que presenten els artistes del vídeo assaig. Així, la distribució en nou conjunts no és solament una manera de presentar els treballs en una estructura coherent, sinó que li permet expressar les relacions que s'estableixen entre els diferents projectes a través del temps, tractant-los com a grans grups d'interessos que es desenvolupen en obres obertes, en procés, com a contínuum, i que, com a tals, es mantenen sempre provisionals, de manera que l'artista sempre hi pot retornar, revisitant projectes o reprenent-los en nous discursos. En aquest cas, però, és interessant fixar-se en el títol de l'exposició, perquè el mateix terme *Entre/Between* fa una referència explícita a la posició de l'espectador, alhora que suggereix una manera d'introduir-se en els intersticis dels sistemes visibles i invisibles de la comunicació i el poder, que l'artista investiga en una societat dominada pels *media*, l'hiperconsumisme i les tecnologies. Alhora, *Entre/Between* es pot interpretar també com aquells significats que s'escolen entre els intersticis, els buits i les col·lisions entre text, imatge i so. Per a Antoni Muntadas, en general, la imatge és més ambigua que les paraules, i per tant presenta un major potencial significador, per la qual cosa, amb la intenció de mantenir-lo, l'artista no és partidari de grans textos teòrics, però sí de textos breus, notes, intencions, fins i tot sovint fa ús de termes isolats, a manera de paraules clau, sobre una situació o un projecte (Massó-Castilla, 2013, p. 347). D'aquesta manera accentua la potencialitat del fragment com a falca i alhora l'usa com a detonant per connectar amb l'audiència, i llança pamflets com a manifestos, amb sentències que tenen la capacitat de sintetitzar els pensaments fonamentals que es desprenen dels seus projectes, i que reforcen el seu posicionament com a enunciator. És interessant constatar que aquestes tesis ja s'avancen en obres tan primerenques com *Art<->Vida (1974)*, on expressa una relació que es mantindrà al llarg de la seva trajectòria, sumant-hi convidats com ara el poder, els mitjans o el mateix

225 Daina Augaitis va comissariar l'exposició *Entre/Between*, que va tenir lloc al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, entre el 22 de novembre del 2011 i el 26 de març del 2012.

fenomen de traducció, entre d'altres. L'activació crítica és fonamental, doncs, com s'expressa en el concepte que dona peu a la frase "*Warning: perception requires involment*" (1999).

Antoni Muntadas també presta atenció a com estan organitzats els sistemes, considera que les estructures polítiques, econòmiques, socials, o de l'ordre que siguin, fan que l'espectador pugui desenvolupar certa capacitat de percepció de coses que no estan ni catalogades ni definides segons els termes estètics existents, com ara 'bellesa', 'art'... però que són evidents (Massó-Castilla, 2013, p. 338), i comuniquen a un altre nivell. De fet, quan utilitza el terme 'grau zero d'informació', es refereix al punt en el qual la imatge encara està en composició –en el punt màxim de potencialitat d'agència, quan tot és possible–, en la temporalitat de la projecció, durant la qual es manté amb possibilitats infinites de conclusió. Però, tot i la potencialitat latent de les estructures i del grau zero d'informació, hi ha una narrativa, el que passa és que es tracta d'una narrativa imperfecta, en procés, que s'està formulant. En aquest sentit, cada projecte genera la seva pròpia energia, necessita la seva pròpia dinàmica i es visualitza i representa a la seva pròpia manera. Per això li interessa especular sobre com ho percep l'espectador, com s'hi posiciona i quina actitud adopta. En generar un advertiment, un toc d'atenció, de fet, el que fa Antoni Muntadas és posar de manifest que està expressant uns continguts, una posició, no determinant una lectura (Massó-Castilla, 2013, p. 339-340), que està enunciant i mostrant més que no narrant o afirmant, i que la interpretació que se'n derivi –particular en cada espectador–, en última instància, recau en l'audiència. A través del gest de donar agència a l'espectador, provoca que es generin diferents contrahistòries, o contralectures, als missatges donats. La seva estratègia és captar l'atenció del públic amb algun tipus d'alerta que el faci posicionar davant del que llegeix, del que veu i del que sent. L'espectador esdevé llavors un traductor –o intèrpret–, en tant que llegeix i al mateix temps reesitua els continguts en un context a partir del seu propi bagatge.

4.3.2 Estructures digitals i comprensió de l'espai

El món virtual és el món de la sincronia i de l'organització matemàtica de l'espai, i respon a lògiques que condicionen l'obtenció de la informació i la manera com es gestiona. Quan els artistes treballen amb les transferències de dades i d'informació, s'enfronten a aquestes dinàmiques de l'arquitectura virtual, una construcció de l'arxiu digital que presenta les seves pròpies problemàtiques, i a una lògica matemàtica on no hi ha res d'anàrquic, és l'anarxiu (Ernst, "Digital memory and the archive", 2012). En el cas de l'obra d'Antoni Muntadas, els arxius audiovisuals són centrals i els aborda des d'una doble perspectiva, com assenyala Emily Apter, ja que a més de tractar el llenguatge com un material tòxic regit per sistemes d'autoritat i com a mitjà a través del qual contrarestar l'efecte uniformador de la

indústria cultural global, introdueix la teoria dels mitjans en la pràctica artística, posant en qüestió el binomi informació/veritat, i fent servir les tecnologies vinculades a la traducció com a filtre o matèria primera dels mitjans de comunicació. Així doncs, arxiva imatges, sons, imatges i textos, i els monitorea ajustant-los als paràmetres contextuais de la instal·lació (Apter, 2011, p. 194). En la presentació dels projectes posa en joc l'arxiu, l'activa a través d'un sistema d'alertes, ubicant l'espectador en una situació de crítica tant respecte de les imatges com de les relacions que aquestes poden establir. Així doncs, no tracta l'espai com un àmbit tancat sinó que el proposa com una enorme base de dades a l'abast del públic, una estructura que reproduïx la virtual i que permet construir infinitat de discursos i també reptar i posar en escac els dominants, o si més no qüestionar-los, desemmascarar-los en les seves intencions ocultes, tot presentant el món virtual i el físic com una unitat. Aquesta manera de procedir, Valentina Valentini la relaciona amb l'apropiacionisme, ja que agafar imatges difoses pels canals de televisió i barrejar-les en postproducció, modificant-ne els contextos i significats, és el procediment constructiu utilitzat amb més freqüència en la producció videogràfica que observa el règim apropiacionista postmodern, que mira cap als arxius dels mitjans de comunicació i l'estètica del reciclatge. De fet, precisament perquè és efímera, la televisió ha promogut el sistema d'arxiu, un repertori d'imatges que es pot fer servir per crear formes paròdiques i satíriques dirigides a una neutralització de la diferència entre la realitat i la mentida, més que no pas entre gèneres (Valentini, 2010, p. 12).²²⁶ Amb aquest bagatge, que relaciona la documentació amb la velocitat i la distància, Antoni Muntadas reconsidera la dinàmica de l'arxiu. De fet, s'interessa per la gran massa que significa, el tot i el no-res, el buit i el ple, la presència i l'absència, seguint amb la seva tendència a la dicotomia com a gran espai de preguntes, perquè en l'esfera de l'arxiu, el més important és la cerca, el que es detecta i el que es troba a faltar, la pregunta que es fa i la informació que s'obté —o no s'obté—, resultat a partir del qual es construeix una interpretació des del present activat que interpel·la l'audiència. Aquesta actualització de dades que es produeix en cada acció sobre l'arxiu explica molt bé la manera com funcionen els projectes oberts i en procés, els quals constitueixen dinàmiques vives que generen relacions entre diferents temporalitats les quals es precipiten en el moment de la presentació/activació.

226 En aquest fragment, Valentina Valentini cita Hal Foster a Foster, H. (1985). "Post-modern Polemics", *Recordings*; Washington: Bay Press, 132.

Per explicar el gènere d'aproximació que Antoni Muntadas practica vers l'arxiu, Sven Spieker fa servir el terme 'entropia'.²²⁷ Segons aquest autor, a l'artista li interessien especialment els arxius 'entròpics', amb un alt nivell de desordre i canvis sobtats, perquè la seva condició desafia la presumpció d'estabilitat que tenen els coneixements que poden ser transmesos, traduïts o comunicats. L'arxiu, per definició, conté documents amb un estatus ontològic estable, de manera que en principi no hi ha previst un sistema d'arxiu que pugui respondre fàcilment dels textos en estat de creació (Spieker, 2011, p. 234), ja que no preveu la transitorietat del procés al qual respondria la idea que aplica Antoni Muntadas de: 'en construcció' o 'en traducció'. Per afrontar aquesta possibilitat d'arxiu en transformació, l'artista combina el *hardware* (estable) de l'arxiu amb el material documental en procés de canvi (inestable), dinàmica que es produeix amb freqüència en el moment de la transmissió, és a dir, en el moment en què s'activa. Això és d'aquesta manera perquè, en la transferència de la informació, els canals no operen com a canals neutrals, sinó que formen part inalienable del missatge que transporten (Spieker, 2011, p. 234), essent el canal, constitutiu del mitjà, el que permet a l'artista fer possible aquesta combinatòria en clau de traducció. *The File Room* (1994) és un exemple d'aquest procés de transferència i traducció –conté informació digital i documents analògics– (fig. 44), la dinàmica del qual ens confronta amb la possibilitat que la informació es pugui haver perdut –o distorsionat–, en el procés.

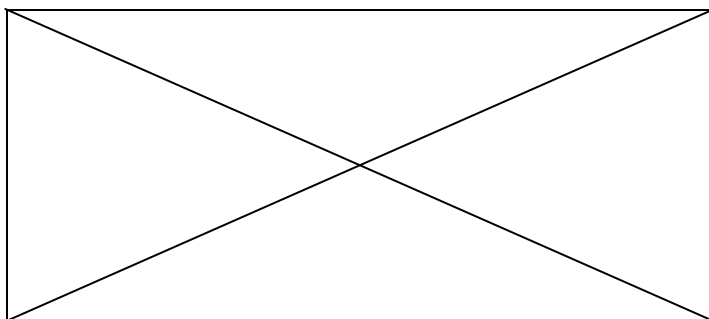


Fig. 44. Imatge de *The File Room* (1994), d'Antoni Muntadas.

La combinació de les dues tecnologies d'emmagatzematge, ordinador i arxivador, es presenten com una al·legoria de les dificultats que planteja qualsevol transferència d'informació d'un mitjà a un altre, o d'un emissor a un receptor. La 'censura' aquí també s'entén com una pèrdua d'informació més, que es produeix sovint en els processos de comunicació (Spieker, 2011, p. 236-237) en múltiples circumstàncies, però especialment com

²²⁷ Sven Spieker utilitza el terme encunyat pel físic alemany Rudolf Clausius el 1865 per descriure la tendència d'un sistema al canvi espontani així com la tendència natural de les coses al desordre.

a conseqüència de les conversions dels arxius d'un sistema a un altre. En aquesta pèrdua d'informació, que es podria qualificar de fallada de l'arxiu en la seva missió, Antoni Muntadas hi troba l'escletxa que li permet obrir el camp de la complexitat i fonamentar el missatge en allò que és permutable, que és diferent en cada receptor, en comptes de reduir-lo a allò que és immutable i reproduïble en la base de dades. Es tracta d'un projecte a Internet, encara en curs, la concepció escenogràfica del qual genera un contrast entre l'arquitectura de l'arxiu com a espai construït, tangible i tancat; i l'arquitectura dels arxius digitals, oberta, accessible, viva, que ha migrat de la dimensió espacial a la temporal. És una imbricació d'espais, temps i funcions heterogènies que ja és present en treballs anteriors de l'artista (Duguet, 2011, p. 242), per qui això planteja dues paradoxes: una és el sentit de la memòria, i l'altra és el sentit de la temporalitat. La memòria, emfasitzada com a punt de referència i d'identitat, és capaç tanmateix d'operar espais de relació, d'acord amb els quals Antoni Muntadas es pregunta sobre la configuració d'aquestes relacions 'en l'espai', en tant que mutables, i, per tant, si l'arquitectura i les obres d'art, no haurien de tenir caducitat, *expiration time* (Sperling & Lopes de Souza Santos, 2006, p. 111). En unes notes de 2002, Antoni Muntadas reflexiona precisament sobre l'especificitat del temps –*time specific*–, i la compara amb l'interès que ha suscitat en l'àmbit cultural. Per a ell, en el concepte de context, s'hi superposen l'espai i el temps, de tal manera que incidir en un context comporta també intervenir en un espai físic definit: ciutat, plaça, edifici... (per raons lligades a la història, a la memòria col·lectiva o simplement vinculades a una experiència de context). Per tant, la incorporació del temps afegeix unes altres intencionalitats a l'obra d'art –la idea d'Erika Fischer-Lichte que la temporalitat genera espacialitat–, com passa, segons Antoni Muntadas, amb treballs que presenten una estreta relació amb un 'moment històric', que estan vinculats amb un punt concret de l'espai/temps, com el *Gernika* de Pablo Picasso o la pel·lícula de Michael Moore *Fahrenheit 9/11*, considerant fins i tot que la primera d'aquestes obres 'històriques' ultrapassa l'especificitat temporal per penetrar en la memòria col·lectiva com a icona cultural global des d'una perspectiva històrica, política i artística; mentre que pel que fa al film de Michael Moore, la permanència en l'imaginari encara està per veure, doncs, amb tota probabilitat, dependrà de les vegades que aquesta obra sigui treta a col·lació en el futur i la persistència que tingui en la memòria. Així doncs, accions com preservar i mantenir registres –quant a contribucions a la memòria col·lectiva, conscients de la temporalitat i l'especificitat del temps d'una obra, sigui escultura, sigui intervenció, sigui arquitectura o sigui treball en xarxa–, estan vinculades a situacions d'urgència, d'activisme (des del maig del 68, directament relacionades als moviments antiglobalització) i són els màxims exponents d'una necessitat de reafirmar la

memòria col·lectiva i l'ús del temps (Sperling & Lopes de Souza Santos, 2006, p. 111), de manera presentista en la producció del registre i retrospectiva en la reactualització que se'n fa des dels presents futurs, gràcies a la capacitat que té l'arxiu digital de fer presents –i actives–, les obres d'art en el futur (Groys, 2013).

Continuant amb *The File Room* i la qüestió de la censura, aquesta peça, a més, no simplement acumula fets, sinó que, a través de testimonis i proves, mostra i compara diferents formes i concepcions de la censura. Amb això, es diferencia de l'arxiu com a simple base de dades, ja que és capaç d'activar relacions i suscitar noves interpretacions (Duguet, 2011, p. 243), atès que no només conté la versió censurada, sinó que inclou l'acció de censura i, de vegades, conserva la versió lliure. D'aquesta manera, posa en relleu la feblesa de l'arquitectura de l'arxiu alhora que en desvela les estratègies d'ocultació, les quals, fins i tot, pot fer manifestes. En la qualitat de revisable, doncs, per a Antoni Muntadas, l'arxiu esdevé un dispositiu de treball, en pot crear de nous o simplement accedir-hi, fer-ne ús, per cercar-hi materials i fonts a partir de les quals desenvolupar altres projectes; el que ell en diu 'activar' l'arxiu per a alguna qüestió específica, com activa els registres del sector cultural a *Between the Frames: The Forum* (1983-1993) (Massó-Castilla, 2013, p. 343), per fer aflorar allò que els sistemes de poder i control oculten (fig. 45).

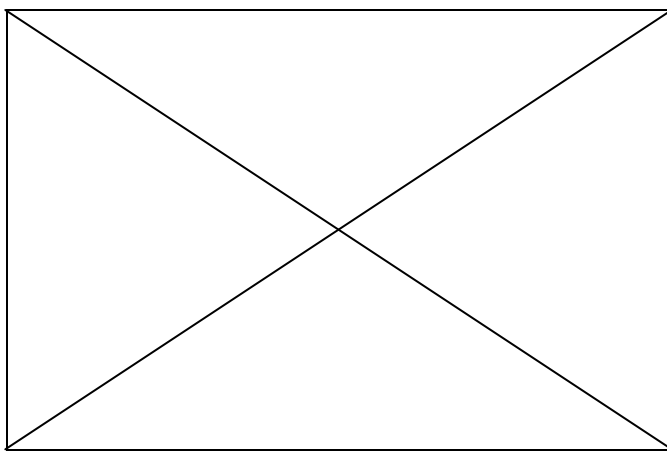


Fig. 45. *Between the Frames: The Forum* (1983-1993), d'Antoni Muntadas.

4.3.3 Comprensió del món global

El món global, en oposició a la qualitat de local, implica una transformació de la comprensió de les relacions temporals i espacials, en un context dominat pel presentisme, la sincronia i la pèrdua de centralitat geogràfica i de pertinença territorial. Antoni Muntadas aborda la relació transtemporal que es genera entre el local i el global i la proposa com el marc en el qual planteja el projecte *On translation* en la seva totalitat –una trentena de peces–. L'inicia l'any 1995, precisament amb l'objectiu de fer visibles alguns aspectes al voltant de la

transformació de la realitat, i l'impacte que té el nou ordre mundial en la vida de les persones. És un projecte *multimèdia* i transnacional, que explora les possibilitats d'una organització en xarxa, capaç de produir continguts propis i generar pensament alternatiu a l'hegemònic –amb potencialitat per trencar les barreres entre cosmogonies diverses–. El formen una sèrie d'instal·lacions, intervencions, llocs *web*, projectes públics, objectes, vídeos, conferències, textos i publicacions, que han anat evolucionant al llarg dels anys, a partir del concepte d'assaig, d'obra en procés.

El projecte s'origina amb la creació d'una plataforma interdisciplinària per acostar-se als mecanismes de traducció, i veure com hi operen les estratègies del postimperialisme cultural, en l'extensió del global com a concepte. Explora conceptes com els diners, la ideologia, la por... els diferents instruments de control que, amb la pèrdua de representació territorial nacional, els sistemes globals –un cop el poder s'ha deslligat, o s'està deslligant del referent territorial/nacional–, tracten de mantenir ocults. La traducció és el mecanisme que permet identificar i explorar aquests aspectes, com s'expressen i com intenten ser influents i operar en contextos, cultures i imaginaris diferents. En aquest entorn, Antoni Muntadas proposa una intervenció gairebé matemàtica per establir fórmules que permeten situar equivalències i buscar mecanismes per contrarestar-les.

És en aquest sentit que per a Lise Ott, en algunes peces d'Antoni Muntadas, el concepte de 'traducció' té també una dimensió ètica –en tant que conviden a l'acció–, perquè per a l'artista 'traduir' vol dir 'comprometre's' i actuar des del pla subjectiu, on es revelen les situacions personals i el patiment, en contrast amb l'objectivitat dels mitjans (Ott, 2011, p. 217). A través d'aquest procediment, l'artista s'adapta als canvis de paradigma dels sistemes comunicacionals, ja que Internet i la digitalització signifiquen una ruptura amb models anteriors i encarnen l'inici d'una transformació en el sistema comunicatiu que tendeix a la fragmentació: nous mitjans, noves audiències, noves valoracions de la informació, noves maneres de gestionar-la. Els efectes d'aquesta societat comunicacional no unidireccional són perceptibles no només a través de l'ús que fem de les noves tecnologies en la nostra vida quotidiana, sinó també en la política, l'economia i l'art, perquè donen una major agència i aporten una capacitat constructora de sentit de caràcter revisionista.

De fet, la sèrie *On translation* té com a punt d'inici dos treballs anteriors, tal com ho expressa l'autor en les notes inicials del projecte, de manera que s'esdevé en una mena de relació de continuïtat i mutació de treballs precedents, que el condueixen a una situació en la qual troba que seria interessant obrir un altre territori de recerca, que després concreta en

treballs que li proposen o bé que genera ell mateix (Sperling & Lopes de Souza Santos, 2006, p. 99). Es tracta de les peces *Between the Frames* (fig. 46) i de *The File Room*,

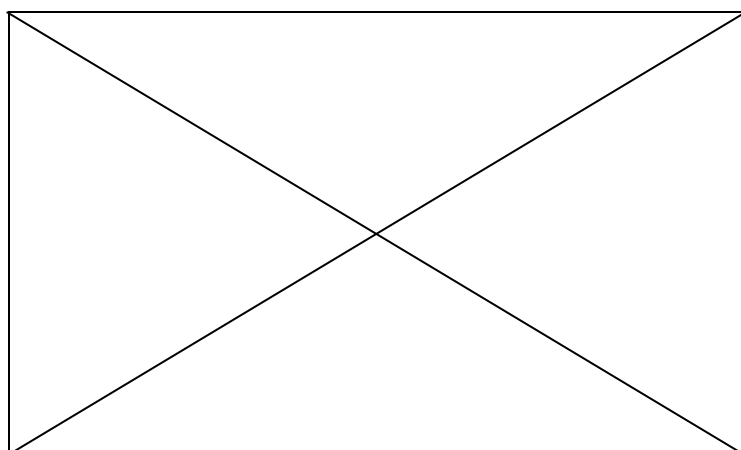


Fig. 46. Vista de la instal·lació al Macba. *Between the frames: Les Transcripcions* (2011), d'Antoni Muntadas.

Així doncs, *On translation* es desplega i adopta múltiples formes per tractar, amb procediments i estratègies similars, problemàtiques que aparentment són de diferent ordre, però que en realitat són conseqüència d'aquesta nova estructuració del poder que Antoni Muntadas investiga i situa en el centre del debat. Una mostra d'això és la pròpia mal·leabilitat del projecte, doncs, per exemple, mentre en la peça que presenta a la Biennial de Venècia, *On Translation: I Giardini* (2005), l'artista tracta sobre les problemàtiques de la traducció cultural i ho concreta en les característiques contextuals i la pèrdua d'espai públic als Giardini, i per extensió a Venècia ciutat; també analitza el que significa la biennial –com a fenomen global–, i el que representa l'esdeveniment per a l'entorn (Sperling & Lopes de Souza Santos, 2006, p. 122-123). En altres capítols de la sèrie, Antoni Muntadas torna sobre els esdeveniments multitudinaris.

A *On translation: The Games* (1996) pren com a punt de partida els signes olímpics de cada país i a *On Translation: Die Stadt* (2004), recorre tres esdeveniments massius en tres ciutats: Barcelona, Lille i Graz. La seva preocupació no es redueix als esdeveniments puntuals, només, sinó al que signifiquen i perpetuen en l'urbanisme de les ciutats, com en el cas de *Stadium I-XV* (1989-2011), on qüestiona l'arquitectura de l'estadi com a construcció del poder, i llança preguntes sobre l'estructura mateixa de l'espai i les funcionalitats que presenta, com una tipologia que va començar, fa més de 2.700 anys, amb funcions socials, polítiques, urbanes i econòmiques, i, en conseqüència, va introduir el discurs sobre la gestió de les masses (Dressler, 2011 (2006), p. 168), com demostra el fet que al llarg del temps aquesta tipologia arquitectònica ha tingut usos i finalitats molt variats, de vegades de manera planificada, de vegades de manera improvisada. Aquest tipus d'edificació, descrita com un

panòptic –en al·lusió a les noves tàctiques de control dels ciutadans que introdueixen teòrics com Giorgio Agamben–, presenta una capacitat estructural i logística adequada per confinar, contenir i organitzar les masses, la qual cosa el converteix alhora, paradoxalment, en una presó i un megaescenari. A més, per una banda concentra els símbols dels valors nacionals, polítics, econòmics, culturals i religiosos, i al mateix temps és un clar objectiu dels atacs contra tots aquests símbols i estaments (Dressler, 2011 (2006), p. 172), esdevenint un escenari on es desvelen algunes de les estratègies de presentació que dominants i dominats posen en joc en l'espai públic (Scott, 1990). Des d'aquesta perspectiva l'explora Antoni Muntadas, com a gran estrada d'accés lliure i alhora com un espai on es practica un control màxim. Per fer-ho, se serveix d'una estratègia que li permet concebre un gran camp de confinament camuflat sota l'aparença d'un espectacle, cosa que el porta a associar aquesta mena d'esdeveniments amb la gran maquinària del poder, essent els estadis la manifestació física d'aquest punt de confluència, al qual s'hi aproxima des d'un *détournement* oblic.

La transversalitat, que és present en diversos projectes d'Antoni Muntadas, Marcelo Expósito i Gerald Raunig l'entenen com una contranarrativa a la sobredeterminació que exerceixen els contextos, per a la qual cosa consideren que l'artista estableix una mena de 'protocols preventius' que li permeten no acceptar ni els marcs sobredeterminants ni les formes preestablertes de classificació, categorització o narració, com a sistemes naturals, objectius o transparents (Expósito & Raunig, 2011, p. 110), per això sovint el seu treball s'expressa confrontant dos conceptes, com passa a *Personal / Public* (1980). Per aquests autors, la subjectivació que Antoni Muntadas proposa a l'espectador a través dels seus treballs, produeix una corporalitat existencial que pot donar-li agència social i posar en marxa processos en els quals es poden generar posicionaments crítics i de resistència (Expósito & Raunig, 2011, p. 114), a través d'un ressituar-se continu i vigilant sobre les estructures de domini, per gestionar estratègies capaces de contrarestar-les des de plantejaments que trenquen les dinàmiques en què el discurs del poder se sent confortable. Així, les possibilitats dels *media* presenten un vessant totalitzador però al mateix temps un altre de subversiu, que es produeix en el *corpus* generatiu de les imatges que contenen. Per referir-s'hi amb propietat, Antoni Muntadas proposa una terminologia específica, el *paisatge mediàtic*, que no només inclou els mitjans televisius sinó també els gèneres informatius en general, en al·lusió al magma d'imatges que generen segons la lògica que determinen. Amb això, el que pretén és reflectir una realitat: que coneixem el món a través de la pantalla, i que els nostres referents geogràfics moltes vegades es redueixen a les seves representacions a través dels mitjans. Així doncs, l'objectiu que es fixa l'artista no és tant el d'observar el món televisat, sinó vigilar de

prop l'aparell de la televisió, tot reiterant el monitoratge de la percepció televisiva per portar-la a un altre nivell (Blom, 2011, p. 86) en el qual la posició de l'observador i l'observat es qüestionen de manera permanent, perquè el concepte de vigilància i control plana sobre els sistemes d'interacció i comunicació de forma ostensible.

Vigilància i por són conceptes que estan en contacte, i precisament a *On Translation: Fear/Miedo* (2005) i a *On Translation: Miedo/Jauf* (2007), la por apareix com un dels paradigmes simptomàtics de la globalització (Ott, 2011, p. 216). En contraposició amb els conceptes de violència i opressió, Antoni Muntadas tracta el problema qüestionant el sentiment de 'por', o *miedo*, o *fear*, o *jauf* segons les coordenades en què es trobi la frontera. Per fer aquest treball, entrevista i coneix persones de diferents edats –fins i tot nens–, sexe i horitzons professionals: jornalers, clandestins, sociòlegs i d'altres, que experimenten diàriament les tensions que provoca la zona fronterera a un costat i l'altre de la línia. El fet d'utilitzar material arxiu de televisió, documentals o material periodístic indistintament, porta implícit el condicionament que suposen els missatges difosos pels *media* i la manera com influeixen les perspectives dels mitjans en la construcció del discurs social (Ott, 2011, p. 217), tant dels que només observen com dels que experimenten aquesta realitat. Lise Ott veu aquestes peces com una evidència del canvi d'estatus de la noció de frontera, que ha passat de ser un concepte geogràfic i físic a ser un concepte immaterial –promogut per les lògiques globals–, que es pot distribuir com a mercaderia amb finalitats neoliberals. Per a ella, tant els mitjans de comunicació com els polítics contribueixen a la creació d'aquests 'fantasmes col·lectius', que es configuren en un cercle viciós: com més fronteres hi hagi (en el pensament o en el terreny), més clandestins, més opressió i més beneficis (Ott, 2011, p. 219). El primer dels projectes, *On Translation: Fear/Miedo* (2005), se situa a la frontera entre San Diego (els Estats Units) i Tijuana (Mèxic), en el lloc on alguns són partidaris de projectar-hi la construcció d'un mur per contenir la migració en el sentit Sud/Nord. No és innocent que Antoni Muntadas triï aquest indret, ja que més enllà de la mateixa realitat i la incidència local, és un paradigma del món com a lloc a la lliure i completa disposició dels poders, en el qual poden controlar –i de fet tracten de fer-ho–, tots els moviments. L'artista fa referència al mecanisme de la por, tant de la por d'haver de recórrer a les màfies per poder passar la frontera clandestinament, com de la por del que és el detonant d'aquesta situació, és a dir, el control sobre la frontera, els dispositius de seguretat policials perquè la gent no la pugui travessar, les persecucions i les expulsions.

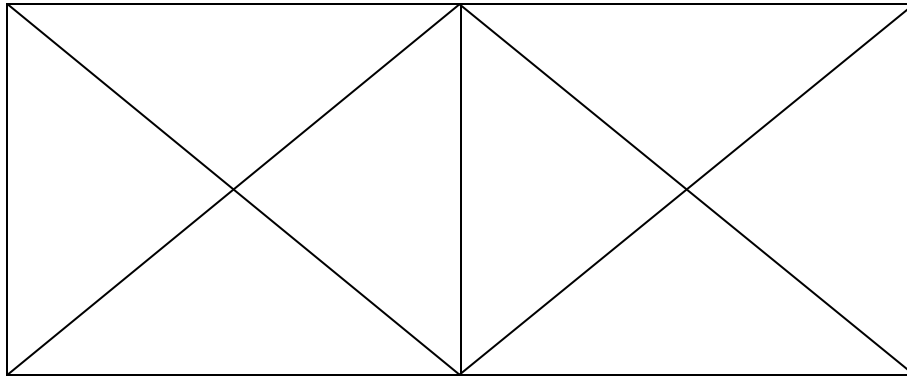


Fig. 47 i fig. 48. *Miedo/Jauf* (2007), d'Antoni Muntadas.

Amb *Miedo/Jauf* (2007), però, es produeix un canvi d'escala. Per bé que el projecte manté el mateix format televisiu, és una obra més complexa –es tracta d'una macroproducció de prop d'una hora de durada–, capaç d'abastar les problemàtiques de diferent naturalesa que l'artista posa en joc: polítiques, històriques, culturals, sociològiques o els mecanismes de control, a banda de la presa de posició política o crítica personal i unes certes concessions estètiques més enllà del documental (Guasch, 2016, p.185-186). És a dir, un cop ha identificat el camp central de l'acció, va resseguint un entramat de ramificacions, de trames paral·leles, comentaris al marge i noves perspectives, que generen filiacions de cada projecte amb el corpus general del seu treball (fig. 47 i 48). En aquesta obra, la pràctica cultural de traducció que l'artista exerceix sobre els murs de la por transfronterera actua en sentit contrari, restituint la política allà on ha estat negada en nom de la seguretat. Com exemplifica la frase “*This wall will fall*”, l'enunciació de la qual és en si una acció política (Rofes, 2011, p. 215), l'obra d'Antoni Muntadas manifesta un compromís que és el reflex d'una resistència persistent, tenaç, davant dels interessos dels poders fàctics, i un horitzó d'esperança. En la versió sobre la por del 2007, l'artista aborda la qüestió 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 es presenta com un escenari de pràctiques i construccions culturals, mentre que els individus, a través de les entrevistes, transmeten la interpretació de la naturalesa d'aquestes relacions entre la cultura i el paisatge –entès aquest com a lloc habitat–. L'artista posa en evidència les dificultats diàries que el pas fronterer genera en el dia a dia dels habitants al llarg del territori que travessa, i alhora remarca també que la frontera significa un parèntesi, un espai de negociació on es produeixen situacions imprevistes, un lloc la durabilitat del qual és històrica, variable i conflictiva: una geografia en suspens.

4.4.El registre performatiu i les lògiques transtemporals. Enric Maurí

4.4.1.La somàtica de l'acció

En el rerefons del *corpus* de producció d'Enric Maurí, Teresa Blanch hi identifica una pràctica performàtica generativa de diferents formats d'obra, que implícitament desenvolupa una lògica assagística: “practica un accionisme directe, quasi d'intempèrie, que reivindica la capacitat de l'individu per tornar a recuperar el seu paper dins la comunitat, com a subjecte posicionat, actiu i alliberat” (Blanch, “Resistència i accionisme de proximitat”, 2015, p. 4). El mateix artista es refereix a la seva pràctica com un ‘fer’, que Teresa Blanch relaciona amb l'art de l'experiència, destacant-ne la revolta política contra les convencions de l'art dels primers treballs, en els quals “els seus objectes quotidians van començar a emular la violència de l'exterior social”, mentre que, en els últims anys, observa que aquests generen una zona de proximitat des de la qual “instiga, cada cop més, als receptors a construir-se una autonomia i a reflexionar sobre la vulnerabilitat del rol diari de l'individu”, de manera que “l'art li serveix com a vehicle per introduir dosis de regeneració biodinàmica que donin sortida a petites revoltes”, com el dret a viure una vida “des d'una integritat lateral, reactiva i resistent” (Blanch, “Resistència i accionisme de proximitat”, 2015, p. 4). Ho fa des d'accions de baixa intensitat, que normalment enregistra i mescla amb altres materials o artefactes. Un treball de qualitats plàstiques i poètiques que no és merament documental sinó que per a Teresa Blanch constitueix un exercici transversal els límits del qual són difícils de determinar, perquè es desplega en una diversitat de formats, llenguatges i temporalitats, i es basa en la potencialitat dels gestos i els objectes, així com en la seva pròpia obra, que revisita.

El vídeo l'utilitza per primer cop el 1992 en la instal·lació *Estat de coma*, on presenta una mena de llit o matalàs fet de palets i tela –des de finals dels 80, Enric Maurí se surt dels marges de la pintura per desplegar el quadre com a objecte–, sobre el qual hi penja una bombeta despullada, de baixa potència, fent intermitències; i a terra, unes figures humanes fetes de paper maixé a partir d'un motlle únic, petites i escantonades, escampades en direcció a un monitor que emet una gravació en bucle, la característica ‘neu’ de les televisions analògiques quan no capten senyal. Tot i que, en aquest cas, no es tracta pròpiament d'una *performance*, sí que cal remarcar que les gravacions provenen del seu entorn íntim i són el resultat d'accions performàtiques, executades en un estat determinat de consciència, que incorpora tensions de la realitat viscuda a l'expressió visual. A partir d'aquest moment, els enregistraments es fan cada vegada més presents, majoritàriament relacionats amb l'acció i desplegats gairebé sempre en formats de vídeo instal·lació. Destaquen petites càpsules, de

durada limitada, amb accions breus i sense artifici, de vegades al voltant d'un tema genèric comú, però habitualment plantejades com a peces independents, com és el cas d'*Escombrar-se* (1996), que consisteix en un pla de mitja cama en avall en el qual s'observa com s'escombra a ell mateix i es recull dins la pala (fig. 49).



Fig. 49. *Escombrar-se* (1996), d'Enric Maurí.

Amb el mateix format destaquen, també: *90% fum, 10% cendra* (1996), que mostra a l'artista exhalant fum mentre de fons se sent el soroll d'un cotxe –el seu–, i que presenta en el context d'una instal·lació que reproduïx una sala d'estar; i *Empassar-se el discurs* (1996) –potser la més eloqüent de les peces d'aquest període quant a l'ús del llenguatge corporal–, que és una crítica directa als grans discursos buidats de contingut, en la qual intenta pronunciar un discurs però les paraules en comptes d'anar cap en fora van cap en dins i es distorsionen de tal manera que es fan intel·ligibles. Són accions enregistrades que es posen en joc a través de la instal·lació, un entorn que permet una major agència als públics que la sala de projeccions, ja que l'espectador disposa d'un espai d'aproximació des del qual pot adoptar distàncies diverses. En conjunt, tenen una dimensió d'assaig, indagadora, tant per la forma com pel fet que l'artista hi aborda els problemes que tracta des d'una discursiva memorística i vivencial, amb un treball que camina “per les vores llibertines de l'oblit per retornar de nou a l'origen” (Blanch, 1999, p. 7), practicant *détournements* i posant en acció l'oblit com la forma d'atenció més extrema, segons el descriu Michel Foucault, tenint en compte que la percepció no és només racional, sinó també emocional i espiritual.

Els vídeos del projecte *Casa. Una metafísica per a dies de cada dia* (1999), tenen també una factura plenament d'assaig, en aquest cas al voltant d'un tema comú, el concepte d'habitació. En aquesta sèrie, defuig la idea idíl·lica de la casa i la presenta com l'espai claustrofòbic i opressiu que tanmateix pot ser. En la peça *El jardí* (1999), la imatge reproduïx un primer pla del rostre de l'artista sobre l'herba del camp, mentre els caragols li

van lliscant per la cara, relliscant, caient i tornant a creuar el rostre mentre en maseguen la pell. El treball d'assaig, en aquest cas, està més centrat en l'elaboració del paisatge sonor – d'una extrema complexitat –, que del visual, que manté una única seqüència. Carles Hac Mor el descriu com una lírica 'antipoètica' i 'antiestereotipada', en la qual els caragols “per llur gran resistència a significar esdevenen estranyament i inquietantment exaltants al vídeo que ens ocupa”, mentre l'artista planteja una “suspensió de judici, que és una de les pràctiques intel·lectuals més recomanables i que equipara el cervell a la víscera esmentada”, essent aquesta víscera indeterminada cap on es dirigeix l'art, de manera que les seves peces “ens envien [...] a la nostra materialitat com a reflex de la corporeïtat de l'obra, i a l'inrevés” (Hac Mor, 1999, p. 18-19). Són, per tant, peces que posen en qüestió el pensament hegemònic i ens remetien a un pla dialògic transcultural, formulat a partir de gestos i al·lusions, sense ancorar-se en referents, discursos, ni citacions –una obertura que multiplica exponencialment les ressonàncies en l'espectador–. En vídeos del mateix període, com *Menjar* (2001), continua amb aquesta pràctica del que, referint-se al seu treball, Annemieke van de Pas anomena “vídeo llenguatge del gest postritual” (van de Pas, 2001, p. 6), que fa que vagi eixamplant el registre videogràfic amb l'exploració de materials diversos, tant d'imatge com sonors.

El treball complex de gravacions de petites accions crítiques, apareix també en un conjunt de videoclips, que Enric Maurí anomena cançons-acció, recollits en el CD/DVD *Pell de princesa o Cardedeu em llaga* (2004). Es tracta d'un disc amb 11 temes en els quals aborda qüestions com ara la bombolla urbanística, la construcció de grans infraestructures o la pèrdua de la memòria, i que acompanya amb els videoclips respectius en els quals utilitza materials de diferents procedències, des d'emissions de televisió, a gravacions fetes per ell mateix o registres d'accions, a més de les cançons, les músiques i les lletres, que també són seves. El registre d'aquestes composicions bascula entre un sentit de l'humor àcid i descarat i una visió distòpica del futur. També hi destaca l'ús de la disfressa, per una banda com a caracterització física, emergint des d'identitats diverses; i, per l'altra, com a camuflament del llenguatge, utilitzant recursos de la cultura popular, com les al·lusions, els comentaris i les indirectes, especialment en els temes crítics amb la construcció del quart cinturó –una via que ha de donar sortida a les mercaderies del Vallès Occidental a través d'una franja rural que travessa el Vallès Oriental–, i amb la urbanització intensiva de la zona del Montseny. Aquest component 'postritual' de disfressa es pot llegir com una estratègia de ruptura del cordó entre la transcripció pública i l'amagada (Scott, 1990, p. 18-19), que té la capacitat de provocar un enfrontament obert entre dominant i dominat, perquè ultrapassa la frontera entre el que es pot dir i el que es diu. Aquest recurs de “la cançó és, per excel·lència, popular. És un mitjà amb

358

un gran potencial comunicatiu que Enric Maurí canalitza per obrir una escletxa en el carrer des del carrer” (Alsina, 2007, p. 28), i que utilitza en dues peces posteriors: *La gent al carrer camina, no camina* (2005) i *Enganxat a l’art* (2007). En la primera hi ha tres elements essencials, el primer és el de la disfressa –o simulació–, en aquest cas amb la cara pintada de blanc, com si es tractés d’un *clown* o d’un fantasma que comparteix des d’una altra dimensió els escenaris que grava, majoritàriament manifestacions i escenes urbanes a Londres (fig. 50): “fragments de realitat, expressions inacabades, de vegades interrompudes” (Alsina, 2007, p. 29). En segon lloc hi ha les superposicions d’imatges: trajectes, manifestacions i formigues, intentant posar en relleu el tràfec incessant de les societats i l’alienació dels individus. El tercer element és la cançó pròpiament dita, la música i també la lletra que, en anglès i català, parla de l’individu com d’una peça d’un engranatge i la seva capacitat funcional (“pixa, no pixa; camina, no camina; folla, no folla...”), mentre, en paral·lel, reivindica una llar on poder sentir-se segur. “Amb frases com: “La meva casa és la meva llar i no m’agrada que hi especulin” o “*Sometimes the power sucks my cock*” [“De vegades el poder em mama la polla”], Enric Maurí s’expressa des de la candidesa, adoptant una postura innocent i alhora molt irònica” i subversiva, especialment en l’estrofa, final en la qual “és clara l’al·lusió al filòsof Francesc Pujols quan el cita en l’última frase de la cançó: “Ja planyo a tots aquells que han de treballar per guanyar-se la vida”” (Alsina, 2007, p. 28), posant en qüestió el treball com a tasca edificant i presentant-lo com a pràctica alienadora. La idea matriu, però, i el títol de la cançó, s’inspiren en els semàfors de Nova York, en els quals s’hi pot llegir *walk*, quan està verd, i *don’t walk*, quan està vermell. De fet, els semàfors de les grans ciutats són un símptoma de la creixent pèrdua de capacitat per moure’ns-hi lliurement, ja que són espais sotmesos a múltiples restriccions que esdevenen, com apunta Saskia Sassen, un mecanisme de control dels cossos en l’espai públic.



Fig. 50. *La gent al carrer camina, no camina* (2005), d’Enric Maurí.

La segona, *Enganxat a l'art* (2007), és una cançó-acció en la qual l'artista apareix cantant sobre el desig que tenia de jove de ser artista i la convicció de seguir-ho sent en el present. El to és reivindicatiu i estripat. Amb una perruca i una guitarra de joguina, canta descarnadament sobre allò que el va fer voler ser artista, tot “visitant un paisatge de cites: la carxofa de Dalí, l'univers de Miró, la llebre de Beuys, les creus de Tàpies, la poesia de Brossa... Una breu i intensa història de l'art personal, que inscriu i ancora l'obra de Maurí en un diàleg intergeneracional” i en “una revisitació de la trajectòria pròpia” (Cuesta, 2007). En aquest cas, l'estratègia disruptiva del vídeo assaig es presenta en el que aparentment apareix com la traducció al castellà de la lletra de la cançó en els subtítols. Quan s'hi para atenció, es descobreix que el text és la lletra d'un *bolero*, també escrit pel mateix artista, el text del qual discorre en paral·lel mentre canta, sota l'aparença de ser-ne la traducció. Aquesta peça la va presentar en el marc d'un projecte expositiu titulat “Jo què puc dir?”, que es va presentar al mateix moment que l'exposició “Jo què puc fer?”, que incloïa l'obra *4 projectes per esdevenir un souvenir de Barcelona* (2007). Les imatges del vídeo d'aquest projecte (complementari de l'anterior), contenen escenes de l'artista deambulant per la ciutat de Barcelona, que es combinen amb imatges virtuals d'ell mateix –de manera que realitat i ficció es troben en el mateix pla–.

A través d'aquestes imatges virtuals, l'artista es transforma en quatre prototipus: “És una encarnació artística contraposada a l'arquetip presentat a *Enganxat a l'art*. Podríem pensar que si un projecte proposa una forma de pensar i treballar ordenada, professional, asèptica i fins i tot anodina, l'altra advoca per la bogeria, el caos i la intensitat com a únic escenari possible per a la creativitat. No obstant això “Jo què puc fer?”, i “Jo què puc dir?”, són solament dues cares d'una mateixa realitat, posen de manifest algunes de les grans contradiccions de la nostra cultura. L'estranya convivència i connexió del plànol subjectiu i la dimensió pública al voltant de la producció artística” (Cuesta, 2007).

A partir del 2000, el treball videogràfic d'Enric Maurí adquireix major complexitat. Un dels projectes més extensius, amb una temporalitat vasta i cíclica, és el que desenvolupa arran del conflicte entre Bòsnia i Hercegovina i Sèrbia. Comença amb una estada llarga a Sarajevo el 2001, després que el conflicte deixa de ser notícia. L'artista penetra en la societat silenciosa, fantasmagòrica, afectada pel trauma de la guerra i “fa un valuós estudi tangencial de la resistència de l'home dins un escenari descohesionat, de l'estat de suspensió de les seves vides [...] de la capacitat que té l'individu de refer-se a si mateix enmig d'un gran buit” (Blanch, “Resistència i accionisme de proximitat”, 2015, p. 6). Enric Maurí estructura els

materials en una sèrie de peces, la majoria videogràfiques, que al cap dels anys fon en un projecte integral: *Sarajevo 2000. La fragilitat de la postguerra i els tractats de pau* (2015). De les peces del 2001 en destaquen dues, *Acció Memòria* i *Cordó umbilical* –que es descriu més endavant en el context d’un altre treball–. Enric Maurí les planteja a partir del compromís personal, amb una gran dosi d’implicació, que es tradueix en la somàtica de l’acció, la qual per una banda intenta obrir múltiples canals de connexió i per l’altra té un esperit que es podria qualificar de reparador. Treballa a través de registres de la *performance*, vídeos documentals de producció pròpia i imatges d’arxiu produïdes per mitjans audiovisuals televisius, amb estratègies de *found footage*. L’estructura dels muntatges és oberta i de caràcter subjectiu, i s’expressa a través del gest i de les imatges d’arxiu, filtrades des de la seva pròpia realitat i les seves reaccions, de manera que constitueixen dues obres autoreferencials en les quals es potencia la naturalesa enunciativa.

Aquest vessant subjectiu del període actual, la psicoanalista i crítica cultural Suely Rolnik el relaciona amb els registres poètics, quan parla de la contundència poeticopolítica de l’acció:

“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 com 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–” (Rolnik, 2010, p. 89).

En el cas concret d’Enric Maurí, Teresa Blanch explica com s’aproxima al problema: “Fa referència a les disfuncions de la vida política en general, a la fàcil desintegració de la societat i a les dificultats constants que viu la humanitat en haver de reorientar la vida des d’altres paràmetres [...] S’infiltra en els mecanismes del ser per propiciar una transmutació íntima en l’home, sabedor que cap ciutadà no pot renunciar a la capacitat d’inventar-se alternatives llibertàries per mudar la situació” (Blanch, “Resistència i accionisme de proximitat”, 2015, p. 6).

Amb aquest desplegament del subjectiu, Enric Maurí apel·la a la capacitat de prefigurar nous imaginaris que proposen els teòrics contrahegemònics. *Acció Memòria*, per exemple, està filmada enmig de les restes de la Biblioteca Nacional de Sarajevo, que va ser arrasada pels serbis com a objectiu de guerra amb la intenció d’esborrar la història del lloc i escriure’n una de nova. Amb la col·laboració de diferents persones, entre les quals l’artista Maja Bajević, Enric Maurí projecta la memòria constreta en el seu propi cos i convoca les paraules sobre la seva pell per propiciar una nova germinació des de l’epicentre de la

biblioteca. El vídeo assaig inclou imatges de l'incendi, extretes d'informatius de televisió i mesclades amb diferents àudios, així com amb l'enregistrament de l'acció (fig. 51). La *performance*, en aquest context, té a veure amb les noves maneres d'acostament de què parla Jorge Glusberg, que treballen sobre les relacions entre l'individu i el seu medi, i tracten de comunicar per diferents vies, en transgressió permanent, recollint i reinterpretant el concepte de *performance* com a mèdiu de la tradició, la cultura i l'acció (Glusberg, 1986, p. 84-88), estratègia mitjançant la qual aquesta pràctica aconseguix posar en joc diferents estrats temporals i diferents naturaleses de pensament.



Fig. 51. *Acció Memòria* (2001), d'Enric Maurí.

Part del potencial d'aquestes accions rau en el caràcter polisèmic i polifacètic de cada un dels actes, que els confereix una gran connectivitat, capaç de travessar diferències culturals i habitar en els llocs comuns. Són accions físiques i concretes, que es desenvolupen en l'espai, abasten tots els nivells intel·lectuals i s'expandeixen en totes direccions (Artaud, 1978 (1938), p. 43), fent emergir noves maneres de pensar la història i la cultura des d'una posició subalterna, que, per la seva condició, es presenta com a alternativa a la cultura dominant.

4.4.2 Trajectes i itineraris

Per interpretar el moment actual, escindit entre la sincronia i les dislocacions del binomi espai/temps, Enric Maurí conjura diferents temporalitats: "L'esdevenidor d'Enric Maurí ja és el seu present, ja inclòs en el seu passat. Tot plegat suposa una rara, llarga i important desclosa personal, profètica i inimitable" (Hac Mor, 1999, p. 20). Aquesta connexió amb temporalitats diverses implica un desplaçament dels moments històrics a través de la memòria i la força de la imaginació a què apel·la Arjun Appadurai, i es plasma en la forma d'una translació física, d'un moviment expressat a través del trajecte. Recorreguts que conformen, en el sentit que Jacques Derrida atorga al 'ser camí', el desplegament i la infinitud del pensament (Derrida, 1994 (1966)), és a dir, esdevenen un procediment amb capacitat per activar la memòria i connectar, de manera transversal, diferents tradicions culturals.

Tres peces relacionades amb els projectes de Sarajevo, la ja esmentada *Cordó umbilical*, *En paral·lel* i *Recorregut per Sarajevo*, totes del 2001, presenten una xarxa complexa de rutes i translacions, oferint una visió polièdrica de l'espai en els diferents moments que l'artista visita la ciutat. Aquesta manera d'aproximar-s'hi, no és aliena al debat sorgit en la dimensió global sobre "la reconceptualització de l'espai i el lloc com a producte de relacions, una complexitat de xarxes, vincles, pràctiques, intercanvis tant a nivell molt íntim (com el de la llar) com a escala global". Segons aquesta interpretació "un lloc, un territori, no pot ser tampoc quelcom simple, tancat i coherent. Al contrari, cada lloc és un node obert de relacions, una articulació, un entramat de fluxos, influències, intercanvis, etc.", que ahora té a veure amb la identitat, "és a dir, que l'especificitat de cada lloc és el resultat de la barreja diferent de totes les relacions, pràctiques, intercanvis, etc. que s'entrellacen dins d'aquest node i és producte també del que es desenvolupa com a resultat d'aquest entrellaçament" (Massey, 2004, p.79). En aquest sentit, els camins són una expressió de l'habitació de l'espai, ahora que intervenen en la seva transformació.

A *Cordó umbilical*, Enric Maurí recorre nu, amb el cos untat amb aliments bàsics, el túnel entre Sarajevo i l'aeroport. És el trajecte que recorrien els ajuts humanitaris per entrar-hi aliments, el camí de sortida a l'exili i també per on accedien els observadors internacionals: un enclavament vital durant el setge. La segona de les peces, *En paral·lel*, és un vídeo breu en el qual dos homes sords i muts descriuen les sensacions durant els bombardeigs i les estratègies que usaven per salvar la vida durant el conflicte, ho fan primer asseguts i després en un recorregut per la ciutat nevada i silenciosa, mentre en els caps dels espectadors 'ressonen' les bombes que descriuen amb gestos. La tercera, *Recorregut per Sarajevo*, és un trajecte en cotxe des de l'aeroport de Sarajevo al centre de la ciutat, en aquest cas en superfície, que recull imatges del lloc que se superposen i es despleguen sense una determinació clara ni una intenció narrativa.

El mateix sistema de fragments d'itineraris concatenats per muntatge, apareix de nou en el vídeo del projecte *Instal·lacions furtives. Narratives de no-ficció* (2012-2013). En aquest cas es podria pensar que es tracta d'una documentació dels espais en els quals l'artista localitza diferents abocadors il·legals, però això ja ho fa fixant-ne les coordenades en un altre procediment associat al projecte. Els vídeos dels itineraris consisteixen en una aproximació visual, al ritme del vehicle des del qual filma, que s'endinsa en els boscos i ens ofereix un acostament als trajectes reals, la topografia i les durades relatives que tenen, que ajuden a comprendre la dimensió del paisatge com un tot. El projecte posa en qüestió les convencions de la mirada, que ens condicionen la interpretació, per alliberar una altra reflexió possible

sobre el fenomen del lloc, que ens hi inclou com a subjectes. Obre interrogants sobre els llocs en què intervé l'acció humana, sobre el paisatge com a constructe i la cultura material de la nostra època, així com sobre la naturalesa de la relació que mantenim amb l'entorn. Aquests desplaçaments apareixen com una reinterpretació de les geografies personals que explora David Lowenthal (1961) a partir de la corrent de la *behavioral geography*, que té com a punt d'arrencada la idea que la percepció humana repercuteix sobre les bases del comportament individual i de grup. El vídeo se centra en recorreguts i camins marginals i transitoris, per pensar en una manera sensible d'habitar el món, perquè vincula les agressions al paisatge amb les polítiques d'un entorn construït –urbà i econòmic–, amb conseqüències que no s'aturen en el paisatge mateix sinó que repercuteixen en la vida i la salut de les persones que l'habiten.

Per la seva part, *Caps de setmana i melões brancos/ weekends and melões brancos* (2016), documenta un trajecte realitzat des de Barcelona a Lisboa. S'hi succeeixen diferents escenes: el vol, la vida a Lisboa, anar i venir, pujar i baixar, o una excursió en tren a les platges de Cascais –unes de les més turístiques de Lisboa–, que desactiven el concepte de viatge turístic per fer-ne una crítica. Per un altre costat, la banda sonora inclou diferents veus que opinen sobre política, la situació econòmica o bé sobre art, configurant un mosaic de ressonàncies de l'entorn i del moment històric de la filmació. Tot plegat, constitueix una narrativa de moments sonors i visuals entrelaçats en temps present. Enric Maurí planteja una reflexió sobre les relacions en procés de construcció en el lloc i hi trasllada l'acció de pensar, com especula Jacques Rancière, sobre la infinitat de lectures que se'n poden despendre. L'acció de pensar', doncs, esdevé en ella mateixa una agència transformadora de la realitat, a través d'una potencialitat que és capaç de “reconfigurar el mapa del sensible” i, alhora, en fugir de narratives, contribuir a la formació de “col·lectius enunciatius”, de subjectes polítics: “Els canals per a la subjectivació política, no són els de la identificació imaginària, sinó els de la desassimilació literària” (Rancière, 2004, pp. 39-40) –llegeixi's en aquest cas desassimilació de la narrativa audiovisual–. Jacques Rancière qualifica aquestes ficcions –enteses com a ruptures–, d'heterotopies, en tant que, tal com les descriu Michel Foucault són uns espais diferents, uns espais altres: “impugnacions mítiques i reals de l'espai en què vivim” (2004 (1966)). Aquestes pràctiques produeixen també talls, igualment singulars, en el temps: les heterocronies. Seguint aquest mecanisme, els registres visuals, sonors i textuals del vídeo es combinen per obrir espais de pensament i d'imaginació. El títol, per exemple, té dues parts. La primera –“Caps de setmana”–, fa una picada d'ull al film *Week End* (1967), de Jean-Luc Godard i a la decadència de la societat actual, però també a la pràctica de les escapades de cap de setmana, i al que signifiquen en la nostra cultura en relació amb el concepte de 'viatge',

amb una crítica evident a la turisticació del món a través dels viatges *low cost*, que estan transformant la diversitat dels llocs en un únic paisatge de ficció, clonat arreu del planeta. La segona part –“*melões brancos*”–, fa referència a una acció que no ha deixat cap registre en el vídeo, ni sonor ni visual, però que, tot i no haver generat cap document, forma part de l'experiència de l'artista d'haver menjat aquesta fruita durant l'estada a Lisboa, al mateix temps que introdueix ressonàncies poètiques en la peça. Aquesta referència a un fet que no 'existeix' en els materials audiovisuals, no deixa de ser una anotació sobre les absències o elusions de la narrativa fílmica, quan, convencionalment, ha estat precisament aquest el principal mode de processament de dades emmagatzemades arxivísticament en nom de la història, que encara perviu en el tractament de la superfície de l'anomenat multimèdia, en el qual aquesta informació continua expressant-se en forma d'històries. És a dir, les narratives són una reducció del que l'arxiu conté, perquè sense testimoni dels fets, el llenguatge consuetudinari generaria unes expectatives que el film no podria satisfer. En aquest cas, en canvi, la referència del títol a una absència ens fa tornar a les imatges per trobar-hi un sentit, procés a través del qual advertim que les esclatxes narratives són vies que ens permeten introduir-nos en aspectes tangencials, que no són explícits. Aquestes estratègies ens aporten altres maneres de mirar que, com es desprèn de la genealogia decolonial de la visualitat, condueixen a altres maneres de pensar (Mirzoeff, “The Right to Look”, 2011). *Caps de setmana i melões brancos* ens permet entrar en un joc en el qual Enric Maurí intenta conjugar el concepte del verb mirar, però també el verb sentir, emocionar-se, pensar, recordar... que activen diferents ressorts en l'espectador, desplegant ajeràrquicament un munt de possibilitats. La peça s'estructura com una bombolla en suspensió en la qual les històries no tenen linealitat ni trama, a manera de resposta al vertigen dels nostres temps. És un llenguatge basat en l'evocació més que en la informació o la demostració, menys autoritari i molt més efectiu com a dispositiu memorístic.

En tots aquests treballs, els trajectes se superposen, perden continuïtat en el muntatge i esdevenen un *parcour*, una noció, això no obstant, que per a Marie-Pascale Corcuff és inherent a la definició del continu però que alhora forma una cadena de sensacions indiscernibles. En aquest sentit, la noció de translació és una de les estratègies que possibilita un 'canvi de percepció en general', com dedueix a partir del principi de 'transició insensible' de Maurice Merleau-Ponty (Corcuff, 2007, p. 42). Així en interpretar el *parcours* com una cerca constant d'equilibri, s'obre la possibilitat d'escollir entre nombrosos recorreguts contingents entre dos punts. Per aprofundir en aquest fenomen, se serveix d'un altre concepte, el de tall (*coupure*), que pren d'Henri Poincaré, entès aquest tall (sigui un punt sigui una

porció de continu) com una interrupció del *parcours*. En la lectura que fa Marie-Pascale Corcuff de la relació entre aquests dos conceptes, obre la interpretació del 'tall' a altres accepcions, com les de frontera, vora o límit, essent el terme de frontera el triat avui en topologia (Corcuff, 2007, p. 43). D'aquest comportament entre el *parcour* i la *coupure*, es desprèn que la lògica de la translació aporta una lectura dels límits d'espai i de temps que la fan especialment apta per interpretar situacions noves, ja que ens permet albirar ordenaments que solament es poden percebre en el moment que es produeix el desplaçament.

4.4.3 Lògica transtemporal i fragmentària

Les transformacions de la temporalitat i el trencament de la linealitat històrica, així com la introducció de nous conceptes com el de temps circular, han generat noves maneres d'expressar el temps. Aquest és el cas dels treballs de vídeo assaig d'Enric Maurí, en els quals projecta una lògica transtemporal que es basa en els fragments (entesos com a disrupcions, talls, en el continu) i en les dissociacions de canals, que es tradueixen en dades per als sentits humans (Ernst, "Digital memory and the archive", 2012, p. 71), una lògica que es contraposa a les pràctiques dels mitjans d'informació, centrades en el concepte d'actualitat, de present perpetu i imminent, amb imatges visceralment impactants. L'artista, en canvi, organitza els materials fílmics i els recursos gràfics i sonors de manera que apel·lin als sentiments i a la reflexió compartida, passant-ho pel sedàs de l'experiència pròpia i els dispositius sensorials.

A *Sarajevo, Tremulous Light* aborda la situació de postguerra a Sarajevo després de la Guerra dels Balcans de l'any 1992 a través de vídeos, instal·lacions, fotografies i materials diversos. Com ja s'ha avançat, el detonant del projecte és la desaparició de la informació sobre el conflicte en els mitjans, d'altra banda una pràctica habitual que fa que moltes notícies sorgeixin i desapareguin sobtadament dels titulars informatius, cosa que posa en evidència que són els mateixos mitjans els que determinen l'agenda informativa, d'acord amb els interessos globals 'ocults'. El projecte inclou un vídeo assaig que esdevé una resposta compulsiva a com les grans corporacions dels mitjans de comunicació de l'era global gestionen, quantifiquen i dosifiquen la informació que rebem. En aquest sentit, se situa en un corpus de produccions que s'ubiquen en la dialèctica entre el món global i el micromon. Aquesta dimensió "micro" de l'existència, que sorgeix en la Documenta 11, Anna Guasch la perfila en l'exposició "La Memoria del Otro" a partir del concepte de *nuda vida* de Giorgio Agamben, en referència a artistes que "emergeixen des de la dimensió eticopolítica que descobreix el reclòs dels drets humans i l'expandit de l'exclòs, abandonat i reprimat, el món enfangat de la vida nua i el de les zones d'indistinció en què el poder es converteix en control

o en terror” (Guasch, 2009, p. 14). Des d’aquesta implicació personal, Enric Maurí s’infiltra en la ciutat abatuda després de la guerra i abandonada pels observadors internacionals.

Sarajevo, Tremulous Light incorpora la vídeo acció *Cordó Umbilical* (2001), que té una durada d’uns 25 minuts, al llarg dels quals l’artista travessa el túnel que uneix la ciutat amb l’aeroport. El recorregut està editat en paral·lel amb flaixos d’imatges de la guerra i escenes quotidianes durant el conflicte²²⁸ –que deixen aflorar un poderós flux de memòria, en el qual s’implica en un sentir col·lectiu des de la vivència personal–, a tall de disruptions que esquarteren l’acció alentida. Aquestes variacions de velocitat de la imatge tenen a veure amb l’estratègia de potenciació memorística i connoten una profunda experiència sensorial (Alphen, 2009, p. 34).²²⁹ De fet, el muntatge reproduceix les sensacions que ell mateix va tenir mentre feia l’acció, durant la qual l’assaltaven les imatges de la guerra, ja que justament el dia anterior havia visionat 6 hores de gravacions de Sarajevo en guerra a l’estudi d’una productora local de televisió, SAGA. Els clips no segueixen un ordre cronològic estricte, sinó que tenen una lògica similar al mecanisme de recordació. Així, les incorpora com a imatges sense narrativa, de la mateixa manera que s’arxiven en la memòria i acompanyen als desplaçats, com a intermitències involuntàries. Són escenes que es reconfiguren en el pensament i la memòria, o que hi queden fixades com a pura imatge, com a resultat de l’experiència traumàtica.



Fig. 52 i fig. 53. *Sarajevo, Tremulous Light* (2000-2015), d’Enric Maurí.

En l’espectador, aquest efecte es reproduceix a partir del muntatge, perquè els flaixos de la guerra es queden fixats en la retina i encara s’hi mantenen quan la imatge del vídeo ja ha tornat a les escenes alentides de l’artista travessant el túnel: se superposen en la retina i en la memòria de l’espectador, tot i que en el vídeo estan connectades per tall (fig. 52 i 53). D’altra

²²⁸ Aquests talls estan extrets de les imatges dels informatius de televisió que la productora local de televisió SAGA ha cedit a l’artista.

²²⁹ Ernst van Alpen ho afirma en relació amb les produccions de Péter Förgacs.

banda, mentre als fets concrets noticiats durant el període de guerra se'ls atribueix un estatut de veritat, la *performance*, que és el fil conductor del vídeo, s'endinsa en un univers imaginari i poètic a través del qual connecta amb la via sensible i revisa l'impacte que els fets poden tenir en la memòria. Enric 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, sempre present–. Pel que fa als elements sonors, els talls reproduïen el so ambient dels fragments informatius, però amb una banda addicional en la qual el so d'un dels fragments té continuïtat durant tota l'acció de travessar el túnel, l'*Hongaresa número 5* (1869) de Johannes Brahms, una adaptació de música popular zíngara en fa menor i en to *allegro* –Charles Chaplin la utilitza també en l'escena del barber d'*El gran dictador*–. En l'última escena s'identifica l'origen de la música, és una imatge d'arxiu emesa per televisió durant el conflicte, d'uns nens tocant aquesta peça al piano en una escola mig en ruïna, durant la guerra. És un element poètic de tancament –Jean-Luc Godard fa servir un recurs similar a *Week-end* (1967) –. Amb aquests recursos fragmentaris, de vegades accidentals, l'artista practica formes de composició i associació que per Piedad Solans abandonen la posició vertical que ha caracteritzat el món òptic fins a l'actualitat (Solans, 2004, p. 282), esdevenint la imatge en moviment “la forma hegemònica de compareixença de la imatge en un nou règim de visualitat” (Brea, 2007, p. 80).

Però la revisió dels materials del projecte de Sarajevo tenen encara una nova reactualització en el vint aniversari dels Acords de Dayton, que van posar punt final al conflicte dels Balcans Occidentals i les guerres que van tenir lloc entre 1991 i 1995 en l'antiga Iugoslàvia, afectant especialment a Bòsnia i Hercegovina, Croàcia i Sèrbia. L'artista, en visitar el projecte, posa l'accent en el fet que la pèrdua de vides, la destrucció de mitjans de subsistència i d'infraestructures, la interrupció de la vida social i política i el desplaçament massiu no són simplement fets històrics que es poden donar per tancats amb un acord, perquè les conseqüències d'aquest conflicte segueixen afectant moltes persones en tota la regió. D'altra banda, la resposta internacional és un instrument que ha condicionat els programes polítics, humanitaris i de desenvolupament globals i les polítiques dels governs, els exèrcits i les agències d'ajuda fins al dia d'avui. A més, Enric Maurí considera que la signatura de l'Acord marc General de Pau a Bòsnia i Hercegovina (els Acords de Dayton), que va tenir lloc el 14 de desembre de 1995 a París, i va significar l'acabament oficial de les hostilitats, és un document que no dona resposta al trauma de la guerra ni a les situacions generades a causa del conflicte. El document conté aspectes militars, de drets humans i també l'establiment de fronteres, però el cas és que, amb prop de 100.000 víctimes, entre civils i militars, i 1,8

milions de desplaçats (el 83% de les víctimes van ser bosnianes), els efectes persisteixen vint anys més tard. A més, els desplaçaments de llarg termini forçats –molts viuen fora de la regió de procedència i encara no han pogut tornar a casa–, han fet rebrotar nous signes d'hostilitat. Vist això, Enric Maurí es proposa, després de tornar-hi l'any 2011, formular-se algunes preguntes i projectar-les, quan s'ha constatat que la guerra és possible dins les fronteres europees i que els tractats de pau signifiquen un compromís relatiu o, en tot cas, un tancament imperfecte. Són preguntes sobre els temes pendents de resoldre, com els desplaçaments, les reparacions traumàtiques, l'economia i la seguretat, o els drets de les persones. Amb el propòsit de plantejar aquestes i/o altres preguntes, Enric Maurí recull tots els materials d'arxiu de què disposa sobre el conflicte i els reorienta en aquesta direcció per reflexionar-hi des de l'art. El projecte *SARAJEVO. La fragilitat de la postguerra i els tractats de pau* (2015) és un interrogant que es planteja quan les solucions només són solucions a mitges, i emergeix la pregunta de què passa amb els tractats de pau quan no funcionen, quan no són justos o quan no serveixen als propòsits que els van impulsar. L'artista indaga sobre la fragilitat de l'estabilitat i el perquè seguim tancant conflictes en fals, que rebroten al cap de dècades per tornar a posar sobre la taula les problemàtiques de fons, que segurament requereixen enfocaments radicalment diferents. Per tot això, Enric Maurí planteja una aproximació mitjançant diferents materials: a partir d'una sèrie d'enregistraments propis (com ara entrevistes a militars, fotoperiodistes, artistes, ONG, etc.), la incorporació d'un seguit de *performances* i recorreguts amb els quals explora la pulsio de la ciutat, i materials televisius d'arxiu (els cedits per la productora de televisió de Sarajevo SAGA), compon una nova producció amb una mirada 'gran angular'. Les imatges de recorreguts, amb diferents velocitats i aturades, combinen la mirada íntima i subjectiva amb la mirada històrica de les imatges d'arxiu. Tot i que treballa des de la seva pròpia realitat, l'artista gestiona diferents temps històrics en horitzontal, un eix que s'ha recuperat per a l'art i la teoria, i que ha obert altres dimensions històriques al treball creatiu. Hal Foster n'esmenta dues, la noció de paral·lex, que implica l'aparent desplaçament d'un objecte causat pel moviment real de l'observador, una figura que posa l'accent en el fet que el passat depèn de la nostra posició en el present i alhora defineix els marcs en què situem el passat; i la noció d'acció diferida, a partir de la teoria de Sigmund Freud, segons la qual un esdeveniment es registra com a traumàtic únicament si hi ha un esdeveniment posterior que el recodifiqui retroactivament com a tal, de manera que la comprensió històrica requereix un compromís amb el present, sigui artístic, teòric i/o polític (Foster, "El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo", 2001 (1996), pp. ix-xii).



Fig. 54. *La fragilitat de la postguerra i els tractats de pau* (2015), d'Enric Maurí.

Enric Maurí ho assaja en aquest context, atès que les intervencions 'globals' no han estat efectives en els Balcans fins ara, més aviat han estat contraproductes, com a conseqüència dels interessos i lleialtats dispersos i canviants de les empreses globals per a les quals 'el món ideal' és un món sense estats o amb estats petits, en els quals els poderosos hi estableixen fronteres quan aquestes no existeixen, o són permeables, fràgils o difuses (Bauman, 2004 (2000), p. 201-206). De fet, aquesta és la manera com s'ha projectat l'imaginari dels Balcans,²³⁰ en pel·lícules com *Underground*, d'Emir Kusturica (1995) o *Before the Rain*, de Milche Manchevski, que segons Slavoj Žižec tracten el 'balcanisme' de manera similar a com funciona el concepte d' 'orientalisme' d'Edward Saïd, com si els Balcans fossin un espai fora del temps, en el qual Occident projecta el seu contingut fantasmàtic, ja que l'espectador occidental liberal hi vol veure l'espectacle d'un cicle de passions mítiques, incomprensibles, atemporals, que contrasten amb la vida decadent i anèmica d'Occident (1998 (1995), p. 158-159). Enric Maurí, en canvi, connecta amb el territori i la gent que l'habita (fig. 54).

Per a Piedad Solans, l'artista fa aquestes connexions a partir de la seva pròpia vivència: “[Recorre a] un camp d'antirepresentació i insubordinació [...] [Perquè] les obres artístiques no proposen la imatge com a vehicle paralitzant de terror, sinó que precisament denuncien la forma en què dades, imatges i narratives són ‘fàbriques i tecnologies de terror’ produïdes, distribuïdes i ideologitzades per al seu consum. I la violència [és] una tècnica utilitzada per al domini cognitiu i letal sobre les poblacions” (Solans, 2016, p. 5).

230 Sobre els Balcans com a pantalla fantasmàtica, Slavoj Žižec remet a Renata Salecl a Salecl, R. (1994). *The Spoils of Freedom*; Londres: Routledge.

Així, el que fa Enric Maurí és utilitzar les mateixes imatges en nous registres i suports a través dels quals produeix un *détournement* de significants capaços d'englobar una perspectiva molt més àmplia.

Piedad Solans cita els comentaris de l'artista sobre aquesta peça:

“Els treballs transmeten una visió de diferents moments del conflicte, així com el buit, les mancances i les absències, captats a partir de la càmera de vídeo i de la fotografia, convertint els aparells en un òrgan més, amb una implicació personal molt íntima i gairebé mística –com de reparació–, a través de les *performances*. Hi ha també una preocupació pels llocs –els carrers, les muntanyes i els escenaris dels enfrontaments–, i els recorreguts realitzats per la gent i per mi mateix [fig. 55]. Aquesta eloqüència del paisatge s'enriqueix amb les visions, opinions i vivències de testimonis que han viscut al lloc. La gent que pateix la guerra, que l'ha sentida i l'ha viscuda. En definitiva, nosaltres, homes i dones anònims” (Solans, 2016, p. 15).



Fig. 55. *La fragilitat de la postguerra i els tractats de pau* (2015), d'Enric Maurí.

En la mateixa línia, *La gran festa* o *Això no és una crisi, això és una estafa* (2010-2015) és el resultat d'un treball en procés durant més de cinc anys, que té com a punt de partida la situació socioeconòmica actual i com afecta les persones. El primer vídeo s'origina el 2010, amb una crida a través de les xarxes socials per buscar persones interessades a col·laborar-hi, expressant com la crisi els ha afectat i quins canvis ha operat en les seves vides. De tot el material recopilat, elabora un vídeo de caràcter textual amb una selecció de comentaris. En el muntatge, els textos s'intercalen alternativament sobre fons vermell o negre, cosa que permet copsar el canvi de personatges. Estan editats un darrere l'altre en *rolling* ascendent, i van acompanyats d'una música de fons, una composició a partir de la marxa nupcial de Felix Mendelssohn –que és una forma d'al·ludir a les convencions del que s'espera dels ciutadans, que es casin, creïn una família i assumeixin responsabilitats–. El segon vídeo

és un muntatge d'una cinquantena d'entrevistes en les quals la gent explica com la crisi els ha canviat la vida. Té un caràcter documental i crític i aborda qüestions polítiques i socials amb una mirada oberta, sense voler fixar una conclusió final. Té punts de contacte amb la tesi de Gregory Sholette i Oliver Ressler, segons la qual la globalització, la privatització i la liberalització dels mercats han portat, entre d'altres, al fet que la majoria dels governs del món hagin deixat d'arbitrar entre la seguretat de la majoria i l'especulació del sector empresarial.²³¹

Per descriure aquests moments d'incertesa, Slavoj Žižek, pren la coneguda frase d'Antonio Gramsci “el vell món es mor. El nou triga a aparèixer. I en aquest clarobscur sorgeixen els monstres”,²³² per referir-se als fenòmens que s'estan engendrant en la societat tecnològica actual i deduir que potser “no hi hagi un passatge directe al nou, si més no de la manera que ho imaginem, i els monstres sorgeixen necessàriament de qualsevol intent de forçar el passatge al Nou”, i per això, en aquests moments “no sabem què fer, però hem d'actuar ara, perquè la conseqüència del nostre no-actuar podria ser catastròfica”, per la qual cosa, afegeix citant a John Gray, “estem obligats a viure com si fóssim lliures”²³³ i “arriscar-nos a fer passes cap a l'abisme del Nou [...] i preservar el que era bo en el Vell” (Žižek, 2011, p.31-32). En aquest interregne, l'experiència activista i l'expressió artística poden transcendir el context de crisi a través de gestos i actes, doncs, com afirma Brian Holmes, citant Doug Ashford: "La desobediència civil és una història de l'art, també" (Holmes, 2011). Així que pràctiques com aquesta reclamen el dret a tenir un rol en la història i una autonomia personal que, per ser factible, ha de partir d'un reconeixement del subjecte, sigui individual o col·lectiu, amb una dimensió política (Mirzoeff, *Dret a veure. Visualitat i Contrahistòria*, 2011) i un potencial d'alliberament per, a través del gir ètic, passar de la crítica a l'acció.

4.5. Contranarratives i pràctiques subversives. María Cañas

231 Gregory Sholette i Oliver Ressler reflexionen sobre la crisi en l'exposició *It's the Political Economy, Stupid, The Global Financial Crisis in Art and Theory*. Hi van participar artistes com Filippo Berta, Julia Christensen, Field Work, Yevgeniy Fiks, Melanie Gilligan, Jan Peter Hammer, Alicia Herrero, Ólafur Ólafsson & Libia Castro, Isa Rosenberger, Dread Scott, o Zanny Begg & Oliver Ressler. Més tard, els materials d'aquest projecte es van editar al Regne Unit per Pluto Press (2013). El llibre inclou algunes reflexions teòriques, com les de Slavoj Žižek, John Roberts, Melanie Gilligan, Julia Bryan Wilson, David Graeber, Judith Butler, Kerstin Stakemeier i Brian Holmes.

232 En el mateix text, Slavoj Žižek ofereix també una altra versió de la frase: “La crisi consisteix precisament en el fet que el vell està morint i el nou no pot néixer; en aquest interregnum apareixen una gran varietat de símptomes mòrbids”.

233 Slavoj Žižek cita a John Gray a Gray, J. *Straw Dogs*, Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 2007, 110.

4.5.1. Descomposició de les estructures narratives

La narrativitat característica del relat modern, que dona estructura i continuïtat al text (en aquest cas l'audiovisual), es veu violentada en l'era global. En aquesta tessitura, els treballs de María Cañas (Sevilla, 1972), es revelen capaços de representar els decalcatges d'espai i temps. L'artista s'aboca a l'escorcollament de les idees hegemòniques per desemmascarar-les a través d'un procés que és eminentment de muntatge, compulsivament de muntatge. En les seves produccions parafraseja els discursos dominants per subvertir-los a base d'ironia, extravagància i exageració.²³⁴ Els recursos que utilitza basculen entre la diversió i el tremendisme, al punt que ella mateixa es qualifica de caníbal iconogràfica. Practica, doncs, el *found footage* a partir de l'apropiacionisme, com a resultat d'una clara actitud ideològica, amb la qual reclama la llibertat de drets, com a patrimoni universal, sobre les imatges que circulen. El seu treball és una interpel·lació dirigida directament a l'audiència, plena de girs i picades d'ull, de complicitats i llocs comuns on reconèixer-se mútuament.

María Cañas s'enfronta a la dificultat d'usar cites audiovisuals sense que hi hagi un marc normatiu favorable a aquesta pràctica. Fent una comparació amb la citació d'elements textuais, Jaimie Baron adverteix que, mentre la citació escrita rau en la repetició exacta de la identitat i l'ordre de les paraules (o lletres i espais), però se'n desestima la forma (el tipus de font o la mida de la lletra), podent-se indicar alguns aspectes com l'èmfasi quan se cita una font parlada; en el cas de la 'reproducció' d'una imatge, en comptes de preservar la identitat i l'ordre de les paraules, el que és crucial és que tots els elements visuals conservin exactament la mateixa *relació espacial* entre ells. La diferència de criteri encara és més curiosa quan s'observa la paradoxa que, per aconseguir aquesta relació espacial idèntica, cal que la representació de la cita sigui una còpia mecànica amb una relació d'indexació amb l'original, ja que qualsevol altre tipus d'aproximació a la imatge que no fos la còpia exacta l'alteraria. Així, aquest fet fa impossible que una imatge es pugui 'citar' directament sense, al mateix temps, copiar-la. Això crea un doble vincle, en 'reutilitzar' una imatge, perquè, per una banda, una aproximació no seria prou 'directa' per actuar com a testimoni significatiu, i per l'altra, la reproducció per índex i mecànica és massa 'directa'. Per tant, es produeix una acumulació de sentits i, a més, aflora l'espectre de la contravenció del *copyright*. De fet, els organismes que persegueixen les infraccions d'aquesta llei –que varia depenent del país–,

234 María Cañas dirigeix Animalario TV Producciones, una plataforma d'experimentació audiovisual, i www.animalario.tv, un contenidor en construcció dedicat a la cultura del reciclatge i l'apropiacionisme, on es poden visionar bona part dels seus films.

opinen que els mitjans digitals no poden ser ‘citats’ en cap cas, així que qualsevol reproducció mecànica, ni que sigui d’un fragment –fix o en moviment–, es considera un acte de robatori. No obstant això, si es pren la reproducció mecànica d’un fragment audiovisual com una forma de ‘citació directa’, de manera que se’n pugui mantenir la identitat, com es fa en la citació escrita, i s’incorpora a un nou text audiovisual que la transformi, llavors, tal com suggereix Meir Sternberg,²³⁵ s’hauria de considerar una ‘interferència’ productiva, i per tant d’ús legítim (*faire use*) (Baron, 2012), i així és com argumenta María Cañas les cites que fa, que són moltes. De fet, es confessa obsessiva i exhaustiva en la cerca apropiacionista de documentació, tot establint connexions i visions diverses amb materials audiovisuals ja existents per configurar imaginaris transgressors. En aquest joc d’apropriacions, activa el doble vincle, és a dir, treu les coses de context per derivar-ne altres interpretacions, plantejant *détournements*, i jugant amb la potencialitat dels significats connotats en una espiral d’al·lusions i jocs visuals que generen noves frases audiovisuals. Tracta l’arxiu com una immensa base de dades des d’on capturar els materials per a les seves composicions.

És una ‘caçadora de vídeos’, els rastreja i tria per reptar el pensament únic i oferir alternatives des d’una posició subalterna i crítica:

“Vaig escollir, per crear, revisitar i homenatjar obres ja existents; *hackejar* els recursos de la gran indústria i l’infinit iconogràfic de la nostra societat. Ha arribat el moment de filmar el que ningú filma i on ningú filma o de fer cine sense càmeres” (Serrano, 2013).



Fig. 56. *El perfecto cerdo* (2005), de María Cañas.

En aquest sentit, *El Perfecto cerdo* (2005), vídeo amb el qual proposa un exercici metadiscursiu sobre el ‘caràcter porcí’ de la informació actual i la cultura d’arxiu (fig. 56), és una declaració d’intencions en fer el paral·lelisme amb l’art i l’aprofitament del porc: ‘del porc s’aprofita tot’, com passa també, segons ella, amb la hipervisualitat de la imatge

235 Jaimie Baron cita Meir Sternberg a: Sternberg, M. (1982). “Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse,” *Poetics Today* 2 (3), primavera, 108.

contemporània, independentment de quina en sigui la procedència.²³⁶ Amb aquest convenciment, explora els mecanismes creatius de la producció artística actual des de la cultura de l'aprofitament, que esdevé l'excusa perfecta per introduir-se –afirma al web d'animalario–, en el procés de creació de l'obra derivativa i la cultura del reciclatge, “buscant la veritat oculta de les imatges” –la cara oculta del poder que contenen–. Aquesta actitud davant l'anàlisi dels missatges subliminars de la cultura dominant, la converteix en una mena d'obsessió paranoica, que entra molt bé en el joc de les teories de la conspiració i altres mitomanies contemporànies, que van deixant de ser ‘bajanades’ per obrir escletxes a través de les quals poder albirar les veritables intencions del poder. Ella mateixa entra en una mena d'èxtasi a partir del que anomena “un discurs delirant sobre el frenesí carnal i hiperinformatiu, el *corta y pega* i la intertextualitat”, una intertextualitat que per altra banda dona una gran agència a l'espectador. En aquest projecte, homes i porcs van a la recerca de la perfecció, mentre l'autora revisa les relacions tradicionals entre home i bèstia. També examina amb freqüència la figura del brau, el toro, que, amb el porc, són dos animals ancestrals que formen part de la idiosincràsia cultural i són representatius de l'imaginari col·lectiu, de manera que li permeten subvertir els tòpics de la cultura popular, àmbit pel qual circulen les impostures dels dominats i els dominadors en l'esfera pública. El que és interessant en aquest i altres treballs seus és que sempre manté algun tipus de vincle amb els materials originaris, dels quals en conserva el significat per posar-lo en discurs en els seus propis materials.

Per abordar l'extraordinària quantitat de materials audiovisuals accessibles a les xarxes cal ser un espectador compulsiu, també, cosa que María Cañas assumeix quan es presenta com *La archivera de Sevilla* i es defineix com a caníbal audiovisual, col·leccionista, pel·liculera, *cibergarrula*, salvatge mediàtica, iconoclasta, pervertidora, buñuelista, zensualista, mitòmana, iconoclasta, violadora d'imatges, caníbal *punk*, doctora Frankenstein, alquimista del detritus audiovisual... –qualsevol híbrid és oportú per autoredefinir-se, diu–, un veritable reguitzell d'atributs als quals la mateixa autora contribueix a engrossir en una mena d'incontinència verbal equiparable a la seva manera de tractar els materials audiovisuals. De fet, igual que presenta una obsessió per definir-se contínuament i enriquir la seva personalitat polièdrica de manera iterativa, el fet de treballar amb fragments relativament breus i per sèries, sense tancar els projectes sinó mantenint-los sempre en revisió permanent,

236 Aquest projecte el componen els vídeos: *Habemus cerdo*, 3'; *My Pigman*, 2' 24"; *Carne de estrella*, 3' 17"; *Un día en el campo*, 2' 42"; *La vie en rose*, 1' 54".

és la manera que té per mantenir viva la construcció cinematogràfica, en constant procés, generant nous materials amb l'única aspiració de ser visionats, piratejats de nou i revertits en un gran caos (Cañas, M., 2010) a través d'un procediment d'assaig. Així doncs, aborda el *constructum* audiovisual, l'imaginari visual, amb desconfiança ja no solament sobre el caràcter indiciari de les imatges, sinó sobre la mateixa intenció humana que hi ha al darrere, i practica l'antropofàgia iconogràfica com una arma "revolucionària, reveladora de fantasmes", per constatar que el reciclatge portat a l'infinit "és esgotador" (Otero, 2010), així com per posar en relleu que la superproducció d'imatges conté alguna cosa destructiva, també. Per això se sent atreta per temàtiques que expressen aquesta pulsio de mort, com la violència explícita o la defunció, que revisa anant al passat i especulant sobre el futur.



Fig. 57. *Kiss the Murder* (*Besa a l'assassí*, 2008), de María Cañas.

A *Kiss the Murder* (2008), reflexiona sobre l'amor des de l'escepticisme, per rastrejar pel·lícules en les quals l'amor, la bogeria i la violència comparteixen un espai comú. Emmarca el vídeo amb dues frases de capçalera, a tall de lemes, una de Friedrich Nietzsche: "Sempre hi ha una mica de bogeria en l'amor, sempre hi ha una mica de raó en la bogeria"; i una altra d'Alfred Hitchcock: "Els assassinats s'han de filmar com escenes d'amor, i les escenes d'amor com a assassinats", perspectives que li permeten deixar al descobert com el cinema ha transvestit l'amor per traduir-lo en un fatalisme romàntic (Murria, 2014, p. 33), en un escenari de sotmetiment/dominació. La composició consisteix en l'assemblatge de tot un seguit de talls a base de fragments d'escenes de diferents tipus i gèneres de films, utilitzant l'efecte mirall com a recurs dialèctic amb l'espectador (fig. 57). Les escenes desplegades fan al·lusió al reflex com a l'altra cara, fosca, inconfessable, on descansa la pulsio de la violència, la destrucció i la mort. Utilitza la imatge del doble com a ànima bessona, com a contrapart, com a doble consciència: "el paradís ombrívol on Eros i Tànatos es fonen per convertir l'amor en l'assassinat perfecte" (Murria, 2014, p. 34). En aquest sentit, l'artista posa l'accent en com el cinema clàssic ha contribuït a construir la psique col·lectiva. En les seves mescles i excessos visuals, manipulant la imatge i desdoblant-la, el que fa és 'trenca les normes del cinema convencional' i esventrar-lo per posar en joc les infinites 'possibilitats metalingüístiques de l'audiovisual', per explicar allò que les imatges també contenen, i que de vegades constitueix l'objectiu principal del missatge, però que com a astúcia roman amagat,

subliminar, sota la narrativa convencional, que acaba sent, només, una disfressa de l'autèntic contingut.

Marta Álvarez situa les produccions de María Cañas entre el cinema i el videoart, entre el documental i l'assaig, dins l'ampli context del postcinema. Afirmar que els termes amb els quals l'autora descriu el seu propi treball: “arxiu, *scratch*, deriva, *collage*, reinterpretació, *sampling*, apropiació, *jamming*, hibridació, contaminació, deconstrucció, parasitació”,²³⁷ entre altres estratègies d'apropriació, són característics d'una època en què el visual és el paradigma cultural dominant, però, d'altra banda, en la qual es combinen les produccions d'alta tecnologia amb la creació *amateur* i el *do it yourself*, actituds que reflecteixen una actitud antiartística, que té a veure amb les avantguardes històriques i el nou dadaisme, que paradoxalment acaba beneficiant al sistema que vol qüestionar (Álvarez, 2011). També hi veu un gest ecològic –al costat d'una gran dosi de ludisme–, en el sentit que es planteja la necessitat de no produir més imatges quan n'hi ha tant d'excés (Álvarez, 2011), d'aquí la seva proposta de deixar de gravar i no produir més documents de primera generació. No obstant això, sí que enregistra alguns materials, com en el cas de *Down with Reality* (2006), *Meet my Meat, N.Y.* (2007), o *Por un puñado de yuanes* (2008), films que estan més a prop de l'assaig que del documental, i presenten un alt component poètic i de *film art*, tot i la tendència *trash* dominant (Álvarez, 2011). Aquesta propensió, María Cañas l'atribueix a la pràctica del que anomena ‘videomàquia’, un art resultant de lidiar i reciclar tot el ‘detritus audiovisual’ que ens envolta (Cañas, M., 2015, p. 31), i que requereix una cirurgia precisa, que indaga en l'arxiu excedent d'imatges per seleccionar-ne fragments, de vegades molt curts, amb un alt potencial de significació –o de resignificació–, que compon a través de sèries de diversos capítols, generalment breus.

Aquesta recerca exhaustiva per identificar els significats subliminars i els girs del llenguatge que realitza María Cañas, parteix de la necessitat de posar sota ‘sospita’ les imatges de l'infinít arxiu en línia, estratègia ‘essencial per activar el nostre present’ en un moment marcat per profunds canvis polítics i socials (Cañas, M., 2015, p. 31). Així, quan analitza les narratives existents, i es proposa subvertir-les per generar contranarratives, aplica tàctiques de guerrilla, basades en accions concises i precises, de manera que després d'atacar es replega de nou a la recerca de més materials amb els quals tornar a incidir amb agudeses sobre temes fonamentals dels nostres temps. Desemmascara les disfresses que operen en la

237 Veure el web: www.animalario.tv

“transcripció pública del discurs” (Scott, 1990, pp. 4-5) i, per enfrontar-s’hi, fa ús de les tàctiques d’ocultació i transvestisme de què parla Boris Groys (Groys, 2013, p. 4-5), que utilitza també per posar-se en qüestió a ella mateixa com a persona pública i identitat nominal, una lluita que dirigeix contra els mecanismes d’identificació dominants a través d’estratègies de desidentificació per tal de, artísticament, reapropriar-se-les, transformar-les i manipular-les (Groys, 2013, p. 6), mitjançant tot un seguit de personalitats –com la de l’arxivera de Sevilla–, que li permeten dirigir mirades des de perspectives diverses i canviant per oferir una bacanal d’imatges, normalment organitzades al voltant d’un tema, a través de les quals endinsar-se en la naturalesa humana.

4.5.2. Tàctiques de guerrilla i contracultura

María Cañas produeix vídeo *collages* i *scratch*-documentals en la tradició experimental i el *found footage*, mitjançant els quals explora les possibilitats de la imatge en moviment, convençuda que l’activisme és l’única forma efectiva de qüestionar el sistema.

Per desestabilitzar el cinema convencional i la producció estàndard d’imatges, s’hi introdueix utilitzant les mateixes imatges, les mateixes frases i els mateixos temes:

“Reivindico narratives audiovisuals alliberades de les concepcions ‘bunkeritzants’ de la història i dels gèneres: avançar per terra de ningú, entre el cine experimental i el videoart, el documental i l’assaig, la vida i la mort... Lluito amb la videoguerrilla, que s’introdueix en els tòpics i símbols per dinamitar-los. La meva videoremescla repta el missatge dominant i els mites socioculturals instaurats pels mitjans de comunicació de masses, transformant els discursos oficials en versions *low-cost* de cultura crítica”

(Cañas, M., 2015, p. 31).

La contundència del seu esperit contestatari rau en la revisió d’aspectes fonamentals, constitutius de la moralitat dels poders fàctics i de l’*establishment*, i s’ha situat –o alineat–, al costat d’altres autors per als quals la lluita no queda al marge de l’art sinó que n’és una part inherent, com els que cita en les seves presentacions i xerrades. Entre aquestes sentències de referència, destaquen les de Joel Peter Witkin: “La història de l’art és la història de l’evolució de l’esperit humà. L’art ha de ser una meditació sobre la vida.”; i Hanna Höch: “M’agradaria esborrar els límits fixats que als humans, segurs de nosaltres mateixos, ens agrada dibuixar al voltant de qualsevol cosa que vulguem aconseguir” (Otero, 2010). A més, en estar ubicada en un llinar en què ficció i realitat no estan separats, acudeix també a personatges com Homer

Simpson, a qui invoca a través de mantres.²³⁸ Aquestes cites breus a tall d'eslògan, sovint lapidàries, formen part de la literatura popular que substitueix els grans textos per frases sintètiques, molt més fàcils de pair i prou versàtils per adaptar-les a discursos ben diferents. De fet les empra com a sintagmes –a l'estil de les notes i sistemes d'alertes que, per bé que amb un altre registre, utilitza Antoni Muntadas–, o com a crosses, convertint-los en fragments combinables amb diferents aspectes del seu treball, com si fossin frases d'un llibre d'autoajuda. És un ús semblant al que fa amb els fragments audiovisuals, que primer descontextualitza per projectar-los i generar una gran teranyina de referències. En aquestes estratègies i tàctiques d'assalt a la cultura normativa, situa els personatges de ficció i els injuriats pels discursos oficials al costat de pensadors clau com ara Friedrich Nietzsche, a qui recorre a través d'una frase que cita de memòria: “La potència intel·lectual d'un home es mesura per la dosi d'humor que és capaç d'utilitzar”.

Un altre recurs que usa és el cinisme, un instrument artístic molt potent, amb el qual, diu, colpeja les ments com si es tractés d'una porra:

“Utilitzo un sentit de l'humor vidriòlic, per vomitar fantasmes interiors (intento recuperar una miqueta de salut mental amb les riallades) i per treure'm l'avorriment de sobre. Un humor negre provocador que transita de la ironia a la disbauxa, del subtil a l'oscè, del còmic al cru [...] En les meves peces la conya, la crítica descarnada i la reflexió es donen la mà de manera orgànica, anàrquica, vitalista i transgressora. [...] Les meves videocreacions apel·len al canalla i fosc del nostre imaginari col·lectiu i això les converteix, més que en una simple rebequeria, en una denúncia no pamfletària que provoca i suggereix en diferents direccions” (Murria, 2014, p. 33),

Totes aquestes estratègies busquen la complicitat amb l'espectador i apel·len a l'experiència que aquest té de l'esperpent i de l'humor àcid de les revistes d'humor polític, o de l'interès pels subproductes culturals, al costat de les grans aportacions de l'art i el pensament. María Cañas fa múltiples picades d'ull a l'audiència, en un entramat d'enllaços i

238 Homer Jay Simpson, o simplement Homer Simpson, és un personatge de ficció, protagonista de la sèrie de televisió de dibuixos animats per a adults *The Simpsons*. És el pare de la família protagonista i un dels personatges principals. El va crear el dibuixant Matt Groening. La sèrie es va estrenar a la televisió el 19 d'abril del 1987, amb el curt *Good Night* en el programa *Tracey Ullman's Show*. Homer Simpson és l'epítom del cap patriarcal en les telecomèdies, manaire i irresponsable. Representa l'estereotip de l'obrer nord-americà, és groller, incompetent, manta, poc curós, estúpid, egoista i mal geni. Des que es va estrenar, la sèrie s'ha emès a diversos països del món i ha acabat formant part de l'imaginari global.

de mirades crítiques i desviades, estretament lligades a les produccions de l'imaginari col·lectiu alternatiu, que han marcat a la gent en un sentit o en un altre. Així doncs, la cultura de masses no és li és aliena, a l'artista, el seu discurs és un 'tu a tu' amb un vell conegut, així que, per a ella, 'fer una botifarra' a Hollywood a través de *remakes* i relectures de les sèries B, la iconoclàstia i el reciclatge és un 'plaer' (Otero, 2010).

El resultat és un treball precari, amb pocs mitjans però molt imaginatiu, per contestar el que ella anomena 'nous bufons mediàtics':

“Em sento videoterrorista i defensora a ultrança de la urgent liberalització i la no privatització de la nostra memòria, imaginaris i patrimoni icònic universal (arxius, televisions, filmoteques, *Nodo...*). *Hackejo* icones de la cultura popular per generar relats a contracorrent, com Jonathan McIntosh. Un artista de la vídeo remescla política i promotor del *fair use* (excepció legal que permet als E.E.U.U. usar materials en circumstàncies no lucratives)” (Serrano, 2013).

Per a María Cañas, tots aquests materials pertanyen a la memòria col·lectiva i haurien de ser d'ús lliure, com els seus treballs, que publica a Internet sota llicència *creative commons*. Així, el caos que ella provoca és, d'alguna manera, el reflex del desig d'una nova epifania. En aquesta època de 'fractures i contradiccions', busca des de la poètica 'formes de subversió i renaixement' (Cañas, M., 2012, p. 49). Aquest impuls regenerador s'inspira en creadors tan diversos com el cineasta David Lynch, de qui pren la idea del foc, o Marcel Duchamp, de qui adopta la figura del joc; eines amb les quals s'endinsa en “la poètica de l'apropiacionisme, la transgressió dadaïsta, la catarsi surrealista i la funció xamànica de les imatges [per] alliberar totes les forces ocultes de l'inconscient i curar” (Cañas, M., 2012, p. 50). En aquesta congregació de potències de canvi, que són els seus referents estètics i de pensament, hi aplica la mateixa lògica de l'arxiu, fragmentària, transversal i sempre en temps present, que aplica als treballs en vídeo. El seu discurs està impregnat de paraules clau, tòpics i veritats absolutes –moltes prestades–, amb els quals martelleja contínuament el sistema per desencallar la mirada convencional i fer saltar una espurna de curiositat, una riallada o una mirada esbiaixada a la realitat que tingui prou força per transgredir-la. Es podria dir que es fot de tot d'una manera molt seriosa, constant, persistent, tenaç, sense abaixar la guàrdia i sense recórrer després a teories ben estructurades per proposar una conclusió, sinó que es manté fidel al despropòsit, còmode en els marges i vigilant a les sempre abundoses 'perles' visuals i discursives que conté l'arxiu. Per això els seus referents són tan oberts, gairebé tan oberts que és difícil sistematitzar-los, potser una de les poques coses que tenen en comú és l'actitud, més que no pas les formes, el gènere o l'estètica. De fet, ella es considera una més de la llarga

l·lista d'artistes i pensadors iconoclastes i descreguts que, malgrat tot, continuen incomodant al sistema. Els convoca doncs des del present en un exercici per repensar la vida, l'art i les imatges des dels temps nous amb un to normalment irreverent, que pot arribar a assolir quotes importants de provocació, i tractant temes sensibles com la religió o la identitat nacional, les grans ideologies que formen el marc dels individus, per així 'sacsejar les imatges' en un intent d'alliberar-los d'aquestes imposicions que els en modelen el pensament i contribuir a una societat més crítica i més autocrítica. Per això no dubta en citar les imatges més inquietants i provocadores, i parlar d'iconoclàstia, pornografia, cinefàgia o zoofília platònica (Cañas, M., 2012, p. 50). Amb l'ús dels fragments obtinguts a partir de l'esquarterament de la imatge, María Cañas obté un element pertorbador similar al que Pam Cook comenta en relació amb els seus propis treballs, que descriu com "la ressonància afectiva del deteriorament de la imatge", un fenomen que es produeix en el canvi de compressions que s'opera en transferir formats, ja que apareixen diferències de velocitat i de sistemes, etc., processos que aporten una pèrdua de qualitat de la imatge que la fan "vulnerable a la descomposició", com si les produccions postdigitals anunciessin literalment la mort del cinema (Cook, 2014),²³⁹ o, si més no, en possessin en dubte el caràcter de permanència.

D'altra banda, en aquest joc entre surrealista, hilarant i poètic, de vegades hi aflora una certa candidesa. Res, però, no és el que sembla. La diversitat temàtica que aborda i esbudella, il·lustra el compromís amb la realitat en què viu. L'aspecte identitari i l'ètica en les relacions humanes, així com les derives del pensament, són recurrents, però hi ha un tema que destaca, el ventall de maneres a través de les quals explora el tema de la dona, que apareix tant en el discurs sobre l'imaginari festiu nacional a *La Cosa Nuestra* (2005); la televisió a *Land of 1.000 TVs* (2005) i els *reality shows* a *Down with Reality* (2006); la pornografia, la història de l'art i el cinema a *La Virtud Demacrada* (2008); o l'explotació sexual a *Por un puñado de yuanes* (2008). Ella mateixa explica que a *La Virtud Demacrada*, o en les videoinstal·lacions *Kiss the Fire* (2007) i *Kiss the Murder* (2008), "les dones no són éssers servils, ni paridores stakhanovistes, ni esperen el retorn del guerrer [...] són dones salvatges, que no coneixen cap prohibició [...] que transgredeixen l'establert, són súcubes que es redimeixen a través d'una catarsi de foc". Aquestes dones diverses les mostra a través de les imatges que ha generat la indústria per a "la mirada de l'home", degradants, però que un cop

239 Per aprofundir en les implicacions del deteriorament de la imatge, Pam Cook suggereix revisar el text d'André Gaudréault a: Gaudréault, A. (2014). "The Future History of a Vanishing Medium," *Technē/Technology*, (ed.) Annie van den Oever. Amsterdam: Amsterdam University Press, 261-71.

subvertides, posen en evidència el “desig fal·locràtic imperant”, que tanmateix ridiculitzen. De fet, esdevenen estandards de la identitat en procés, concepte amb el qual recupera el pensament de Judith Butler, vindicant “tota mena d’identitats: nòmades, híbrides i en formació” a partir dels feminismes de la diferència d’autores com Rosi Braidotti, Donna Haraway o Paul Preciado. Amb aquesta mirada polièdrica, afronta els canons de bellesa des del “sinistre i el lletgisme dels monstres”, rebutjant “les identitats excloents, tan arrelades en la religiositat popular i la mitologia”, i inspirant-se en autors com Agnes Varda, Werner Herzog o Luis Buñuel, els quals per a ella “són exemples d’una actitud ètica davant el seu ofici i la realitat social” (Cañas, M., 2012, p. 51-52). Aquestes divagacions li permeten procurar a l’espectador tot un seguit de mirades extravagants i bisbètiques però profundament desestabilitzadores, des d’una feminitat absolutament desacomplexada.

En aquest sentit, *Fuera de serie* (2012), és per a Eugeni Bonet un dels ‘aldarulls’ més contundents de la producció de “vídeo collages estripats i ‘punkarres’” (Bonet, 2016, p. 3) de l’artista. En aquesta peça, a partir d’una selecció de films, María Cañas discurseja sobre diferents tòpics per mitjà d’establir associacions d’imatges, i es dirigeix al nostre bagatge com a espectadors –el que sap que sabem–, per convidar-nos a una reflexió sobre els referents cinematogràfics a través dels quals hem construït el nostre imaginari (fig. 58). Literalment, cuina el vídeo, com si es tractés d’un encanteri: “La sala de muntatge és un espai de cocció, estomacal, uterí, de cosit i, sobretot, de recosit” (Guardiola, 2016, p. 6),²⁴⁰ un treball irreverent però situat, convençut i honest, en clau de dona i universal.



Fig. 58. *Fuera de serie* (2012), de María Cañas.

240 Indrid Guardiola fa aquesta afirmació en referència al treball de María Cañas i també al de Cristina Arrazola-Oñate, en el text de presentació de l’exposició de Cristina Arrazola-Oñate, María Cañas, Eli Cortiñas i Momu & No Es. La Virreina, Centre de la Imatge, Barcelona. 29.11.2016 - 11.01.2017.

María Cañas, en canvi, el defineix com un *show serial killer*, una lluita contra la distracció en què la justícia poètica arrasa la ficció; un zàping frenètic i interactiu entre els esdeveniments de la vida real i els de les sèries de televisió, que demostra que ambdós universos es retroalimenten. El descriu com una maquinària implacable i apocalíptica de mutació i redempció dels estereotips i de les icones d'aquestes sèries, en les quals allò *kitsch*, *camp*, grotesc i *softcore*, juntament amb la realitat i la ficció emeses, “es fonen d’una manera humida (com en un somni embriac del masegat Benny Hill)” (“Fuera de serie”, nota, 2012). Aquesta producció, diu, es revela com un “llançafomes contra les grans corporacions, banquers i governs regits per psicòpates, corruptes, llepaculs i incompetents que ens han portat a la vora de l’abisme”, és “una escopinada, una motoserra que esquartera la democràcia irreal i no representativa, un *patchwork* serial polièdric de continguts subversius, compromès amb el que és políticament incorrecte i amb aquella minoria rabiosa que sap que la revolució mai no serà televisada”. En el plantejament de la peça, ofereix “una versió de l’Antic Testament a través de la gran foguera de vanitats que és la televisió”, minada de tots els elements que pertorben les nostres vides: l’ambició, el desig, les ganes de matar, la intenció de confondre els altres, els símbols de la bogeria, de l’egolatria, del deliri, de l’anormalitat, de l’amoralitat, les deesses, les guerrerres, els fanatismes, les passions baixes, els mutants, les invasions extraterrestres, les teories de la conspiració, l’apocalipsi, la mort, la redempció... “És una visió de la vida satírica postgènere, marrana i vocacionalment marciana (que no mariana) que allibera aquell riure de hiena que tothom duu a dins”, i revivifica una memòria visual, una mena de torre de Babel, feta de visions macabres, emotives, romàntiques, crues, hipercòmiques, d’humor negre i humor blanc, i tot el maleït espectre que ha posseït impunement durant dècades les nostres retines i rutines rendides. Són moltes hores veient sèries, segueix, moltes nits en blanc i en sèrie (“Fuera de serie”, nota, 2012). De tota aquesta amalgama, l’artista tracta d’extraure’n, i convida a extraure’n, un ensenyament d’allò que hem visionat, adaptar-lo als nostres fins, o plans, o inquietuds, i ser proteics i feliços, que en definitiva, afegeix, és el que compta a la vida (“Fuera de serie”, nota, 2012). En el fons, María Cañas fa una passa més en el camí indagador de Michael Moore en entrar, de ple i conscientment, en la lògica narrativa del bucle de retroalimentació, que s’acaba convertint en una espiral d’absurditat, al mateix temps que desemmascara els discursos subliminars de les grans produccions, i de les petites i subsidiàries, també. En aquesta ocasió, a *Fuera de serie*, a banda de jugar amb les juxtaposicions d’imatges, també incorpora la pantalla dins de la pantalla, col·locant en el marc d’un film, que pot ser de televisió o no, una projecció en format TV amb els continguts d’una altra pel·lícula, que entra en diàleg amb la primera ‘des

de dins'. Aquesta estratègia esdevé una mena de símil de com les pel·lícules i les sèries intervenen en les nostres narratives vitals i les modifiquen. Des del convenciment que les sèries –com altres gèneres i formats televisius–, són altament destructius per al pensament independent i alternatiu, María Cañas planteja aquests jocs visuals com un descentrament de la realitat, un *détournement* dels significants, que fan entrar l'espectador en una mena d'orgia de missatges –a quin més irreverent i sarcàstic–, que tenen la gosadia de voler trinxar els discursos del sistema. Ho fa sense embuts, descarnadament, mostrant totes les indefensions que tenim com a espectadors i tenint en compte que les nostres vides estan subjectes a les narratives que ens volen imposar subreptíciament. Mostra, doncs, la cara més vil i esperpèntica del sistema, fa ús del políticament incorrecte, subversiu, del gran univers televisiu que descriu com una galeria de miralls que, en definitiva, el que fan és reflectir la nostra psique calidoscòpica.

En aquest i altres treballs, de manera més directa o subliminar, apareix la qüestió de la sexualitat i el masclisme, que afronta amb una determinació clara, amb la “intenció de mostrar la neutralització de mirades de gènere”, a través de tàctiques de l'excés, amb “molta carn i molta sang”, que “indaguen noves maneres de representar la sexualitat” (Álvarez, 2011). Marta Álvarez crida l'atenció sobre l'analogia “dona/porc” a *El perfecto cerdo* (2005) i *La cosa nuestra* (2006), projectes en els quals “el cos està en primera línia, cossos que es miren, es compren, es venen, s'idolatre i es mengen: bous, dones, homes i porcs confosos en la seva animalitat”. En aquest univers la dona apareix “en qualitat d'objecte” des d'una revisió del cinema melodramàtic i la producció del que Josep Maria Català anomena “imatges emocionals” (Álvarez, 2011), amb una perspectiva transgènere, i potser, finalment, posthumana.

4.5.3. *Fake* i humor com a instrument crític

Tot i la càrrega crítica dels projectes, María Cañas opta per una estètica de la distensió i practica una mena de catarsi col·lectiva basada en l'alliberament, gairebé com si fos una teràpia. Amb aquestes pràctiques, l'espectador experimenta les dislocacions audiovisuals que l'artista proposa per provocar un distanciament de les normes i les imposicions i, a través de l'humor, s'hi sent còmplice. De fet, l'artista té el propòsit de fer riure, un acte que pot ser més transcendent del que sembla, i que ha teoritzat a partir de tot un seguit d'aportacions transculturals. Advoca per la pràctica de la *risastencia* (potser es podria traduir per ‘riurestència’) o, cosa que és equivalent, la ‘resistència activa’ a través de l'humor. Això no està gaire lluny, conceptualment, de l'ús de la paròdia i del *fake* que fa Michael Moore, només que María Cañas ho porta a extrems delirants de la imatge i el muntatge. Es

tracta tanmateix d'una estratègia d'insurrecció que es basa a escrutar a fons els materials audiovisuals i especialment televisius –i en el cas que ens ocupa també cinematogràfics–, per trobar-hi les esclatxes, els punts d'inflexió, les disruptcions, i, un cop detectades, cosir-les i destacar-les amb l'objectiu de construir una contralectura i habilitar el mode crític en l'espectador per tal de procurar un canvi social, amb individus més crítics i, per tant, més lliures.

Precisament, a propòsit de *Fuera de serie*, María Cañas afirma:

“Crec que defensar la riallada organitza la ràbia i que l'humor de tots els colors és una forma de resistència popular. Els meus videodeliris es troben al capdavant de l'heterodòxia, de l'esperit burlesc-carnavalesc, de l'esperpent, de la *risastencia*... fora de protocols i en moltes ocasions es transformen en una provocació als rituals oficials. Són una resistència a la distracció, el maniqueisme, l'espectacularitat gratuïta i altres falòrnies engendrades per la indústria de l'entreteniment digital. M'apassiona generar oci terrorífic que ens faci rugir, perquè la revolució no serà televisada” (Cañas, M., 2015, p. 31).

Així, defensa l'audiovisual com el lloc de la transformació del sistema, des del qual posar en pràctica la desarticulació dels règims coercitius i anorreadors, i possibilitar el (re) naixement d'individus i comunitats crítiques i independents. Ancorada entre el *fake* i la riallada subversiva, la videografia de María Cañas s'ubica clarament en l'espectre que defineix Craig Hight per al fals documental, és a dir, en el fil d'una línia paròdica i satírica, una forma que ha demostrat una popularitat i, de vegades, una sofisticació que el situen com una de les manifestacions més interessants i consolidades dels documentals híbrids, i que ha crescut de manera exponencial amb el creixent domini dels mitjans digitals (Hight, 2008, p. 204) i també, val a dir, gràcies a la facilitat d'accés als materials d'arxiu a través d'Internet. En el cas de María Cañas, però, fins i tot supera els límits del fals documental clàssic, perquè fa un documental d'assaig temàtic a partir de l'espectre de la no-ficció, que genera formes híbrides i desclassificades des de l'àmbit artístic. Per tant, mentre el fals documental juga a inestabilitzar la cultura del documental en el seu conjunt i a reactualitzar-ne l'estètica, el discurs de María Cañas té la intrepidesa de desafiar al sistema –una mica a l'estil David contra Goliat–. Es basa a afegir complexitat al desplaçament entre les pràctiques analògiques i digitals, per aportar un sentit del joc dins del continu expandit de realitat ficció, amb formes complexes i contradictòries d'implicació, ja presents en la cultura de la no-ficció (Hight, 2008, p. 209), que es tradueix en un sofisticat entramat de cites i referències, textuals, visuals

i sonores, no solament entre imatge i realitat sinó també entre imatge i mitjà, imatge i televisió, imatge i flux d'imatges, i imatge i formes/colors/abstraccions.

Aquestes estratègies les usa, per exemple, en la sèrie *Dios se ríe en las alturas* (2011) per abordar el tema de la religiositat, o més aviat la dependència emocional –atès que el tema principal que aglutina la seva producció és l'alienació de l'individu en la societat global–. L'artista s'inspira en els materials dels *reality show* i fa un 'fals documental' a través del qual reflexiona sobre la banalitat i la superficialitat de la societat consumista i l'estratègia de l'*star sistem*, potenciada pels mitjans a un excés gairebé pornogràfic que popularitza ídols falsos, ja siguin actors de cinema, cantants, periodistes, polítics, esportistes, o *gurús* espirituals; i idees banals, al límit de la intel·ligència. Pren com a referència el model de la tertúlia televisiva, l'espectacle de les discussions esperpèntiques entre ignorants i personatges que enalteixen la mesquinesa i practiquen una autèntica intoxicació ideològica, on s'insulta a qui faci falta i se l'acusa amb falsedats amb una absència total de proves. María Cañas focalitza aquestes pràctiques televisives en l'àmbit religiós i espiritual, i s'hi endinsa per denunciar que també s'hi mercadeja i se'n fa espectacle pseudoreligiós, d'endevinació i de guariment de l'esperit (Alsina, 2014, p. 102). La sèrie la conformen cinc peces: *Dios se ríe en las alturas* / 1'57", *Mi lucha* / 5'3", *Voy a decirle a Dios que te apuñale* / 5'16", i *Holy Thriller* / 2'27", a través de les quals basteix un discurs incontrolat sobre la deriva espiritual i els sincretismes religiosos. Hi barreja tradicions d'arrel diferent i juga a confondre els líders espirituals amb els falsos gurús i els 'friquis' televisius. Es recrea en els símbols i el llenguatge, tant parlat com simbòlic, per establir connexions i proposar-ne girs. De fet, posa en qüestió la necessitat de creure en alguna cosa superior, creença que arriba a presentar-se com un esperpent, a través de la instrumentalització que n'ha fet el poder i de les conseqüències que ha tingut per a la humanitat quan el poder ostentat per guies megalòmans i narcisistes és executiu.



Fig. 59. *Holy Thriller* (2011), de María Cañas.

A *Holy Thriller*, l'artista posa l'èmfasi en la substitució dels ídols religiosos pels televisius, i l'èxtasi a què ambdues experiències arrosseguen les masses (fig. 59). En el vídeo hi apareix Michael Jackson com un màrtir pop, homenatjat per una confraria de la Setmana Santa sevillana, estratègia mitjançant la qual agermana el *pop* amb les manifestacions solemnes de la Setmana de la Passió. En aquest projecte, María Cañas al·ludeix al sincretisme de l'era *post pop* en la qual tot es barreja amb tot, sense jerarquies. Proposa una gran voràgine d'idees, imatges, ecos, passions, com una mena de sincrasi absoluta en la qual les referències han perdut ja l'arrel i tot es confon: "només podria creure en un Déu que sabés ballar", resa un dels àudios. En aquesta línia, en l'aspecte temàtic, tracta de fanatismes i del poder de seducció i convicció que exerceixen els mitjans de comunicació sobre la gent. S'hi barregen gurús de sectes amb telepredicadors, ídols *pop*, teories de la conspiració, esoterisme... tot allò que està a l'altre costat de la veritat i que es presenta tanmateix com a veritat autèntica, des d'aparicions marianes, a nazis i el fenomen OVNI, la Setmana Santa catòlica, la cultura *pop*... explotades com a maneres d'arribar als crèduls a través de l'exaltació de les emocions. Enmig d'aquest poti-poti, hi incorpora, amb tota naturalitat, una frase extreta dels Simpsons, que diu una de les filles del matrimoni format per Homer i Marge, de vuit anys, Lisa, d'altra banda la més intel·ligent de la família, que és vegetariana i budista: "L'ànima va més enllà de la religió que professis, està formada per tot el que de bo hi ha en tu." A través d'aquests personatges, María Cañas emet sentències com a idees llancívoles per intentar somoure alguna cosa en l'espectador i buscar la seva connivència. Un altre exemple és l'última frase del tercer vídeo, *Voy a decirle a Dios que te apuñale* (2011), que conclou amb una dedicatòria: "Als que no creuen més que en la seva pròpia veritat, encara que la veritat sempre està en un altre lloc"; o l'epíleg de *Dios se ríe en las alturas*: "L'ovni serà la catedral del futur, i tots serem déus...".

A *Mi lucha* (2011), en la mateixa línia hilarant, apareixen tres déus olímpics que estan conversant per fer passar l'estona, fins que decideixen polvoritzar el seu avorriment etern amb una juguesca. Un d'ells tria a l'atzar, d'entre la massa humana, un homenet a qui dota de poder absolut. L'homenet es diu Adolf Hitler i la resta, María Cañas la dona per coneguda, no hi aprofundeix gaire més ni s'ocupa de revisar la història, en té prou en mostrar-lo com el resultat d'una arlequinada càustica, perquè ja sap que l'espectador ho coneix prou bé. En aquest *fake*, doncs, Adolf Hitler és presentat com el resultat d'una gegantina i dantesca broma còsmica, a la qual l'autora afegeix un gir, accentuant fins a l'extrem el furor devot del líder del nazisme pel fenomen OVNI.



Fig. 60. *Mi lucha* (2011), de María Cañas.

Així, fent referència als capricis del destí amb què comença la peça, es pregunta si la història hagués estat la mateixa si Adolf Hitler hagués aprovat l'examen d'ingrés a Belles Arts o si s'hagués centrat en la seva obsessió per l'ocultisme i la ufologia (fig. 60), en comptes de posar en pràctica un dels horrors més grans de la història.

En un altre extrem de fanatisme, *Voy a decirle a Dios que te apuñale* està protagonitzat per un grapat de *gurús* mediàtics posseïts per l'esperit de Benny Hill: “Qui va dir que el gran Benny Hill estava mort?” (fig. 61).



Fig. 61. *Voy a decirle a Dios que te apuñale* (2011), de María Cañas.

María Cañas trasllada la mentalitat xarona i destralera dels còmics populistes i grollers del final del franquisme, com Andrés Pajares i Fernando Esteso (de les típiques espanyolades a l'humor d'importació), i la posa al servei d'esperits còmics i fantasmes talentosos, que vessen la seva corrosió i mala bava en els cossos d'aquests *gurús* delirants.²⁴¹

241 Benny Hill va començar els seus programes d'humor als anys 50 a la televisió pública britànica. En el seu *show* era de marcat caràcter sexista, i es basava en la reiteració d'alguns elements bàsics: les persecucions (un

Els diàlegs són eloqüents i barregen la filosofia barata dels xarlatans amb frases extretes de la publicitat televisiva:

“El teu mantra sagrat és MUUUU ... Com menja la mula, caga el cul. Besa el meu cul sagrat, desgraciat... Tot viatge de més de mil quilòmetres, comença amb una generosa donació... Tanca la boca i medita... Mantén el cor fred i la butxaca calenta...” (extret del vídeo).

Però en canvi, fa un gir inesperat, quan, al final, dedica el vídeo a Kaspar Hauser “Mare, estic tan lluny de tot... A Kaspar Hauser”, incorporant a l’altre més extrem com a contrapunt d’aquesta paròdia de l’abús i de la martingala espiritual.

L’humor es fon amb les pràctiques religioses també en un altre treball, *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013). Aquesta peça, el crític Jordi Costa no la qualifica ‘exactament’ ni de vídeo art, ni de film assaig, però proposa un exercici interessant en posar-la en diàleg amb el film *Vivir en Sevilla* (1978), de Gonzalo García Pelayo, una pel·lícula poblada de personatges insòlits. En el treball de 40 minuts de María Cañas, l’artista centra l’atenció no en la Sevilla de postal ni en els èxits de la capital andalusa, sinó en les escenes que oculten la marginalitat “com un territori de qüestionament dels discursos oficials”, una humanitat *aperreá*, diu –en el sentit de ser atíats com a gossos per matar i esquarterar algú–, i que es personifica en la realitat “dels febles, gent estranya, poetes, exiliats, bojos, prostitutes... A la saviesa i la creació. Al poble no només com a pedrera de materials folklòrics, sinó com a autèntic protagonista de la història i que té el poder d’aturar el tren de la història”, que situa al costat de personatges com Juan y Medio, Mel Brooks, Dom DeLuise o Marty Feldman, a mig camí entre Michael Jackson i Camarón de la Isla, la Duquesa de Alba o Farruquito, intentant desvelar –com García Pelayo en el seu film–, una “ciutat invisible sota la visible [...], el teixit urbà com un milfulls de discursos imposats en la base dels quals batega aquella vida terrible i indomable que, sempre, acabarà obrint-se pas” (Costa J., 2013). Aquestes escenes plenes d’estranyesa i distància, les impregna d’energia positiva i aconsegueix que l’humor actuï de teràpia col·lectiva, una *risastencia* capaç de regenerar-nos i apoderar-nos.

clàssic ja en el cinema mut), la música encomanadissa, les dones explosives i els homes àvids de sexe. El *show* es va fer molt popular arreu i a l’estat espanyol es va començar a emetre a començaments dels anys 90 a través de *Telecinco*, cadena en la qual va triomfar de seguida.

Conclusions

Hem pogut observar com el revifament d'una nova subjectivitat en el cinema fa que s'operi en el vídeo assaig una contestació a les transformacions del món actual, que permet definir-lo com un dispositiu crític i reflexiu, basat en la distància i la diferència, capaç d'interpretar les noves lògiques espacials i temporals que sorgeixen en la globalitat i prefigurar-ne alternatives de caràcter ètic, que tinguin en compte les diferents identitats en l'entorn planetari com a referent a l'hora de repensar el lloc comú. Com a projecte, s'hi identifiquen una sèrie de tendències, que donen resposta a les hipòtesis plantejades en aquest estudi, a través de les quals se situa com una reacció crítica a la globalitat. La represa de l'«escriptura del jo» porta a un nou impuls autobiogràfic que possibilita estructurar les produccions del vídeo assaig segons una sèrie de modes i registres d'enunciació. Els modes introspectiu, epistolar i refractiu, exposats a través de les produccions de diversos artistes, informen de tres moviments dialògics: un cap endins –introspectiu–; un segon que es produeix entre dues entitats en les quals s'hi poden reconèixer l'autor i/o l'espectador –epistolar–; i el tercer, que fa entrar en joc la memòria del mateix mitjà –refractiu–. D'altra banda, els registres m'han permès tractar la dimensió enunciativa, a partir de la interlocució, el registre documental, l'etnogràfic, el poètic i el de traducció, també amb tot un seguit d'exemples, que al seu torn han donat peu a una reflexió sobre l'accent que l'arxiu i la performativitat tenen en aquests treballs per explorar la memòria. Pel que fa a les temàtiques, s'ha demostrat que hi ha una coincidència amb els aspectes que tracten els teòrics de la globalitat, que he emmarcat en dos grans blocs sobre l'espai i el temps, com a paradigma del canvi d'era, però que s'han desgranat a través d'un seguit de qüestions més específiques a través de les quals aquests artistes mostren com els canvis del món actual impacten en la vida de les persones i les col·lectivitats. Finalment, a través de les obres de tres artistes, s'ha exposat com aquestes preocupacions s'aborden generalment de manera transversal. En el cas d'Antoni Muntadas, tractant les transformacions de l'espai real/virtual i les potencialitats de la traducció en l'escenari global; Enric Maurí, fent ús del registre performatiu com a estratègia contrahegemònica, situada en els límits de temporalitats diverses i amb una alta capacitat per activar la memòria; i María Cañas, servint-se d'estratègies més subversives i contraculturals.

D'altra banda, la diversitat de tendències, estètiques i recursos que es poden observar en els treballs analitzats, palesen que el vídeo assaig és una pràctica que es caracteritza per mesclar els gèneres audiovisuals, tot privilegiant els continguts per damunt de la forma; així com per les tècniques de muntatge que usa i la naturalesa de les imatges i els àudios de què se

serveix, que defugen els convencionalismes establerts en els llenguatges dominants, i tracten d'afavorir un espai de pensament des del vídeo en l'espectre audiovisual.

A més, per les dates de les produccions analitzades, es fa evident que hi ha un canvi de tendència discursiva a partir del punt d'inflexió que marca, sobretot, el final de la guerra freda i l'inici de la globalització en l'extensió que la coneixem avui, a partir de finals dels anys 80, al llarg de la dècada següent i fins a avui. És un període caracteritzat per un esclat comunicacional i una gran producció i circulació d'imatges que, per l'aportació de materials que significa, han estat determinants per al desenvolupament del vídeo assaig. D'altra banda, ja en el segle XXI, especialment en els últims anys, hi ha hagut una consolidació del procés de globalització en l'economia mundial, que ha donat lloc a nous models de societat, com la ciutat global, i s'han operat transformacions profundes en els àmbits i models polítics i administratius basats en les identitats nacionals.

Aprofundint en els diferents aspectes que es desprenen de les teories proposades, s'ha anat donant resposta a la hipòtesi plantejada i els objectius marcats. Les desenvolupo a partir d'una sèrie de punts, que, alhora, també, permeten obrir nous interrogants.

- (a) 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, i per tant el més adient és qualificar-lo d'actitud o de 'manera de fer' que no pas de gènere, doncs, es presenta com a símptoma d'una deriva dels llenguatges artístics cap a la hibridació i la lògica de l'assaig. Aquesta tendència es revela també en altres expressions com la pintura, el dibuix o l'escultura, que abandonen l'estatut d'obres definitives, per ser represes una o més vegades, ser replantejades, usades en un altre context, transformades o descartades. Amb aquesta renúncia a una obra final, el vídeo assaig s'articula en un progrés permanent, que es podria considerar com a constitutiu, atesa la tendència a la serialització, la revisió, la represa de temes i, fins i tot, en molts casos, la incorporació de peces anteriors en nous projectes audiovisuals, que fan del mateix corpus artístic d'un autor, un arxiu que es pot activar en qualsevol moment. Així, per una banda es configura com una continuïtat dins la història de la cinematografia crítica (cinema experimental, documental de guerra o gèneres televisius, tercer cinema, entre d'altres de la gran família de l'audiovisual), mentre, per l'altra banda, camina en la direcció estètica de les arts amb les quals s'ha associat tradicionalment el vídeo art, del qual el vídeo assaig n'és part inherent, encara que al mateix temps esdevingui una derivació que s'hibrida amb altres disciplines. Aquesta ambigüitat constitutiva del vídeo assaig contribueix a eixamplar l'àmbit de l'audiovisual des de la perspectiva de l'art, amb una mirada més integral, a través de la

qual es fa possible estudiar totes les pràctiques que hi estan vinculades, des d'una perspectiva àmplia de llenguatges, amb dimensions tant estètiques, com econòmiques (de producció) i polítiques.

A més, aquest aspecte assagístic es basa en una aproximació inquisitiva al subjecte, a partir d'una marcada i potent entitat enunciativa assumida pels autors, que pretén obrir debat sobre la realitat del moment i els temes que són clau en l'era global, sense acceptar cap constrenyiment ni formal, ni estètic, ni conceptual. En aquest sentit, Russell Ferguson usa el concepte 'assaig' per referir-se a una característica transversal en el corpus d'obra de Francis Alÿs, una lectura que es pot fer extensiva a tots els artistes del vídeo assaig, dins la que seria una categoria més gran, la de les arts visuals.

- (b) Cap a la humanització. Ètica i política.

Ha quedat expressat també que en el vídeo assaig, dins d'aquesta tendència a l'autoreflexivitat i la interpel·lació, el director/artista adquireix un compromís amb ell mateix i amb l'audiència, a través del qual es pot parlar d'un gir ètic. El recurs que utilitza per potenciar aquesta transparència del discurs és el mode enunciatiu, a través de registres majoritàriament autoreferencials i autobiogràfics, plantejant uns continguts temàtics amb l'objectiu de generar una dialèctica amb el públic. Per un altre costat, l'empobriment i fins i tot la negació del llenguatge per part dels mitjans massius –la literalitat i reiteració del qual el vídeo assaig denuncia–, és fruit d'una voluntat política de construir una realitat adequada a les finalitats dels poders establerts, que el vídeo assaig vol posar en qüestió. En resposta a les estratègies del poder, aquesta 'manera de fer' es presenta com a contrainformació, perquè obre la possibilitat d'imaginar una realitat altra i diversa, allunyada de la reducció que n'ofereixen els mitjans. A més, afegeix una dimensió política en activar la capacitat de pensament i de veu de les persones, apoderant les audiències i enfortint les identitats dins la diferència. No és una casualitat, doncs, que les temàtiques generalitzades en el vídeo assaig siguin al voltant de conflictes (conflictes territorials, conflictes d'identitat, conflictes estructurals, conflictes entre memòria i història, conflictes temporals...), que expressen la realitat d'un món en transformació profunda i que aquesta pràctica aborda, tot trencant la lògica d'oposició, per pensar-los des d'una perspectiva més complexa. Així doncs, 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 veïnatsges, el vídeo assaig emergeix per diluir aquest impacte i proposar com a alternativa el negociat i la solidaritat des d'una mirada transversal, inclusiva i polièdrica.

En aquest sentit, presento els vídeo assaigs com a estratègies artístiques de construcció social que contribueixen a explorar noves realitats possibles, amb estructures polítiques que parteixen de les singularitats i les diferències des d'una estructura horitzontal no jeràrquica. Ja no es tracta d'una dimensió política basada en l'activisme i la denúncia pública, característica dels anys 60 i 70, amb l'objectiu d'intervenir en la realitat concreta i conjuntural, sinó que l'horitzó és ara molt més agosarat, perquè pretén operar canvis en l'imaginari, donar l'opció a pensar un món millor i proposar alternatives relacionals que superin la colonialitat en comptes de perpetuar-la en models derivats, en el marc d'una perspectiva planetària de sostenibilitat. Per això s'ha fet necessari explorar els discursos globals, ja que tenen una influència clara en els aspectes temàtics i crítics del vídeo assaig. Per exemple, davant les lògiques espaciotemporals de la globalitat, diversos autors proposen un canvi de sistema contrahegemònic. Aquest és el cas de Walter Dignolo, que se centra en l'estratègia d'alliberament de la colonialitat del poder i del saber instituïda en l'imaginari modern; o de Boaventura de Sousa Santos, que proposa recuperar en un nou sistema l'epistemologia que ha estat sistemàticament apartada del concepte d'universalitat, que sigui capaç de traspasar 'la línia del pensament abismal', amb nous paradigmes no excloents que operin espais d'interacció. Altres, com Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres o Enrique Dussel consideren prioritari desemmascarar les pràctiques 'ocultes' de la modernitat/colonialitat per revisar-les i operar-hi transformacions més radicals. Terry Smith ja adverteix que les pràctiques artístiques estan estretament lligades a aquest tipus de teories, i que això fa que optin per un posicionament polític, quan fan ús del procés de desarticulació/rearticulació que caracteritza el pensament contrahegemònic, amb l'objectiu de contribuir a una transformació social profunda que operi en tots els àmbits: econòmic, legal, polític i cultural. En aquest sentit, el vídeo assaig esdevé un instrument capaç de proposar nous models i imaginaris a través dels seus modes i registres, que tracten una vegada i una altra de superar els cordons de seguretat ideològics del món colonial i neocolonial i dels models que produeixen.

- (c) Cap a l'activació de la memòria i l'imaginari. Les lògiques de l'arxiu i la performativitat del cos

Els processos d'aproximació assagística i processual, més enllà dels fets o dels testimonis, tenen a veure amb un concepte d'*embodiement*, que John Wood aplica a l'espectre virtual, en el qual l'encarnació seria 'una tàctica per informar i provocar alhora' (Wood, 1998), és a dir, una pràctica política, que es pot traslladar a la presència manifesta de l'autor en el vídeo assaig. Des d'aquesta perspectiva, la implicació de les teories radicals amb les

pràctiques creatives seria una via per analitzar les implicacions ètiques, estètiques i ecològiques en el perquè, com i on tenen lloc les accions, observacions i reflexions humanes que els autors del vídeo assaig presenten des de l'autoreflexivitat mitjançant enunciats. També hi ha una segona coincidència amb l'argumentació de John Wood, quan aquest explora l'estètica de l'encarnació del coneixement a través de temes com el colonialisme o el desig, entre d'altres, aspectes que també són centrals en la pràctica que ens ocupa.

Aquesta (re) corporització aporta, també, altres recursos comunicacionals a més de l'articulació del llenguatge, la paraula i el text. Així, els aspectes escòpics com la nuesa i la icònica general dels efectes sonors del cos i la somàtica de la gestualitat corporal i facial, s'articulen en contextos de significació, de manera que els codis socials de la semiòtica es vertebren amb la categoria simbòlica de forma energètica a partir de la vivència (Celis Álvarez, Ciodaro Pérez, Alzate Ochoa, & Fuentes, 2009, 85).²⁴² Aquestes estratègies de comunicació es desprenen de les accions proxèmiques (de localització), les accions cinètiques (de moviment) i les accions emfàtiques (gestuals); mentre que 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 (Celis Álvarez, Ciodaro Pérez, Alzate Ochoa, & Fuentes, 2009, 85). Aquestes estratègies tenen un paral·lelisme clar amb els aspectes estudiats en aquesta tesi, perquè parla de lloc (localització), de trajectes (moviment) i de performativitat (gestualitat); així com de les noves lògiques temporals globals i com les interpreta el vídeo assaig (el control de l'energia matèria/temps).

D'altra banda, pel que fa al context social, Claire Pajaczkowska insisteix a considerar la *performance* com un procés d'aproximació psicològica entre subjectes (Pajaczkowska, 1997), mentre Juliet Steyn 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 (Steyn, 1997, p.6). Aplicant aquest sentit d'exploració psicològica introspectiva i de pertinença, la *performance* se situaria com "una de les pràctiques artístiques que millor es presta per experimentar 'en carn viva' la dilatació d'aquelles fronteres que gairebé fins avui mateix contenen els cossos, les persones" (Villota, 2004, p. 327).

²⁴² Celis Álvarez, M.; Ciodaro Pérez, M.; Alzate Ochoa, L. D.; i Fuentes, D. M. van presentar aquesta investigació sobre l'escena expandida com a ponència en el "II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas" de Universidad de Caldas, Colòmbia, l'octubre del 2009.

D'aquestes reflexions, es desprèn que el vídeo assaig i la *performance* es revelen com a repositoris de memòria, a banda d'articular-se com a pràctiques enunciatives que tenen en comú l'expressió parlada i la capacitat d'establir nexes i compartir experiències íntimes, en tant que el vídeo assaig possibilita també la transmissió d'una vivència subjectiva, localitzada en un lloc i encarnada en un cos, que s'activa en la temporalitat del *détournement*. Són construccions poc convencionals, molt subjectivades, i les temàtiques que plantegen són el punt de partida per abordar problemàtiques socials i polítiques que van més enllà del domini de l'individu, però sense perdre la dimensió emocional, que normalment s'expressa en la vida íntima o en el drama, però no en la vida pública. Per a la historiadora de l'art Camilla Jalving, és un registre que té molt potencial, perquè 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 (Jalving, 2006).

En aquest sentit, el fet que vídeo assaig recuperi l'ús de l'acció com a estratègia d'aproximació a través de la projecció psicoanalítica, és un moviment que té molt a veure amb el concepte de *gestus*, que Kurt Weill i Bertold Brecht introdueixen per posar de manifest els comportaments i actituds de cada ésser humà amb els altres a l'escenari [en el cas que ens ocupa, a la pantalla] (Garry Thomson; 2004, 274). Precisament en relació amb això, quan Giorgio Agamben aprofundeix en la genealogia del gest en la cultura europea, identifica un punt de tensió entre dos pols en la figura de Friedrich Nietzsche, doncs aquest, per una banda representa un pol d'esborronament i de pèrdua del gest, i per l'altra un de culminació de la transfiguració inevitable del gest. A partir d'aquest moment, segueix, l'etern retorn no es deixa pensar sinó com a gest, el poder del qual és l'acte, diu, de manera que quan la humanitat s'adona que perd aquests gestos, tracta de recuperar-los *in extremis* – posa com a exemples el cinema mut, Warburg, Isadora Duncan o Rilke—. Per a ell, les imatges són com el fragment d'un gest, i per tant la pel·lícula portaria de tornada les imatges *dans la patrie du geste*. Així doncs, quan se centra en el gest i no en la imatge, el cinema 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, una traducció, una descodificació; perquè el gest no és un fi en ell mateix, sinó una medialitat pura i sense fi que es comunica als homes (Agamben, 2002 (1995), p. 63-69). Així, el vídeo assaig acudeix al gest en un moment de fractura, provocat per la dislocació espaciotemporal global per, juntament amb la *performance*, recuperar aquesta medialitat.

De fet, l'autoreferencialitat en el vídeo assaig s'hauria d'entendre com un gest per humanitzar, o rehumanitzar, el discurs; com una temptativa de significar tota la complexitat del que és humà, davant la reducció i l'empobriment del llenguatge que operen els mitjans de

comunicació massius; i com un intent de redignificació del cos davant de les agressions que pateix a través de les diferents categories jurídiques i socials que el llenguatge capitalista imposa (aturat, immigrant il·legal, refugiat, etc.). A més, el gest és també una manera d'aproximar-se al 'lloc comú' antropològic, d'altra banda l'espai on es produeixen les connexions amb les puixances; de manera que el vídeo assaig es revela com un camí d'exploració que posa en contacte, a través del gest, potencials de coneixement que pertanyen a esferes epistemològiques diferents.

En la dimensió comunicacional, Erika Fischer-Lichte també posa l'accent en la performativitat, perquè considera que actualment "els artistes produeixen cada vegada més esdeveniments en els quals no només hi estan involucrats ells, sinó també els receptors, els oients i els espectadors" (Fischer-Lichte, 2011 (2004), p. 45). Aquest desig de connectar amb l'altre a través del cos es troba també en el vídeo assaig, per exemple, en les aparicions parcials de Harun Farocki, l'acció de caminar de Francis Alÿs o les incursions performatives d'Enric Maurí.

- (d) La influència del documental informatiu i el paper de la televisió i els mitjans digitals en relació amb el vídeo assaig

Aquest estudi ha explorat els antecedents de 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, és interessant ampliar l'espectre i indagar en la relació que manté amb el documental, i especialment amb la transformació que s'hi opera amb la irrupció de la televisió. Des del punt de vista del cinema documental, les estratègies del concepte de director reporter o el tractament subjectiu dels documentals de guerra, així com el concepte de *cinéma vérité* i la incorporació de la ficció (que s'han explorat a través de les figures de Dziga Vertov, Joris Ivens, Richard Leacock i Michael Moore), entre d'altres, es van perfilant com a recursos per narrar allò de què no hi ha testimoni –en l'antítesi de la màxima televisiva 'si no hi ha imatges, no hi ha notícia'-. A banda de la literalitat de la imatge, la irrupció de la televisió comporta dos canvis radicals més. Un, per les necessitats de mobilitat del mitjà, és la reducció del pes de l'equip de gravació, que ha tendit a fer-se més i més lleuger, cosa que per una banda dona major mobilitat i per l'altra facilita aproximacions al subjecte filmat que el cinema no permetia. En segon lloc, també suposa entrar en una lògica comunicativa i de difusió diferents, que té com una de les repercussions més immediates la reducció del temps de la durada final estàndard de les produccions que, per ajustar-se a l'hora d'emissió, i tenint en compte els blocs de publicitat, se situa entre els 40 i 45 minuts. Amb l'aparició de nous formats, assistim a una reducció considerable dels productes televisius, que si són de llarga

durada, és perquè estan constituïts per càpsules ínfimes, fragments infinits, que permeten mantenir la idea de superpresent i tenir l'espectador pendent de la pantalla, tot i que, paradoxalment, li queda anul·lada la capacitat de reflexió. A més, dins de cada una d'aquestes seccions o fragments, s'accelera el ritme de les imatges i es perd text en off –o es banalitza el llenguatge, però en tot cas hi ha un empobriment lingüístic–, que es compensa amb una presencialitat màxima, com il·lustra l'aparició dels presentadors mediàtics, que substitueixen la figura dels especialistes o conductors de programes. Per altra banda, la televisió també influeix en els temes i en el tractament de les imatges. Si bé el cinema històric ja incorpora material d'arxiu i testimonis, en televisió, l'ús d'aquests últims ha tingut un ús tan intensiu que ha acabat sent central fins i tot en els noticiaris, però sobretot en els *reality shows*, format en el qual se n'ha rebaixat tota qualificació, de manera que, de vegades, el testimoni es redueix a simple xerrameca. I finalment, també es pot parlar d'un ús progressivament major dels efectes de postproducció, tant de so com de recursos gràfics. Com a resultat d'aquests processos, la separació per productes audiovisuals en televisió s'ha fet més pronunciada, i encara s'ha aguditzat més amb l'aparició de la televisió per cable i els canals temàtics. Com a conseqüència de tots aquests canvis, el documental contemporani ha tendit a l'expressió total, de manera que per crear una imatge de la realitat se serveix de la gravació d'esdeveniments o fets, però també de reconstruccions, de ficció o d'efectes gràfics i virtuals, i ho compon tot en una diversitat de formats de durabilitat variable.

En relació amb aquesta tendència unificadora, el vídeo assaig constitueix un contrareferent important, no solament perquè fa ús de les mateixes fonts i recursos, sinó pel posicionament polític i contestatari que representa respecte als mitjans audiovisuals. Com a pràctica, doncs, posa en qüestió les narratives televisives i dels *mass media*, perquè planteja un règim de veritat que parteix d'un enfocament subjectiu, i rebutja el caràcter indiciari de les imatges documentals i les restriccions tècniques que imposen els sistemes de gravació, així com les normatives que regeixen les produccions cinematogràfiques o televisives, per presentar-se com un espai de creació lliure i obert. Són pràctiques que experimenten amb la imatge, i lluny d'estar subjectes a una narrativa convencional de començament-nus-desenllaç, s'associen a estètiques de fragmentació, fragilitat, alteritat, disrupció o precarietat, entre d'altres, la qual cosa permet situar-les com a instruments polítics propositius, i alhora subversius, que contraresten el pensament únic.

D'altra banda, el fet de situar la investigació en un moment marcat per l'evolució digital de la televisió –el procés comença durant els anys 80 i a finals dels 90 neixen les plataformes digitals per satèl·lit, que es consoliden en els primers anys del segle XXI–,

permet tenir en compte les noves lògiques que s'imposen, entre les quals destaca el tractament i la instrumentalització de les imatges d'episodis de la història recent, com la guerra dels Balcans, la de l'Iraq o l'atac a les Torres Bessones. El vídeo assaig contesta aquestes escenes hiperconstruïdes a través de registres crítics, que exploren estratègies de construcció de la memòria més enllà del text i de la imatge literal acrítica que difonen els canals de televisió. Aquestes pràctiques s'enfoquen des de plantejaments enunciatius, poètics o emocionals, que moltes vegades consisteixen en aproximacions tangencials, parcials i circumstancials, més que no pas en enquadraments analítics, integrals i directes.

Com havia fet el vídeo art amb la televisió analògica, el vídeo assaig s'apropia amb una mirada artística dels mateixos mitjans electrònics que la televisió digital, però amb una gran diferència de pressupost i de canals de difusió. Abans de la irrupció de la xarxa i Internet, aquestes produccions circulen a través de l'àmbit museístic, especialment als Estats Units, la qual cosa fa que es plantegin en el marc d'un dispositiu expositiu, sovint al costat d'intervencions en l'espai, amb instal·lacions i/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 fins a la democratització d'Internet. Des de l'experiència de televisió local a Cadaqués l'any 1974 fins al projecte *On Translation* (a partir de 1995), Antoni Muntadas representa la transició de les pràctiques artístiques de perfil polític com a resposta a l'àmbit de la comunicació, que amb la consolidació d'Internet han fet un gir respecte de les emprades anteriorment com a resposta crítica a la televisió. Ell mateix descriu la vitalitat de l'art davant les transformacions de l'esfera comunicacional en el projecte *Between the frames. The Forum* (Barcelona, 1983-1993), una instal·lació i projecte videogràfic que s'estructura en un panòptic de vuit braços que situa l'espectador com a supervisor del sistema artístic. Cada braç mostra un capítol, i cada capítol comença 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).

Així doncs, el vídeo assaig renova les estratègies per enfrontar-se als nous reptes de la televisió actual, perquè avui, en comparació amb la televisió dirigista i controladora d'audiències del segle XX, les tecnologies del vídeo digital han alterat els patrons de difusió, que es dirigeix a nínxols específics i segmentats d'audiència. Això està estretament vinculat a la creació de noves estructures econòmiques en l'escenari global, i també hi contribueixen els interessos periodístics. En aquest sentit, el model televisiu està obrint l'espectre en dues direccions, en un extrem hi ha la controvèrsia sobre la televisió d'alta definició –tot i que els

periodistes consideren que els equips són massa feixucs–, i a l'altre extrem de l'espectre s'estan fent avenços ràpids per desenvolupar algoritmes de compressió que permetin gravar, emmagatzemar i reproduir arxius digitals d'imatge i so en els televisors dels consumidors en qüestió de pocs segons (Davenport, 1988), i en una diversitat de dispositius, perquè la televisió ja no queda associada a l'aparell –televisor–, sinó que es transmet a través de la xarxa a diferents suports, com ara els telèfons mòbils, que cada vegada tenen més acceptació.

- (e) Sobre l'occidentalització del llenguatge

Pel que fa al que s'anomena l'occidentalització del llenguatge –i que també implica un empobriment–, entesa com una conseqüència directa del procés d'expansió del pensament i la visió del món occidental que culmina amb la globalització, significa una reducció del potencial interpretatiu i expressiu de l'experiència del món a unes poques llengües – especialment l'anglès–, i els imaginaris que hi porten associats. En el vídeo assaig, tot i que hi domina l'anglès i altres llengües majoritàries, hi ha una tendència a la presència de múltiples veus en llengües diverses. D'altra banda, la translació d'un imaginari, d'una manera de pensar el món, es tradueix i s'articula a través de la tècnica del muntatge cinematogràfic. En aquest sentit, l'ús lliure i radicalment autònom i domèstic dels recursos de gravació, permet una reactualització de la representació del món des de la diferència i, alhora, integra la visió colonial a través de produccions fílmiques d'època per reescriure relacions i plantejar cesures als discursos dominants i a les traces que han deixat en diferents expressions de la cultura, la política o l'economia dels escenaris locals. La banda d'edició esdevé llavors una mena de taula d'operacions on es pot procedir a establir relacions noves i produir (re) visions i (re) lectures participades de la història.

Precisament, Claudia Giannetti parla d'un declivi del model de la civilització occidental, sent-ne precisament un pròdrom l'eufòria artística. Ella veu en la superabundància i l'expansionisme de les institucions artístiques 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', que interpreta com un símptoma d'aquesta decadència occidental (Giannetti, DL 2012, p. 213), perquè representen una potent irrupció d'altres imaginaris. Davant d'aquesta afirmació, i per interpretar en quin sentit apareixen aquestes diferències culturals en les narratives artístiques, és oportú plantejar-se algunes preguntes: Són les pràctiques del vídeo assaig un producte d'aquestes dinàmiques expansives i invasives de les institucions artístiques? O més aviat constitueixen un element crític extern a aquestes? El museu contemporani o els grans esdeveniments entren en contradicció quan mostren i difonen treballs crítics amb el sistema? En aquesta mateixa direcció, en el pròleg de *Las*

distàncies del cine, Jacques Rancière es pregunta –davant la idea del cinema com 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”, perquè la intervenció de la memòria i la paraula, un cop s'ha fet la projecció, fan que el cinema [en aquest cas es pot aplicar al vídeo assaig], tingui consistència com un món compartit, més enllà de la realitat material de les projeccions (Rancière, 2012, p. 13-15). És practicable sempre, aquest mecanisme? El cinema també té les seves pròpies institucions i festivals. Així, tant en el cas de l'art com en el del cinema, les grans institucions i les pràctiques més marginals se separen bàsicament per un factor ideològic, que es manifesta no solament a través dels continguts sinó també per l'aparell tecnològic i la diferència de pressupost. D'això en deriva que la manera i la capacitat que tenim de representar la realitat tenen una relació directa amb les eines de què es diposa, ja que la tecnologia aplicada i la conceptualització de la realitat també participen del procés, no sent la tecnologia altra cosa que una extensió dels sentits, que es concreta a partir de factors polítics i econòmics, perquè la màquina no és un dispositiu neutre sinó que manté una relació amb el poder (Sucari, 2012, p.88-89). Com a resposta a aquest domini del camp, 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 ús del mateix canal 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 de la producció videogràfica actual –d'instrumentalitat manejable i cost relativament baix–, així com l'accessibilitat de la xarxa, han facilitat que el vídeo art, i en concret el vídeo assaig, hagi tendit 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 reciclatge d'imatges i la incorporació de la ficció són, amb el desplaçament de gènere, els trets que caracteritzen el panorama creatiu del vídeo al començament del segle XXI (Marko & Saiz, 2003, p.33-34). D'altra banda, la possibilitat de circular per la xarxa des de qualsevol punt del planeta (sempre que tingui connexió, que no s'ha de perdre de vista que moltes habitants del planeta no disposen de la tecnologia ni dels mitjans per accedir a la xarxa com a usuaris i encara menys com a productors de continguts) constitueix una possibilitat d'agència.

La perspectiva de Johan Pijnappel és coincident –tot i la desconfiança que mostra per l'interès que les produccions del continent asiàtic susciten a Occident–, ja que per a ell el vídeo art és l'única forma d'art visual que pot viatjar a través de les fronteres, perquè per remota que sigui la ubicació de la producció només depèn de la distribució, que sovint fan els

mateixos artistes a través de les xarxes. Explica que quan els artistes de l'Índia van emprendre un art crític a través del vídeo, va ser com a resposta a les constriccions del sistema del país i que encara avui, en molts països asiàtics amb polítiques d'expressió restrictives, la pràctica del vídeo assaig és una eina molt important. A més, afegeix, el fet que s'entrecreuï amb el llenguatge de la televisió, dilapida les fronteres de classe que sempre han estigmatitzat l'art (Pijnappel, DL 2012, p. 90-91). D'altra banda, aquestes produccions distribuïdes per Internet, constitueixen un factor de resistència contra els materials que circulen a través de la xarxa institucional globalitzada de l'art: biennals, certàmens internacionals i grans museus o galeries. Joaquín Barriendos posa en qüestió aquest àmbit en el qual es produeix la mobilitat de l'art contemporani en l'escena global recent, l'anomenat 'nou internacionalisme', perquè està impregnat per l'ambigüitat postcolonial de les cultures subalternes i la circulació de les representacions d'aquestes (Barriendos, 2007, p.172-173). La consolidació d'aquests canals globals de difusió, són una conseqüència del vincle que han establert les noves esferes de l'art contemporani amb el món dels luxes i amb la nova elit global, la qual cosa genera desconfiança i d'alguna manera és contradictòria amb els supòsits artístics que moltes vegades s'hi mostren. Diversos autors interpreten aquests escenaris de l'art com un instrument homogeneïtzador de la cultura, en tant que eina política globalitzadora, però alhora són reconeguts com a potents dispositius de visualitat. En contrast amb això, com observa Terry Smith, molts artistes postcolonials 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, assegura, encarnen un tercer enfocament a la contemporaneïtat mitjançant la investigació del temps i el lloc, la mediació i l'ètica a petita escala, així com la creació artística com a factor connectiu (Smith, T., 2009). Però, fins a quin punt el circuit internacional no n'absorbeix una part, d'aquests discursos, per trencar les línies d'oposició? Es pot afirmar que només hi ha una elit d'artistes que accedeix al circuit internacional? El continent americà, Europa i Àsia (la tríada que descriu Robertson) fan una aposta decidida per l'organització de grans esdeveniments artístics i treballen perquè els seus artistes hi tinguin presència. Per contrast, les pràctiques del vídeo assaig també són més generalitzades en artistes que resideixen en aquestes geografies, mentre que els artistes africans treballen, com Abdoul Aziz Cissé, amb formats més propers al documental clàssic. No obstant això, aborden continguts crítics d'ordre polític, econòmic o cultural. Sense anar més lluny, a *Komian* (2010), Abdoul Aziz Cissé aborda el conflicte entre les lògiques de les cultures ancestrals africanes i les pragmàtiques occidentals. Els *Komian* són una societat secreta encarregada de vetllar pel benestar de la comunitat *Agni* a Costa d'Ivori. En aquesta cultura, el 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 de malaltia, 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. Davant la la pandèmia de la SIDA, en el vídeo, l'artista es pregunta: “Quin és el destí de totes les bases de coneixements tradicionals pacientment acumulats durant mil·lennis?” (extret del vídeo).

- (f) Canals de difusió i resposta al sistema dominant.

En aquest punt, crec que cal remarcar el paper de les xarxes i de les prestacions tecnològiques digitals, que han fet possible no solament l'emmagatzematge d'informació, sinó també tractar-la i compartir-la a gran velocitat. Tot i això, cal tenir en compte que el vídeo assaig disposa de plataformes de presentació que són absolutament diferents, i aquí cal destacar la capacitat que té per adaptar-se a dispositius ben diversos. En primer lloc hi ha Internet (a través del qual arriba a terminals de diferents dispositius); després cal remarcar els circuits audiovisuals, com els passis de vídeo en centres culturals o cineclubs, i els festivals especialitzats; i finalment el dispositiu expositiu de l'espai museístic, que no s'ha abordat directament com a fenomen en aquest estudi. Així que cal realçar d'una banda la capacitat de comunicació immediata i global i per l'altra la d'adaptació a un marc expositiu en què els diferents treballs de vídeo assaig es poden visionar incorporats a formats diversos – multipantalles, monitors de televisió, projeccions de gran format, vídeo instal·lació, etc. –. Aquesta qüestió és rellevant perquè, d'igual manera que l'art depèn d'un règim d'identificació, el caràcter polític d'aquest no solament es pot pensar com una propietat intrínseca de l'obra (Rancièrre, 2012, p. 145) sinó que engloba també el context en què s'inscriu i des d'on 'parla', i en aquest sentit cal tenir en compte que hi ha plataformes que tenen un marcat perfil alternatiu, mentre que d'altres s'inscriuen en l'estructura del sistema. Es presentin en un marc o en un altre, aquestes produccions posen en joc un pensament crític que “hauria de tenir com a punt de partida una forma específica de 'realitat': la realitat de las formes de lluita que s'oposen a la llei de la dominació” (Rancièrre, 2010, p. 89). Per això és interessant que el vídeo assaig obri zones de negociació, o espais de pensament, ja que en aquest interludi és on pren forma el seu caràcter d'enunciat, que el situa en un punt equidistant entre l'artista i l'espectador, com un terreny obert i lliure per imaginar les maneres d'afrontar la globalitat i les noves realitats que comporta, des d'una pràctica audiovisual situada ideològicament que es

402

pot activar fins i tot des de dins del sistema. No cal dir que la temporalitat, la reproductibilitat i l'accessibilitat a les xarxes del vídeo assaig, a banda d'afavorir una dinàmica de diàleg a múltiples veus, li possibiliten emprar estratègies artístiques similars a les utilitzades pels corrents subversius subliminars, que circulen per circuits alternatius i en esferes recòndites.

Diversos teòrics defensen que aquests moviments desestabilitzadors han existit al llarg de la història del pensament, expressats mitjançant diferents procediments, entre els quals el pensament immanent, que Gilles Deleuze descriu a partir de 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 (Deleuze, 1995). Entre aquests comportaments el filòsof Simon Critchley²⁴³ destaca, per exemple, els ecos que ja ressonaven, assegura, en la Internacional Situacionista, dels moviments mil·lenaris utòpics com l'heretgia de l'Esperit Lliure i que ell anomena, seguint Norman Cohn, 'anarquisme místic' (Critchley, 2009, p.69-70), per bé que la política ja no és una lluita per la visibilitat, com en el cas del moviment antiglobalització, sinó que la resistència ara té a veure amb la invisibilitat, l'opacitat, l'anonimat i la ressonància, perquè en l'infern en què vivim, conclou, per provocar ressonància s'ha d'avançar emmascarat (Critchley, 2009, p.75-76). En aquest sentit, valora també aspectes com la itinerància, i els experiments de vida comunal a petita escala, la pràctica de la pobresa i la mendicitat radical, així com el rebuig al treball i l'afirmació d'una vida que no estigui consumida pel treball ni intimidada per la llei i la policia (Critchley, 2009, p.74), aspectes que el porten a parlar d'aquest anarquisme místic com d'una política de l'amor (Critchley, 2009, p.76). També Michael Hardt i Antonio Negri expliquen a *Imperio* com en el segle XV nombrosos autors van demostrar la coherència revolucionària del coneixement ontològic immanent. En aquesta obra, 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 a Bovillus, que afirma que l'art ens fa doblement humans: *homohomo* (Hardt & Negri, 2000, p.70).²⁴⁴ A partir d'aquestes traces de la immanència, Michael Hardt i Toni Negri situen el

²⁴³ Aquest article és la contribució de Simon Critchley a la taula rodona "On the Importance of Critical Theory to Social Movements Today", en la qual va participar amb Judith Butler i Jacques Rancière, a The New School Department Lectures, el 23 d'octubre del 2009. (Hi ha una versió àudio que es pot consultar a: <http://www.discoursenotebook.com/audio/Verso-10-23-09.mp3>).

²⁴⁴ Michael Hardt i Antonio Negri proposen veure: Schiera, P. (1968). *Dall'arte di governo alle scienze dello stato. Il Cameralismo e l'assolutismo tedesco*; Milà; Giuffrè. Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*.

pas del coneixement transcendent a l'immanent en els orígens de la modernitat, moment en què el coneixement humà esdevé un *fer*, una pràctica per conèixer i per transformar la naturalesa. I és a partir d'aquestes dinàmiques del *fer* –Ursula Biemann descriu el vídeo assaig com ‘una manera de fer’–, i la possibilitat de traduir-les en equivalències, que s'obren connexions amb altres sabers i coneixements de tradicions diferents del pensament occidental, que poden desenvolupar noves situacions més integradores i menys adoctrinadores.

- (g) L'art com a crítica a la globalització

Com tots els processos de transformació, el món global presenta elements i factors de suport a la nova situació i de resistència. En la contemporaneïtat, Terry Smith hi percep com a mínim tres grups de forces en lluita que es van alternant de manera incessant: l'ansia de la globalització per l'hegemonia davant la creixent diferenciació cultural; l'accelerada desigualtat entre pobles, classes i individus; i un paisatge de la informació (*infoscape*) [un règim de representació], que és capaç d'una comunicació instantània potencial, encara que sempre completament mitjançada (Smith T., 2006, p. 119-120). És l'escenari que ha configurat el procés paral·lel de descolonització administrativa i d'implantació de l'imperialisme cultural, fruit de les transformacions del món després de la II Guerra Mundial. Tot i que aquestes tendències es van començar a perfilar en la dècada dels 50, per Terry Smith hi ha tres moments en els quals es consoliden, la dècada dels 60, el 1989 i el 2001, tots tres inherents al concepte de contemporani. En aquest sentit, apunta que, tot i que l'art contemporani, com a moviment, s'inicia la dècada dels 80 en les societats econòmicament avançades i compromeses amb el capitalisme i amb la globalització mundial, no deixa de ser una resposta a la crisi de mercat de les dècades dels 60 i 70 per part dels artistes, amb preocupacions de caràcter polític, conceptual i no comercial –tot i que altres les rebutjaven–; i també per part de les institucions, especialment els museus d'art modern, per mantenir la rellevància i les audiències. En aquells moments, afirma, el moviment tendeix a recuperar els valors i les pràctiques moderns, i exalta disciplines com la pintura, l'escultura de gran format o la fotografia (Smith, T., 2006, p. 120), per tant estaríem parlant d'un moviment reactiu de perfil capitalista, resultat dels plantejaments radicals de l'art de les dècades anteriors. Des d'aquesta perspectiva, la caiguda del mur de Berlín i la configuració d'un nou ordre mundial, propicien la recuperació de l'art crític i polític anterior, que adapta formes característiques del nou

Reflections on the Origin and Spread of Nationalism; Londres: Verso; Balibar, E. (1991). “The Nation Form: History and Ideology”, a Balibar, E. i Wallerstein, I. (1991). *Race, Nation, Class* (86-106); Londres: Verso; Žižec, S. (1992). “Le revé du nationalisme expliqué par le revé du mal radical”, *Futur antérieur*, 14, 59-82.

moment en el vídeo assaig. Aquest nou gir, per a Terry Smith, fa que es pugui seguir parlant d'artistes que segueixen treballant a partir de l'existència de línies subjacents a aquesta consolidació del contemporani. Per a ell, aquests autors exemplifiquen la descolonització dels països i cultures que havien format part dels imperis euroamericans però, al mateix temps, encarnen la persistència en les societats 'avançades' de l'esperit crític manifestat durant els 60. Ho veu reflectit en tres fases sobreposades però seqüencials: la revitalització del nacionalisme, la potenciació dels imperatius personals dins l'art contemporani internacional i/o un camí que bascula entre les dues tendències anteriors (Smith, T., 2006, p. 121-122). Com a conseqüència d'aquestes transformacions, en les economies avançades han aflorat corrents crítics amb el sistema i amb el procés de globalització i la repercussió planetària que pot tenir. L'autor assenyala que molts artistes tracten d'imaginar els impactes d'aquests canvis a gran escala en nivells més físics, mostrant-los com a narratives discontinües de l'experiència personal; mentre que molts d'altres basen la seva pràctica a explorar relacions sostenibles amb entorns específics, socials o naturals, en el marc dels valors ecològics (Smith, T., 2006, p.123-124), però curiosament tots ells tracten temàtiques similars des de diferents perspectives i enfocaments. Tot i l'heterogeneïtat generalitzada, doncs, considera que flueixen, com a mínim, quatre temes: les qüestions de temps, lloc, mediació i estat d'ànim; que es concreten en la preocupació per la naturalesa de les múltiples temporalitats, per l'experiència de la (des)localització, per l'excitació i les distraccions del transmèdia i per qüestions com ara l'afectivitat individual i col·lectiva. En definitiva, ho interpreta com un intent per situar-se en la contemporaneïtat, encara que sigui transitòriament (Smith, T., 2006, p.125), cosa que es reflecteix en un art angoixat per la manca d'ubicació i per la dificultat de trobar referents que no siguin l'elit exclusiva dels grans esdeveniments internacionals. Aquests artistes [entre els quals cal situar els autors de vídeo assaig], il·lustren un gir 'iconogeogràfic' (Smith, T., 2006, p. 127)²⁴⁵ i mostren oportunitats de connectivitat personificada i situada en l'accelerada diversificació de la diferència que impulsa la nostra contemporaneïtat (Smith T., 2006, p.129). Per tant, busquen respostes polítiques des de l'art que ens ajudin a buscar noves formes de relació i que ens permetin imaginar altres realitats possibles, amb una major agència com a

245 Terry Smith desenvolupa el gir iconogeogràfic, amb una extensa relació d'exemples, a la conferència que es recull en l'article que duu el mateix títol a Smith, T. (2006). "World Picturing in Contemporary Art. Iconogeographic Turning", *Australia and New Zealand Journal of Art*, 1(7). La conferència la va dictar en el marc del congrés anual de l'Art Association of Australia and New Zealand, Universitat de Sydney, 2005. Accessible a: http://www.terryesmith.net/texts/TS_IconogeographicTurning.pdf [2016, 23 de gener]

individus o com a col·lectius, siguin territorials, de treballadors o de classe (entre molts d'altres).

A propòsit d'aquests (re) posicionaments, i arran de la interconnexió entre art i política que s'arrela en les pràctiques conceptuals, Chantal Mouffe es pregunta com s'haurien de considerar les estratègies artístiques en política i les estratègies polítiques en art. Si com es desprèn de la pregunta, els artistes s'haguessin integrat en la producció capitalista, ja no podrien tenir un paper crític en la societat perquè, com observa, un dels objectius del capitalisme productiu és la producció de símbols i, en aquest context, a través de les indústries culturals, els individus queden totalment subjugats al control del capital. Per a ella, consumidors i productors —en aquest cas de l'art—, han passat a ser funcions passives del sistema capitalista, constatació que posaria en dubte la possibilitat de parlar de modalitats d'estètica de la resistència (Mouffe, 2003). En aquest panorama, si les institucions de l'art han esdevingut còmplices del capitalisme i ja no poden proveir un lloc per a les pràctiques artístiques crítiques, i si els artistes en el postfordisme estan totalment instrumentalitzats i convertits en negociants, la resistència només seria possible, conclou, des de fora de les institucions. L'art, doncs, hauria deixat de ser l'únic reducte d'autonomia que Theodor Adorno i Max Horkheimer havien observat en el context del fordisme, perquè precisament des del postoperaisme, autors com Paolo Virno consideren que les indústries culturals han tingut un rol important en la transició del fordisme al postfordisme.²⁴⁶ És més, les descriuen com la matriu del postfordisme, perquè no només abasten l'àmbit material sinó també tot el que és performatiu: percepció, llenguatge, memòria i sentiments. De manera que una de les reaccions crítiques possibles des de l'art en aquest context, hauria de ser la contribució al desenvolupament de noves relacions socials, la producció de noves subjectivitats i l'elaboració de nous mons que creessin les condicions per a l'autoorganització de la multitud. Unes pràctiques que per a Chantal Mouffe estan relacionades directament amb les polítiques radicals, formulades en termes d'«èxode», entès aquest com el procés de desplaçament de les estructures de poder al voltant de l'estat nacional i la democràcia representativa, que han esdevingut irrellevants. Aquesta nova política radical es tradueix en l'esforç per construir alternatives socials i subjectives (Mouffe, 2003). Per a aquesta pensadora de la teoria política, atès que el model unitari segons llocs comuns del pensament o hàbits cognitius i lingüístics i

246 Per aprofundir en aquesta lectura, veure: Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas* (trad. Adriana Gómez, Juan Domingo Sánchez Estop i Miguel Santucho); Madrid: Traficantes de Sueños.

de l'intel·lecte —és a dir, el que fins ara havíem entès com a 'cultura'—, està en procés de canvi; i entenent que el món en què vivim és el resultat d'una hegemonia determinada; constata que, efectivament, al costat de l'estratègia de 'desvinculació de les institucions' hi ha la de 'compromís amb les institucions', en un món discursiu que és l'expressió d'una particular estructura de relacions de poder. Des d'aquesta perspectiva, les pràctiques artístiques estan relacionades amb la política, i —de manera similar a com ho enfoca Terry Smith—, la poden defensar o reptar; funcionen com el procés de desarticulació/rearticulació que caracteritza les polítiques contrahegemòniques; i tenen com a objectiu una transformació social profunda que opera en tots els àmbits: econòmic, legal, polític i cultural. En aquest context, l'art i la cultura han adquirit una importància estratègica, a causa de la creixent dependència del postfordisme de les tècniques semiòtiques per crear nous modes de subjectivació, afirma. Aquí l'estratègia no seria de desvinculació de la política, sinó de lluita contrahegemònica proposant noves identitats, i en aquest escenari de la postpolítica, en la qual el discurs dominant tracta d'eliminar qualsevol discurs alternatiu, per a Chantal Mouffe totes les formes de subversió i desestabilització són benvingudes (Mouffe, 2003). En aquest sentit, l'art és activador de la política, o més aviat, l'art —i el vídeo assaig en particular—, ha esdevingut un dels reductes de la pràctica política contrahegemònica. Si més no, algunes pràctiques artístiques operen en aquesta direcció mentre que d'altres s'ubiquen en el pol oposat.

Aquestes pràctiques de resistència i contrahegemòniques, perquè de fet el que fan és clamar per noves alternatives de viure en comú en un planeta de manera respectuosa i harmònica, són capaces tanmateix de traspasar les línies de pensament i filosòfiques, i situar-se en el pla de conceptes que pertanyen a altres imaginaris. En aquest sentit, trobem una proximitat intencional entre alguns dels treballs revisats aquí i el concepte d'*ubuntu*. *Ubu-* fa referència a l'ésser abans no es manifesti concretament *-ntu* significa el punt nodal on l'ens pren forma concreta, de manera que el concepte *ubuntu* apunta, en essència, a una ètica de la reciprocitat, la interdependència i la fraternitat, fundada en la idea que una persona només es realitza a través de les altres (Ramose, DL 2014, p. 147). En aquest pensament, negar l'exterioritat de l'altre equival ontològicament a negar-ne l'existència: és com matar-lo. I això és, per Mogobe B. Ramose, precisament, el que posa en pràctica la globalització econòmica actual: "has de matar en la cerca de la supervivència individual". En aquesta metafísica, la supervivència individual és crucial i és prioritària, i contradiu la tesi ètica que: "per poder

sostenir la noció de relació, en cada persona hi ha –o hi hauria d’haver–, una singularitat que cap forma de pensament sistemàtic o totalitzador pogués suprimir”.²⁴⁷ En sostenir aquesta contradicció, el dogma de la competitivitat acaba sent, a la pràctica, un acte d’assassinat, tant en sentit literal com metafòric (Ramosé, DL 2014, p. 175-176). Al costat d’aquesta lògica, el teòric proposa aprofundir en les possibilitats del concepte *ubuntu*. De fet, és el concepte central de l’organització social i política en la filosofia africana, en particular entre les poblacions que parlen llengües d’arrel bantú, com el zulú, el xhosa o el ndebele, mentre que *botho* seria l’equivalent en sotho, i *hunhu* en shona. Consisteix en els principis d’atenció, intercanvi i cura recíprocs. *Ubuntu* és un substantiu verbal que denota alhora un estat particular de ser i d’esdevenir. La idea bàsica que conté és la de la suspensió de l’ésser, amb la possibilitat d’assumir un caràcter específic i concret en un moment donat, de manera que, a causa de la suspensió de l’ésser, cap especificitat única té garantida la permanència (Ramosé, DL 2014, p. 177-178). Això queda reflectit en dues màximes presents en la majoria de llengües africanes natives: *Motho ke, motho ka batho* i *Feta kgomo o tshware motho*. El primer aforisme afirma que el fet de ser humà consisteix a afirmar la humanitat d’un mateix a través del reconeixement de la humanitat dels altres, i a partir d’aquí establir relacions humanes fundades en el respecte mutu [...] *motho* és humà únicament i vertaderament en el context d’unes relacions reals amb altres éssers humans. Això no vol dir que les relacions amb la natura no siguin rellevants o que el grup tingui supremacia respecte de l’individu, el que importa és que *motho* no és mai una entitat acabada, perquè en el context relacional revela i oculta alhora les potencialitats de la persona, que afloren en l’esfera pràctica de les relacions humanes. Per la seva part, *Feta kgomo o tshware motho*, significa que sempre que una persona s’enfronta a l’elecció entre la riquesa i la preservació de la vida d’un altre ésser humà, ha d’optar per la preservació de la vida. Amb el neoliberalisme global, aquest imperatiu de preservació de la vida està en perill imminent (Ramosé, DL 2014, p. 178-179).

Aplicat al vídeo art, el concepte *ubuntu* podria ajudar a aprofundir en la relació entre narrador, enunciator i autor, que per a Laura Rascaroli sempre és problemàtica, perquè l’autor no només posa en qüestió el tema que tracta, sinó la seva pròpia autoria i subjectivitat (2009, p. 33). Per a Laura Rascaroli, l’autoria en els films d’assaig és intersticial i, per tant, manté

247 Mogobe B. Ramosé pren aquesta afirmació de: Arnsperger, C. (1996). “Competition, Consumerism and the “Other” a Philosophical Investigation into the Ethics of Economic Competition”, *Discussion Papers 9614*, Institute des Recherches Économiques et Sociales (IRES), Université catholique de Louvain, 12. Accessible a: <http://sites.uclouvain.be/econ/DP/IRES/9614/> [2017, 16 d’agost]

una tensió entre el ser i l'esdevenir, entre l'agència i la potencialitat d'agència. I aquesta dimensió comprèn també la posició de l'espectador, que no és la d'una audiència genèrica, no és en plural, sinó en singular. Així, l'estructura de l'assaig és la d'una interpel·lació constant, ja que, com a individu i col·lectivament, l'espectador és cridat a una relació dialògica, a ser actiu tant emocionalment com intel·lectualment (Rascaroli, 2009, p. 33-35) i se sustenta en un reconeixement de l'existència de l'altre i en la creació de vincles amb aquest altre per pensar conjuntament la seva pròpia realitat. Des d'aquesta perspectiva, 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.²⁴⁸

El significat es produeix, doncs, per les pressions del 'jo' i del 'tu', que contínuament canvien de lloc respecte als significats que són capaços de generar:

“Aquestes pressions no parteixen dels subjectes –la posició lingüística dels quals els situa precisament com a buits de significat, al marge de la situació de la comunicació–, sinó que hi arriben i els omplen de significat. Aquest farcit els arriba des de fora, des del marc cultural, la pressió del qual és el que els permet interactuar en primera instància” (Bal, 2006, p.53-56).

Al costat de la possibilitat de ser i la possibilitat d'esdevenir, de l'ésser en suspens i l'ésser activat, Giorgio Agamben parla de la dimensió de la potencialitat en l'ésser humà, que existeix al mateix temps que la de la impotencialitat. Per a ell és precisament el fet que cada habilitat de fer o de ser estigui constitutivament relacionada amb la seva privació, que fa que el potencial de transformació sigui exorbitant. L'art, des d'aquesta perspectiva, seria la transició entre la potencialitat i l'actualitat (l'activació de la potencialitat), el passatge a l'acte. Perquè, segueix Agamben, en cada acte poètic hi ha alguna cosa que es resisteix a la creació i va contra l'expressió, perquè en la creació conviuen aquestes tensions, la de fer i la de no fer. I és precisament en el no fer, que la inoperativitat transforma la contemplació. La contemplació i la inoperativitat –que no és el mateix que una simple absència de narrativa–, esdevenen agents metafísics operadors de l'antropogènesi. Qualsevol amenaça, biològica o social, activa aquesta funció. La poesia és la inoperativitat de la informació per tal d'obrir-la a noves possibilitats (Agamben, 2015 (2014)). A partir d'aquesta reflexió podríem dir que el vídeo assaig és la inoperativitat dels *media* i, per tant, l'agent metafísic que pot operar-ne la

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

transformació. Perquè és la poètica de la inoperativitat la que, a través de fer funcions i treballs inoperatius, obre la possibilitat de nous treballs i usos.

En aquest món dominat per la circulació de les imatges, la crítica hauria d'operar, llavors, no només sobre les obres sinó sobre les imatges, i més encara, com afirma Néstor García Canclini, sobre els esdeveniments que ocorren en la seva circulació, en les interaccions i reapropriacions de públics diversos. En aquest sentit, l'actualitat de l'art no es basaria tant en la seva dimensió postinstitucional, postnacional i postpolítica, sinó en el fet que treballa amb la imminència. Per a ell l'art existeix perquè vivim en la tensió del que desitgem i ens falta, el que voldríem anomenar i la societat contradiu (García Canclini, "Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía", 2010). Aquesta imminència té a veure també amb la capacitat d'agència, de potencialitat i impotencialitat, amb la doble dimensió de possibilitat de ser i possibilitat d'esdevenir. Transgressió, imminència, manifestació irrepetible d'una llunyania, dissens... per a aquest autor són algunes de les vies que avui tenim per elaborar un marc analític que, per poder examinar l'art contemporani, no se centri en ell sinó en les condicions culturals i socials en les quals es fa possible la seva condició postautònoma. Projectes singulars d'artistes i intents de sostenir una certa independència respecte de la religió, la política, els mitjans i els mercats, amb la hipòtesi que en aquesta tensió entre la inserció social inevitable i l'exigència d'autonomia crítica és on es juga la reconstrucció del sentit. Estem preguntant-nos per les formes que la societat podria tenir en el futur: quin lloc tindran la transgressió creadora, el dissens polític i aquest sentit d'imminència que fa de l'estètic alguna cosa que no acaba de produir-se, que no busca convertir-se en un ofici codificat ni en una mercaderia ressituable (García Canclini, "Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía", 2010), sinó en un potencial de canvi, en una 'possibilitat de', que presenta diferents dispositius d'activació i desactivació. Aquesta doble dimensió de poder ser i poder esdevenir és precisament la que es desvela en les formes i els registres del vídeo assaig, més enllà fins i tot de les temàtiques actualitzades que aborda. Perquè el vídeo assaig no es mou a través dels elements estables, sinó precisament dels inestables, no opera transformacions sinó que opera possibilitats d'agència. En aquest sentit, moltes vegades no fa, no acaba, no tanca, no concreta, es manté en els intersticis, en la zona liminar, buscant la possibilitat de noves subjectivitats i noves articulacions.

Bibliografia

- “The Clock” (2011). Nota de premsa de l’exposició de Christian Marclay a la Paula Cooper Gallery [En línia]. Exposició celebrada del 21 de gener al 19 de febrer de 2011. Nova York: Paula Cooper Gallery. Accessible a: <https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/christian-marclay-the-clock/press-release> [2017, 10 d’octubre].
- “Naufragis recents” (2016, 10 de març). *Bonart*. Ressenya de l’exposició de Carlos Pazos a ADN Galeria [En línia]. Exposició del 17 de març al 14 de maig Accessible a: <http://www.bonart.cat/actual/naufragis-recents-de-carlos-pazos-a-adn-galeria/> [2016, 08 de setembre].
- “Fuera de serie”. (2012). [En línia]. Nota. II Festival Márgenes 2012. Accessible a: <http://margenes.org/catalogo/item/2057-fuera-de-serie.html> [2013, 10 de juny].
- Ades, D. (2006). Melanie Smith. “Messing up Abstracción”, a *Writings on Art and Anti-Art* (2015 ed.). London: Ridinghouse, 2–3. [En línia]. Accessible a: <http://melaniesmith.net/text/index.html> [2016, 2 d’abril].
- Adorno, T. (1984). “The Essay as Form”. *New German Critique* (32), 151-171. [En línia]. Accessible a: <http://links.jstor.org/sici?sici=0094-033X%28198421%2F22%290%3A32%3C151%3ATEAF%3E2.0.CO%3B2-C> [2015, 20 de març].
- Agamben, G. (1998). *Image et mémoire*. París: Hoëbeke.
- Agamben, G. (2002 (1995)). *Moyens sans fins, Notes sur la politique*. París: Rivages poche.
- Agamben, G. (2015 (2014)). *Resistance in Art*. Lectura oferida als estudiants i la facultat de la European Graduate School. Steinmatte, Saas-Fee, Suïssa: European Graduate School, (43:12 minuts). [En línia]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c> [2016, 5 de juliol].
- Aidelman, N. & de Lucas, G. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imàgenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- Aliaga, I. (2011). “Cine y patrimonio (de lo documentalizante y lo ficcionalizante en el cine)”. III Seminari *Chiloé: Historia del contacto*, 1-10. Xile: Museu Regional d’Ancud. [En línia]. Accessible a: <http://www.dibam.cl/Recursos/Publicaciones/De%20Ancud/archivos/libro%20final.pdf> [2015, 5 d’octubre].

- Almarcegui, L. (2015). “Descampados, demoliciones y ruinas”. T. Blanch (dir.), *Topografies Invisibles. Estrategias críticas entre arte y geografía*, 32-53. Barcelona: Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona. Publicació del simposi *Topografías de lo invisible*, celebrat els dies 28 i 29 de novembre de 2013 a la Universitat de Barcelona.
- Alphen, E. V. (2009, gener). “Hacia una nueva historiografía. Péter Förgacs y la estética de la temporalidad”. *Estudios Visuales «Puntos de suspensión»*, (06), 30-47. [En línia]. Accessible a: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf [2013, 27 de gener].
- Alsina, M. (2017). “El potencial utópico de la subjetividad en el período de la globalización neoliberal. Estrategias del video ensayo”. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 4 (1) J. Ramírez (ed.). Accessible a: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/18567> [2018, 5 de juliol].
- Alsina, M. (2014, febrer). *Estètica del vídeo assaig. Estratègies artístiques en la Globalitat*. Treball final del màster Estudis avançats en Història de l’art, Universitat de Barcelona, Barcelona. [En línia]. Disponible a: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/59864/1/TFM_Alsina.pdf [2015, 5 d’octubre].
- Alsina, M. (2007). *Confluències en un interval o Mapes en la memòria*. Mollet del Vallès, Barcelona: Museu Abelló. Catàleg del cicle d’exposicions comissariat per Mercè Alsina, 2006-2007.
- Alter, N. (2003). “Memory Essays”. U. Biemann (ed.), *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age*, 12-23. Zürich: Institute for Theory of Art and Design Zürich, Edition Voldemeer. [En línia]. Accessible a: https://www.geobodies.org/get_file/display_document/481.pdf [2012, 17 de novembre].
- Álvarez, M. (2011, març). *Cortometraje femenino español del siglo XXI : ¿hacia una neutralización de la mirada de género?*. Ponència en el Congrés de l’Association d’Hispanistes Allemands. Universitat de Passau (Alemanya), celebrat del 23 al 26 de març del 2011. Passau, Alemanya: Publicat a Feenstra, Pietsie, Esther Gimeno Ugalde i Kathrin Saringen (eds.): *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas*.
- Alÿs, F. (2006). “La corte de los milagros. Una conversación entre Francis Alÿs y Corinne Diserens”. [En línia]. A F. Alÿs, *Francis Alÿs, Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, en el centro Histórico de la Ciudad de México*. Diez

- cuadras alrededor del estudio*, 105-129. Mèxic: Antiguo Colegio de San Ildefonso. Accessible a: <http://francisalys.com/wp-content/uploads/2017/12/San-Ildefonso-full.pdf> [2017, 03 d'agost].
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilice i Fondo de Cultura Económica.
- Apter, E. (2011). "El arte de la traducción de Muntadas: soportes, medios y política". M. Borja-Villel, Daina Augaitis (et-al.) (eds.), *Muntadas. Entre/Between*. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía, 190-194. Catàleg de l'exposició del 22 de novembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d'octubre al 03 de juny al Macba.
- Ardèvol, E. (2001). "¿Dónde está el cine etnográfico en España?". J. M. Català (ed.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Málaga: Ocho y Medio, 45-64. Publicació amb motiu del IV Festival de Cine de Málaga.
- Arena, G. (2013). "Francesco Jodice—'Un mosaico de la Realidad'" [En línia]. *Landscape Stories* (11). Disponible a: <http://www.landscapestories.net/interviews/67-2013-francesco-jodice?lang=en> [2015, 5 d'octubre].
- Artaud, A. (1978 (1938)). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Editorial Edhasa.
- Arthur, P. (1993). "VI Jargons of Authenticity (Three American Moments)". M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, 108-134. New York: Routledge.
- Arthur, P. (2003). "Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore". *Film Comment*, 39 (1), 58-62. [En línia]. Accessible a: http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2004-2005/mediaworks/0405/Winter/Winter/PDF/Arthur_All.pdf [2017, 17 de febrer].
- Astruc, A. (1948). *The Birth of a New Avant-garde: la caméra-stylo ("Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo")* [En línia]. Publicat a *French New Wave and international new wave cinema*. Disponible a: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml> [2015, 5 d'octubre].
- Augé, M. (2000 (1992)). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont (et-al.), J. (DL 1996 (1983)). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (N. Vidal, trad.). Barcelona: Paidós.
- Badia, M. (2015). *Mind Maps. Jeremy Deller, Raimond Chaves/Gilda Mantilla, Gonzalo Elvira, Patricia Esquivias, Clara Montoya y Mark Lombardi*. Madrid: Galeria Paula Alonso. [En línia]. Catàleg de l'exposició a la Galeria Paula Alonso de l'11 d'abril al

- 21 de maig. Accesible a: http://www.a3bandas.org/uploads/recursos/pry/13_126.pdf [2017, 2 d'abril].
- Badiou, A. (2008, 17 d'octubre). "De quel réel cette crise est-elle le spectacle?" [En línia]. *Le Monde*. Disponible 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 [2017, 14 juny].
- Badiou, A. (2005). "Le 21e siècle n'a pas commencé. Entretien avec Elie During" [En línia]. *Art Press* (310). Disponible a: <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article57>. [2015, 10 de setembre].
- Bakker, K. (1999). "A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century". K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 25-43. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bakker, K. (1999). "Joris Ivens and the Documentary Context". K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 9-13. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bal, M. (2006, gener). "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios Visuales, Estética, historia del arte, estudios visuales* (3), 28-77. [En línia]. Disponible a: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf [2014, 14 de març].
- Bal, M. & Hernández Navarro, M. Á. (2008). *2 move. Video, art, migration*. Múrcia: Cendeac. Catàleg de l'exposició celebrada a la Sala Verónicas i el Centro Párraga, de Múrcia, del 8 de març al 13 de maig del 2007.
- Baldner, J. M. (2015, 4 de novembre) "Lettres de Panduranga, Nguyen Trinh Thi" [En línia]. *La critique*. Disponible a: <http://www.lacritique.org/article-lettres-de-panduranga-nguyen-trinh-thi> [2016, 6 de novembre].
- Ballet, H. (2015). "Letters from Panduranga" [En línia]. *Art Review Asia*. Disponible a: <https://nguyentrinhthi.wordpress.com/reviews/review-letters-from-panduranga-artreview-asia/> [2016, 6 de novembre].
- Balona de Oliveira, A. (2008, abril). "The Paradox of an Archive: The Anarchival-Archival Art of Thomas Hirschhorn" [En línia]. *Slash Seconds* (8). Disponible a: <http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/aoliveira/index.php> [2015, 8 d'agost].
- Barenblit, F., & Medina, C. (2014). "Paciencia cosmopolita. Diálogo entre Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina" [En línia]. F. Barenblit & C. Medina, *Raqs Media Collective. Es posible porque es posible*, 10-18. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo MUAC. Catàleg de l'exposició. Disponible a:

- <https://es.scribd.com/document/368058517/RAQS-Media-Collective-Es-Posible-Porque-Es-Posible> [2015, 3 de març].
- Baron, J. (2012). “The Image as Direct Quotation: Identity, Transformation, and the Case for Fair Use” [En línia]. *Frames Cinema Journal*, 1 (1), C. Grant (ed.). Disponible a: <http://framescinemajournal.com/article/the-image-as-direct-quotation/> [2014, 18 de novembre].
- Barriendos, J. (2007, juny). “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo” [En línia]. *Liminar, estudios sociales y humanísticos*, V (1), 159-182. Publicació semestral de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), a través del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA). Accessible a: <http://liminar.cesmecha.mx/index.php/r1/article/view/241/223> [2016, 22 de novembre].
- Barriendos, J. (2010). “Geoesthetic Hierarchies: Geography, Geopolitics, Global Art, and Coloniality”. J. Elkins, Z. Valiavicharska i A. Kim (eds.) *Art anf Globalization*, 245-250. University Park, Pennsylvania,: The Pennsylvania State University Press.
- Bauman, Z. (2004 (2000)). *Modernidad líquida* (M. Rosenberg, trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (2012, 30 de juliol (1958)). “Chris Marker: *Lettre de Sibérie*” [En línia]. *Cinéfilo Bar Blog*: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/> [2014, 22 de març].
- Bellour, R. (1988). “Autoportraits”. *Communications, Vidéo*, 48 (1), [En línia]. Accessible a: 327-387. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731 [2014, 22 de desembre].
- Benet, V. J. (2007). “El porvenir de una emoción: Documentales ‘incrustados’ de la guerra de Irak y función política del consenso emocional” [En línia]. *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*, X (26-27). Disponible a: <http://reme.uji.es/articulos/numero26/article6/article6.pdf>. [2016, 17 de juny].
- Benoiel, B. (2000, juliol-agost). “La main de l'autre” [En línia]. *Cahiers du cinéma*, (548), 62-63. Reproduït a: *Documents Le France*, ww.abc-lefrance.com [En línia]. Disponible a: <https://doczz.fr/doc/538920/les-glaneurs-et-la-glaneuse> [2017, 12 de gener].
- Bernardini, E. (2007). “Raqs Media Collective: Nomadism in Art Practice”. C. Jeffrey i G. Minissale (eds.), *Global and Local Art Histories*, 245-268. [En línia]. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Accessible a:

- <http://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/84596231-6f50-48ed-8c41-429a03b57124.pdf> [2017, 30 de gener].
- Bhabha, H. (cop. 2007). *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale* (F. Bouillot, trad.) París: Payot.
- Biemann, U. (2003). "The Video Essay in the Digital Age" [En línia]. U. Biemann (ed.), *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age*, 8-11. Zurich: Voldemeer. Accessible a: https://www.geobodies.org/get_file/display_document/481.pdf [2014, 26 de febrer].
- Biemann, U., Mörtenböck, P. & Moshhammer, H. (2013, gener). "From Supply Lines to Resource Ecologies" [En línia]. *Third Text, Contemporary Art and the Politics of Ecology*, 27 (1), 76-94. Accessible a: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528822.2013.752199?scroll=top&needAccess=true&journalCode=ctte20> [2014, 12 de març].
- Blanch, T. (1999). "Els so de l'interval". E. Maurí (ed.), *Enric Maurí. Casa. Una metafísica per a dies de cada dia*, 7-11. Lleida: Ajuntament de Lleida. Catàleg de l'exposició al Centre d'Art El Roser, de Lleida.
- Blanch, T. (2015). "Resistència i accionisme de proximitat". E. Maurí (ed.), *Mecanismes del Ser*, 4-6. Granollers: Museu de Granollers. Catàleg de l'exposició al Museu de Granollers. El catàleg està també publicat en línia a [http://enricmauri.blogspot.com/es/](http://enricmauri.blogspot.com.es/)
- Blanch, T. (2015). "Estrategias críticas entre arte y geografía". T. Blanch (ed.) *Topografías Invisibles. Estrategias críticas entre arte y geografía*, 13-22. Simposi Topografías de lo invisible, Facultat de Belles de la Universitat de Barcelona (2013). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Blom, I. (2011). "Los paisajes mediáticos de Muntadas". D. Augaitis, & M. Borja-Villel (ed.) *Muntadas. Entre/Between*, 86-90. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. Catàleg de l'exposició del 22 de novembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d'octubre al 03 de juny a Macba.
- Boetzkes, A. & Cheetham, M. A. (2013). *Ecological Time* [En línia]. Cicle de conferències L'Art contemporain entre le temps et l'histoire, al Museu d'Art Contemporani de Montréal, del 16 de gener al 26 de maig de 2013. Accessible a: <https://vimeo.com/69961698> (1:50:30) [2016, 22 de setembre].
- Bonet, E. (2016). "Intermitències de trencar i estripar. *De trencar i estripar*". Barcelona: La Virreina, Centre de la Imatge. Amb motiu de l'exposició de Cristina Arrazola-Oñate, María Cañas, Eli Cortiñas y Momu & No Es a La Virreina, Barcelona, del 29 de novembre del 2016 a l'11 de gener del 2017.

- Borja-Villel, M. J. (2007). "No me digas nada". M. Borja Villel (ed.), *Carlos Pazos. No me digas nada*, 30-32. Barcelona: Actar. Catàleg de l'exposició de Carlos Pazos al Macba, Barcelona i al Museo Reina Sofía, Madrid, del 9 de març al 6 de maig del 2007, i del 21 de juny al 8 d'octubre del del 2007, respectivament.
- Bouhaben, M. A. (2011). "El sistema del cine-ojo de Vertov y su repercusión". J. A. López, Miguel A. Bouhaben i P. M. Samper (ed.), *Memorias de un cineasta bolchevique: Dziga Vertov* (J. Jordà, trad.), 14-34. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Bouhaben, M. A., López, J. A. & Samper, P. M. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique: Dziga Vertov* (J. Jordà, trad.) Madrid: Capitán Swing Libros.
- Bourdieu, P. (2005). *Sobre la televisión* (T. Kauf, trad.) Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (2004). "Online Communities. Experimental Communication in the Virtual Diaspora". G. Mosquera i J. Fischer (ed.), *Over Here. International Perspectives on Art and Culture* (G. Pérez-Barreiro, trad.), 192-209. Nova York: The MIT Press.
- Brea, J. L. (2007). *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Brown, W. (2005). *Edgework. Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton i Oxford: Princeton University Press.
- Brunel, C. (1999). "Music and Soundtrack in Joris Ivens's Films" [En línia]. K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 195-209. Amsterdam: Amsterdam University Press. Accessible a: <http://www.iven.nl/> [2016, 24 de març].
- Brunner, C., Nigro, R., & Raunig, G. (2012, 1 de maig). "Autonomy Re-Territorialize! New Dimensions of Present Forms of Activism" [En línia]. *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain: Autonomy Re-Territorialize! New Dimensions of Present Forms of Activipp*. Accessible a: 1-8 <http://www.onlineopen.org> [2016, 22 d'agost].
- Brunner, C., Nigro, R. & Raunig, G. (2013, gener). "Post-Media Activism, Social Ecology and Eco-Art" [En línia]. *Third Text*, 27 (1), 10-16. Accessible a: <http://www.tandfonline.com> <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.753187> [2016, 29 d'agost].
- Bucher, F. (2007, gener). "Televisión (un discurso)" [En línia]. *Estudios Visuales, ¿Un diferendo "arte"?*, (4), 58-69. Accessible a: <https://www.yumpu.com/es/document/view/14228379/francois-bucher-television-un-discurso-estudios-visuales> [2016, 3 de juliol].
- Burke, P. (2008). *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. Ithaca, N.Y.: Cornell Paperbacks.

- Cabanilles, A. (2006). “El principio de montaje y la función poética” [En línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes d'Alacant. Accessible a: <file:///C:/Users/user/Downloads/el-principio-de-montaje-y-la-funcin-potica-0.pdf> [2014, 3 de febrer].
- Callahan, V. & Kuhn, V. (2016, tardor). “Introduction. The Video Essay: An Emergent Taxonomy of Cinematic Writing” [En línea]. V. C. Kuhn, (ed.) *The Cine-Files, Videographic Writing*, (11). Accessible a: <http://www.thecine-files.com/introduction-is> [2017, 18 de maig].
- Cañas, D. (2007). “El presente es una cerilla que se enciende ferozmente”. M. Borja-Villel (ed.), *Carlos Pazos. No me digas nada*, 224-239. Barcelona: Actar. Catàleg de l'exposició de Carlos Pazos al Macba, Barcelona i al Museo Reina Sofía, Madrid, del 9 de març al 6 de maig del 2007, i del 21 de juny al 8 d'octubre del del 2007, respectivament.
- Cañas, M. (2010, 27 de maig). “Cómo ser María Cañas o una *homo videns* compulsiva” [En línea]. (S8) *Mostra de Cinema Periférico*. Accessible a: <http://www.s8cinema.com/portal/2010/05/27/como-ser-maria-canas-o-una-homo-videns-compulsiva/> [2014, 3 de març].
- Cañas, M. (2012). “El Blues del fuego, reciclaje audiovisual en las multitudes”. M. I. Moreno (ed.), *Articulaciones del arte actual. Cuerpo, identidad, territorio*. Ángeles Agrela, María Cañas, Marisa Mancilla, 48-75. Jaén: Universidad de Jaén. Catàleg de l'exposició "Articulaciones del arte actual. Cuerpo, identidad, territorio. Ángeles Agrela, María Cañas, Marisa Mancilla", a la Sala Centro, del 2 de febrer al 22 d'abril de 2012, comissariada per María Isabel Moreno a la Universitat de Jaén.
- Cañas, M. (2015, juny). “Risas en la oscuridad”. *Mal de archivo*. Sevilla: Centro andaluz de arte contemporáneo. Catàleg de l'exposició del 19 de juny a l'11 d'octubre de 2015 al Centro andaluz de arte contemporáneo, espai Claustro Este, en la sessió expositiva “Mal de archivo”.
- Caparrós, J. M., Crusells, M. & Mamblona, R. (2010). *100 Documentales para explicar historia. De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, M. (2009). *Comunicació i poder*. Barcelona: Editorial UOC.
- Castells, M. (1998). *La era de la información. Vol. II. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza.
- Castells, M. (1998 (1996)). *La era de la información. Vol I La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial.

- Català, J. M. (2005). "Film-ensayo y vanguardia". C. Torreiro i J. Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, 109-158. Madrid: Cátedra -Signo e imagen-.
- Català, J. M. (2001). "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo". J. M. Català (ed.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, 27-44. Publicació del IV Festival de Cine de Málaga. Málaga: Editorial Ocho y Medio.
- Celis Álvarez, M.; Ciodaro Pérez, M.; Alzate Ochoa, L. D.; i Fuentes, D. M. (2009). "La escena expandida: Trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 3 (gener – desembre), 80 – 87
- Cerdán, J. (2009, febrer). "El desaprendizaje de Lluís Escartín". *Pausa*, (9), 4-9. [En línia]. Accessible a: <http://www.revistapausa.com> [2016, 7 de gener].
- Cerdán, J. (2015). "Un lugar para las imágenes documentales (en el contexto transnacional)" [En línia]. V. Fernández Guerra (ed.), *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc - CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación*, (83), 17-32. Grup d'Investigació GIU 13/21 (2013-2016), MAC (Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo) de la Universitat del País Basc/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Accessible a: <http://www.cuadernosartesanos.org/2015/cac83.pdf> [2016, 18 de gener].
- Chabin, M. A. (2005). "L'èxit del mot 'arxiu' als mitjans de comunicació. Una oportunitat per als arxivers" [En línia]. *Lligall* (23), 135-148. Revista de l'Associació Catalana d'Arxivística. Accessible a: <http://www.arxivers.com/publicacions/revista-lligall/edicions-lligall.html> [2014, 21 de setembre].
- Chavolla, A. (2015, gener-juny). "Sincronía" [En línia]. *Revista de Filosofía y Letras*. Any XIX, (67), 1-17. Centre Universitari de Ciències Socials i Humanitats de la Universitat de Guadalajara, Mèxic. Accessible a: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2015_a/chavolla_67.pdf [2016, 4 d'octubre].
- Cockburn, J. (1999). "Some thoughts on Autumn Song: a video by John Conomos" [En línia]. Cockburn, J. P., Papastagerides, N. & Conomos, J. *Autumn Song, The Kythera Narratives*. Australia, New Zealand, Switzerland. 1999. 18. Sydney: Australian Regional Media, 1999. Accessible a: <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1503&context=creartspapers> [2017, 6 de novembre].
- Conomos, J. (2016). "The self-portrait and the film and video essay" [En línia]. M. Hinkson (ed), *Imaging Identity: Media, memory and portraiture in the digital age*, 85-100. Canberra, Australia: ANU Press, The Australian National University. Accessible a:

- <http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/n1957/pdf/ch04.pdf> [2017, 28 d'octubre].
- Cook, P. (2014). "Dancing with Pixels: Digital Artefacts, Memory and the Beauty of Loss" [En línia]. *The Cine-Files, The Video Essay: Parameters, Practice, Pedagogy* (7). T. Cox-Stanton (ed.). Accessible a: http://www.thecine-files.com/cook/#_edn15 [2016, 4 de gener].
- Cooper, S. (2008). *Chris Marker*. Manchester, UK; New York: Manchester University Press.
- Corcuff, M.-P. (2007). "Penser l'espace et les formes: l'apport des opérations effectuées dans l'analyse (géographie) et la production (architecture) d'espace et de formes à la définition et à la conceptualisation des notions d'espace et de forme (géométrie)" [En línia]. *Géographie*, (2). Arxiu oberts de la Universitat de Rennes. Accessible a: <https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/204573/filename/theseorcuff.pdf> [2017, 10 de febrer].
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Costa, J. (2013, 13 de febrer). "La videomaquia nos hará (más) libres" [En línia]. *eldiario.es*. Accessible a: http://www.eldiario.es/Kafka/videomaquia-hara-libres_0_100790036.html [2014, 16 de juny].
- Costa, J. M. (1999). "Joris Ivens and the Documentary Project". K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 16-24. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Critchley, S. (2009). "El futuro del pensamiento radical". *Estudios Visuales* (7), 68-79.
- Crusells, M. (2008). *Amores, pasiones y odios hacia The Spanish Earth (1937)* [En línia]. I Congreso Internacional de Historia y Cine. Getafe, 2007, 435-451. Getafe, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. Accessible a: <https://core.ac.uk/download/pdf/29404734.pdf> [2016, 22 de novembre].
- Cruz Sánchez, P. A. (2007, gener). "Jesús Segura. El arte como otredad política" [En línia]. *Estudios Visuales, ¿Un diferendo "arte"?*, (4), 112-123. Accessible a <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/PedroACruz-4-completo.pdf> [2014, 16 de maig].
- Cubitt, S. (1993). *Videography. Video media as art and culture*. London: Macmillan.
- Cuenca, J. (2011). "El envés de la fiesta" [En línia]. *A* DESK Magazine*, (85). Accessible a: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1175> [2017, 14 de maig].

- Cuesta, A. (2007). “Enric Maurí. Enganxat a l'art”. E. Maurí (ed.) *Enric Maurí. Jo què puc fer?* Barcelona: Galeria Fidel Balaguer. Catàleg de l'exposició a la Galeria Fidel Balaguer del 8 de novembre al 8 de desembre del 2007.
- Davenport, G. (1988). “From Cinematic Journalism to Hypermedia”. *Optical Technologies: New Horizons in Information Processing*, 28 de novembre de 1988. Worcester: Stat College, Worcester. [En línia]. <http://mf.media.mit.edu/pubs/conference/CineJournalism.pdf> [2016, 24 de gener].
- De Bleeckere, S. (1999). “A Key to the Metaphysics of the Wind. On Une Histoire de Vent”. K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 210-221. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Decker, C. (2007). “Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema: Reassessing the Idea of an Uncontrolled Cinema”. B. Engelbrecht (ed.), *Memories of the Origins of Ethnographic Film*, 31-47. Frankfurt i altres: Peter Lang.
- Deleuze, G. (1997 (1985)). *Cinema 2 The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (DL 1985). *La Imagen-tiempo, estudios sobre cine I*. (I. Agoff, Trans.) Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1995). “Immanence : une vie”. *Philosophie*, (47), 3-7. Les Éditions de Minuit. Recollit a *Deux régimes de fous*, Minuit, 2003, p.361.
- Demos, T. (2013). “Contemporary Art and the Politics of Ecology An Introduction”. *Third Text*, Vol. 27, Núm. 1, gener, 1-9. [En línia]. <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.753187> [2017, 18 de setembre].
- Demos, T. (2009). “The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology”. F. Manacorda (ed.), *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, 16-30. London: Barbican Art Gallery, 2009. [En línia]. Catàleg de l'exposició del 19 de juny al 18 d'octubre del 2009 a la Barbican Art Gallery de Londres. Accessible a: http://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/Demos_Art_and_Ecology.pdf [2014, 16 de juny].
- Demos, T. (2013). *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Derrida, J. (1994 (1966)). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte trad.) Col·loqui internacional Memory. The Question of Archives París: Institut de Psychanalyse de París. [En línia]. Accessible a:

- <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf> [2014, 14 de març].
- Díaz, L. (2003). *Michael Moore*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Didi-Huberman, G. (cop. 2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Editions de Minuit.
- Dressler, I. (2011 (2006)). “¿Qué es un estadio? ¿Y dónde tiene lugar?”. D. Augaitis, M. Borja-Villel, & (et al.), *Muntadas. Entre/Between* (Fragment del text Was aber ist ein Stadion? Und wo findet es statt?. A *Muntadas. Protokolle*. Suttgart, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2006, 168-173. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. Catàleg de l'exposició del 22 de vovembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d'octubre al 03 de juny a Macba.
- Duguet, A.-M. (1988). “Dispositifs”. *Communications*. (48) , 221-242. [En línia]. Accessible a: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728 [2014, 21 de novembre].
- Duguet, A.-M. (2011). “Entre el archivo y la censura. The File Room”. M. Borja-Villel, D. Augaitis (et al.) (eds.), *Muntadas. Entre/Between*, 240-243. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. Catàleg de l'exposició del 22 de vovembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d'octubre al 03 de juny a Macba.
- Duque, A. (2009). “Secretario de la realidad, un oficio de Lluís Escartín Lara”. *Pausa, núm.9, febrer* , 12. [En línia]. Accessible a: <http://www.revistapausa.com> [2016, 7 de gener].
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América Editorial.
- Dziewior, Y. (2011). *Farocki, Harun*. Colònia: Kunsthau Bregenz.
- Edwards, D. (2004). “New landscapes, new thinking”. *Real Time 64* , 32. [En línia]. Accessible a: <http://www.realtimearts.net/article/64/7692> [2017, 24 de febrer].
- Eisenstein, S. (cop. 2001 (1925)). *Hacia una teoría del montaje. Vol. I* (Vol. I). (M. G. Taylor (ed.). Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S. (2001 (1925)). *Hacia una teoría del montaje. Vol. II* (Vol. II). (M. G. Taylor, Ed.) Barcelona: Paidós.
- Emmelhainz, I. (2013, maig). “Por una política de representación de la no-ciudadanía” (D. Gil, trad.). *dr^k magazine 2013* (primavera-estiu) [En línia]. Accessible a: <http://drik.mx/02052013/th1.html> [2014, 21 de març].
- Engberg, J. (2010). “Infinite Crossroads”. A. Taylor (ed.) *Fiona Tan. Coming Home*, 76-81. Catàleg de l'exposició a la Sherman Contemporary Art Foundation. Sydney, Australia: Sherman Contemporary Art Foundation in association with the National Art School.

- Ernst, W. (1996). "Between Real Time and Memory on Demand. Reflections on television". R. Wilson & W. Dissanayake (eds.), *Global Local. Cultural Production and the International Imaginary*, 102-112. Durham i Londres: Duke University Press.
- Ernst, W. (2012). "Digital memory and the archive". J. Parikka (ed.). *Ernst, W. Digital memory and the archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press. *Electronic Mediations*, 39. [En línia]. Accessible a: <http://melhogan.com/website/wp-content/uploads/2013/11/Ernst-Wolfgang-Digital-Memory-and-the-Archive.pdf> [2015, 2 de setembre].
- Ernst, W. (2012). *Aura and Temporality: the Insistence of the Archive*. Conferència impartida el 24 d'octubre de 2012 al Macba, en el marc del seminari El impulso archivístico en el arte contemporáneo.
- Expósito, M. & Raunig, G. (2011). "El método-Muntadas. La corporalidad existencial en un nuevo paradigma estético". D. Augaitis, M. Borja-Villel (et al.), *Muntadas. Entre/Between*, 110-114. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. Catàleg de l'exposició del 22 de novembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d'octubre al 03 de juny a Macba.
- Ferguson, R. (2007). *Francis Alÿs. Politics of Rehearsal*. Los Angeles: University of California.
- Fernández Guerra, V. & Alonso Ruiz de Erentzun, E. (2013, desembre). "Desterritorialización, modulación y puntos de inflexión en el documental contemporáneo español". *V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – V CILCS –*, 70-103. La Laguna, Tenerife.: Universidad de La Laguna. [En línia]. Accessible a: http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/094_Fernandez.pdf [2015, 24 de novembre].
- Ferrini, A. (2013, 19 de juny). *The Sniper. A Mnemoscape*, plataforma de recerca. [En línia]. Accessible a: <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/06/19/adela-jusic-the-sniper/> [2016, 19 d'octubre].
- Fischer-Lichte, E. (2011 (2004)). *Estética de lo performativo*. (D. G. Martínez, trad.) Madrid: Abada Editores.
- Foschi, G. (2013). *Francesco Jodice, Beyond the image*. Berlín: Podbielski Contemporar.
- Foster, H. (2001). "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramente, i M. Expósito (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, 95-124. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Foster, H. (2001 (1996)). *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL Arte Contemporáneo.
- Foster, H. (2004, Tardor). “An Archival Impulse”. *October*. Vol. 110, 3-22. [En línia]. Accessible a: https://monoskop.org/images/6/6b/Foster_Hal_2004_An_Archival_Impulse.pdf [2014, 3 de desembre].
- Foucault, M. (1977 (1975)). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison* (A. Sheridan, trad.). Nova York: Random House, Vintage Books. [En línia]. Accessible a: https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf [2016, 19 de juliol].
- Foucault, M. (1979 (1969)). *La arqueología del saber*. México (i altres): Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (1984 (1967)). “Des espaces autres”. *Cercle des Études Architecturales*, 46-49. París: Architecture, Mouvement, Continuité (5). [En línia]. Accessible a: <http://www.desteceres.com/heterotopias.pdf> [2016, 19 de juliol].
- Foucault, M. (2004 (1966)). *Utopies et hétérotopies*. Conferència radiofònica. 7 de desembre de 1966. France-Culture. CD Rom. París: INA.
- Fox, D. (2013, 06 d’abril). “55th Venice Biennale: Afterthoughts”. *Frieze*. [En línia]. Accessible a: <https://frieze.com/article/55th-venice-biennale-afterthoughts> [2015, 9 d’octubre].
- Galindo, F. & Nó, J. (2010). “Evolución de la tecnología audiovisual digital. De la handycam a la estereoscopia, de la tarjeta capturadora al montaje en web 2.0. y de la cinta a Youtube”. *Zer*. 15 (29), 137-156. [En línia]. Accessible a: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/1646/1430> [2015, 12 de setembre].
- Ganga, R. M. (2004). “Cambios y permanencias en el documental de la era digital”. *X Congrés de l’Associació Espanyola de Semiòtica. Arty nuevas tecnologías*, 469-482. Alacant: Universitat d’Alacant. [En línia]. Accessible a: <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-CambiosYPermanenciasEnElDocumentalDeLaEraDigital-940380.pdf> [2015, 15 de juliol].
- García Canclini, N. (2010, gener). “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. *Estudios Visuales. Retóricas de la Resistencia*, (7), 16-37. [En línia]. Accessible a: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf [2014, 20 de gener]
- García Canclini, N. (2010). “Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía”. *e-misférica, Visualidades Inestables*, 7 (1). [En línia]. Accessible a:

- <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini> [2014, 20 de gener]
- García Casado, D. (2010, gener). “La resistencia no es modelo sino devenir. Crítica de lo radical contemporáneo”. *Estudios Visuales. Retóricas de la Resistencia*. (7), 92-98. [En línea]. Accessible a: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/06_davidgcasado.pdf [2014, 20 de gener]
- García Espinosa, J. (2010, 15 de setembre (1969)). “Por un Cine Imperfecto”. *Revista Universitária do Audiovisual - www.rua.ufscar.br Hablemos de cine* (55/56), Lima, 1970, 7 de diciembre, 37-42. [En línea]. Accessible a: http://www.imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf [2017, 2 de setembre]
- García Martínez, A. N. (2006). “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”. *Comunicación y Sociedad*, XIX (2), 75-115. [En línea]. Accessible a: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8332/1/20090618142319.pdf> [2016, 3 de febrer].
- Giannetti, C. (DL 2012). “Media Art y Global Art: ¿domesticación del imaginario?”. M. Gras Balaguer (ed.), *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*, 209-218. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Casa Asia.
- Gilmore, L. (2001). *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca i Londres: Cornell University Press.
- Glusberg, J. (1986). *El Arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone.
- Godard, J.-L. (1998). En un diàleg amb Pialat. A A. Bergala (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 2*. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma. (Aparegut originàriament a Le Monde el 16 de febrer de 1984).
- Godard, J.-L. (cop. 2007 (1989)). *Historia(s) del cine* (T. Pizarro i Cangi, trad.), Buenos Aires: Caja Negra.
- Gómez Tarín, F. J. (2000). “El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada”. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior - Covilhã - Portugal*. [En línea]. Accessible a: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-espectador-pantalla.pdf> [2016, 4 d'octubre].
- Gómez Tarín, F. J. (2003). “‘Tensiones’ en la constitución del modelo de representación institucional (M.R.I.): David Wark Griffith como paradigma”. *Biblioteca Online de*

- Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior - Covilhã – Portugal*. [En línia]. Accessible a: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-tensiones-mri.pdf> [2016, 4 d'octubre].
- Gómez, P. P., & Mignolo, W. (2012). “Marina Grzinic y Aina Smid”. *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universitat Distrital Francisco José de Caldas, 88-89. [En línia]. Accessible a: https://issuu.com/paulusgo/docs/est_ticasdecoloniales_gm [2017, 22 de març].
- Graff, S. (2011). “‘Cinéma-vérité’ ou ‘cinéma direct’: hasard terminologique ou paradigme théorique?”. *Décadrages* (18), 32-46. [En línia]. Accessible a: <https://journals.openedition.org/decadrages/215> <http://docplayer.fr/66863104-Cinema-verite-ou-cinema-direct-hasard-terminologique-ou-paradigme-theorique.html> [2016, 4 de gener].
- Graff, S. (2014). “Le cinéma-vérité. Films et controverses”. *Presses Universitaires de Rennes*, 19-29. [En línia]. Accessible a: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3574> [2016, 4 de gener].
- Grant, C. (2013, Hivern). “Déjà-Viewing?: Videographic Experiments in Intertextual Film Studies”. *Mediascape*, Ucla’s Journal of Cinema and Media Studies. [En línia]. Accessible a: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/pdfs/Winter2013/DejaViewing.pdf> [2017, 16 de novembre].
- Grant, C. (2016, Tardor). “The audiovisual essay as performative research”. *NECSUS: European Journal of Media Studies, Audiovisual Essays*. [En línia]. Accessible a: <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/> [2017, 16 de novembre].
- Grau, O. (2003). *Virtual art. From illusion to immersion*. (G. Culance, trad.) Cambridge, Mass.; Londres: MIT Press.
- Greslé, Y. (2013, 21 de juliol). “Khaled Jarrar: Whole in the Wall”. *This is Tomorrow. Contemporary Art Magazine*. [En línia]. Accessible a: <http://thisistomorrow.info/articles/khaled-jarrar-whole-in-the-wall> [2016, 20 d'octubre].
- Grimshaw, A. & Ravetz, A. (2009). *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.
- Grosfoguel, R. (DL 2014). “La Descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global”. B. de S. Santos i M. P. Meneses (eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, 373-405. Tres Cantos, Madrid: Akal.

- Groys, B. (2013). "Art Workers: Between Utopia and the Archive". *e-flux journal* (45). [En línia]. Accessible a: <http://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/> [2014, 22 de novembre].
- Gržinić, M. (2010). "Circulate, but Without Differences!". J. Elkins, Z. Valiavicharska i A. Kim (eds.) *Art and Globalization*, 148-151. University Park, Pennsylvania,: The Pennsylvania State University Press.
- Gržinić, M. (2006). "Total Recall, Total Closure". Irwin (ed.), *East Art Map*, 321. Londres: Afterall Books.
- Gržinić, M. (2012). *Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses*. Simposium Art and Research: Shared methodologies. Politics and Translation. Barcelona, 6 i 7 de setembre de 2012: Programa de doctorat Estudis Avançats en Produccions Artístiques Universidad de Barcelona. [En línia]. Accessible a: http://www.ub.edu/doctorat_eapa/wp-content/uploads/2012/09/Marina.Grzanic_Biopolitics-Necropolitics_Simposio_2012.pdf [2017, 4 de novembre].
- Gržinić, M. (2012) "Inappropriate/d Artificiality. Entrevista amb Trinh T. Minh-ha". Pàgina web de Trinh T. Minh-ha, Moongift Films. [En línia]. Accessible a: <http://trinhminh-ha.squarespace.com/inappropriated-artificiality/> [2013, 8 de novembre].
- Guardiola, I. (2016). "Destruir (i reconstruir), va dir ella". *De trencar i estripar*. Barcelona: La Virreina, Centre de la Imatge. Amb motiu de l'exposició de Cristina Arrazola-Oñate, María Cañas, Eli Cortiñas y Momu & No Es a La Virreina del 29 de novembre del 2016 a l'11 de gener del 2017.
- Guasch, A. M. (2009). *La memoria del otro en la era de lo global*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Dirección Nacional de divulgación cultural. Museo de Arte. Catàleg de l'exposició al Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, del 10 de setembre al 7 de novembre del 2009 i itinerant.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: AKAL/Arte contemporáneo.
- Guasch, A. M. (2016). *El Arte en la era de lo global (1989-2015)*. Madrid: Alianza Forma.
- Gubern, R. (1996). "Cinema i televisió. Rivalitat i complementaritat". *Cicle Converses a la Pedrera (1995, Barcelona)*, 11-21. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Gubern, R. (cop. 2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2016). "Prefaci". C. Pazos (ed.), *Artissimo. Película de citas*, 5. Barcelona: Comanegra.

- Guerrero, J. C. (2008). “Emblemas, cuerpo y memoria colectiva”. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, quinta versión*, 111-134. Bogotá: Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Artes. Ediciones Uniandes. [En línea]. Accessible a: <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/PNC-V.pdf> [2015, 2 de gener].
- Guill, S. (2010). “Aviación! Aviación. The Interpretation of A New Warscape in The Spanish Earth and ‘For Whom the Bell Tolls’”. *The Ivens Magazine* (16), 19-20. [En línea]. Accessible a: http://ivens.nl/images/ivens_mag16.pdf [2015, 6 de juny].
- Gutiérrez Carbajo, F. (2002). *Globalización en la era de la Información*. X Congreso de la Asociación Española de Semiótica. Arte y Nuevas Tecnologías, 621-637. Logroño: Asociación Española de Semiótica. [En línea]. Accessible a: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940453.pdf> [2015, 4 d’agost].
- Habermas, J. (cop. 1999 (1996)). *La Inclusión del otro. Estudios de teoría política*. (J. C. Roca, trad.) Barcelona: Paidós.
- Hac Mor, C. (1999). “Casa. Una metafísica per a dies de cada dia”. E. Maurí (ed.), *Casa. Una metafísica per a dies de cada dia*, 16-31. Lleida: Ajuntament de Lleida.
- Hall, S. (2002). “Democracy, Globalization and difference”. Stefano Boeri i S. Ghez, *Platform 1. Democracy Unrealized. Documenta 11*, 21-35. Kassel: Hatje Cantz Publishers.
- Hall, J. (2016). “Realism as Style in Cinema-Verite. A Critical Analysis of Primary (1991)”. J. Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, 503-525. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Hardt, M. & Negri, A. (2000). *Imperio*. (E. Sadier, trad.) Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Hardt, M. & Negri, A. (2004). *Multitude. War and democracy in the age of empire*. Nova York: The Penguin Press.
- Harootunian, H. (2007). “Remembering the Historical Present”. Universitat de Chicago (ed.) *Critical Inquiry* 33 (3), 471-494. [En línea]. Accessible a: <https://www.sussex.ac.uk/webteam/gateway/file.php?name=ncrm-seminar-3-harry-harootunian-paper.pdf&site=387> [2016, 19 de juny].
- Harootunian, H. (2010). “Temporalities”. J. Elkins, Z. Valiavicharska i A. Kim (eds.) *Art anf Globalization*, 63-71. University Park, Pennsylvania,: The Pennsylvania State University Press.

- Harootunian, H. (2012). "Exigency of Time: A Conversation with and Moishe Postone". *Concentric: Literary and Cultural Studies* (38), 7-43. [En línia]. Accessible a: <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2018/03/Moishe-Postone-and-Harry-Harootunian-Exigency-of-Time-A-Conversation-2012.pdf> [2016, 10 de juny].
- Held, D. (2004). "La globalització. Una avaluació empírica i una interpretació analítica". *Fòrum de les Cultures*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Hight, C. (2008). "Mockumentary. A call to play". T. Austin i W. De Jong (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, 204-216. Berkshire: McGraw Hill, Open University Press.
- Hirschhorn, T. (2011). "Comentari sobre la intervenció al pavelló suís de la Biennal de Venècia del 2011". *Contemporary Art Daily*. [En línia]. Accessible a: <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/06/venice-thomas-hirschhorn-at-the-swiss-pavilion/> [2015, 7 d'octubre].
- Holmes, B. (2011). *Eventwork: The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movements, 1991-2011* (01:25:00). A l'European Graduate School Video Lectures. [En línia]. Accessible a: <https://www.youtube.com/watch?v=oZNEyY8S3nk> [2017, 14 de març].
- Hontoria, J. (2014). "Lara Almarcegui: Parra&Romero". *Artforum International*, 339. [En línia]. Accessible a: <https://www.artforum.com/print/reviews/201405/lara-almarcegui-46370> [2016, 1 de juliol].
- Iglesias, E. (2012). "Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta". *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas.*, 40-45. Bilbao: Universitat del País Basc. [En línia]. Accessible a: <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/8313/Eulalia%20Iglesias.pdf?sequence=8&isAllowed=y> [2016, 8 d'octubre].
- Ingham, M. (2015). "A Personal Vision of the Hong Kong Cityscape in Anson Mak's Essayistic Documentary Films *One Way Street on a Turntable* and *On the Edge of a Floating City, We Sing*". C. Deprez i J. Pernin (eds.), *Post-1990 Documentary: Reconfiguring Independence*, 151-168. Edinburgh: Edinburgh University Press. [En línia]. Accessible a: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt16r0hnq.15> [2017, 14 de gener].
- Israel, N. (2015). *Spirals : the whirled image in twentieth-century literature and art*. Nova York: Columbia University Press.

- Ivens, J. (1999). "Documentary: Subjectivity and Montage (1939)". K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 250-260. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ivens, J. (1999). "Film and Progress (1963)". K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 273-276. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ivens, J. (1999). "Notes on Hollywood (1936)". K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 240-246. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ivens, J. (1999). "Notes on the Avant-garde Documentary Film (1931)". K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 224-226. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ivens, J. (1999). "On the Method of the Documentary Film – in Particular the Film Komsomol (1932)". K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 230-237. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ivens, J. (1999). "Repeated and Organized Scenes in Documentary Film (1953)". K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 263-272. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ivens, J. (1999). "The Artistic Power of the Documentary Film (1932)". K. Bakker. (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 227-229. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jalving, C. (2006, octubre). *The embedded critic. Critical evaluation reloaded*. Retrieved 05 05, 2013, from AICA Press, París. [En línia]. Accessible a: <http://www.aica-int.org/IMG/pdf/09.070319.CJalving.pdf> [2015, 8 de setembre].
- Jameson, F. (2002). *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. Londres/Nova York: Verso.
- Jameson, F. (2003, estiu). "The End of Temporality". *Critical Inquiry*, 29 (4), 695-718. [En línia]. Accessible a: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/377726> [2016, 12 de juny].
- Jarque, F. (2007, 13 de gener). Entrevista a Marina Abramovic. *El País. Suplement Babelia. Reportatge Después del feminismo*, 1-9. [En línia]. Accessible a: https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648753_850215.html [2015, 12 de febrer].
- Jeannelle, J.-L. (2014, 5 de setembre (2009)). "Alain Cavalier: le filmeur, la caméra et le spectateur". *Itinéraires, Littérature, textes, cultures*. 2009-4 *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, 175-191. [En línia]. Accessible a: <http://itineraires.revues.org/1282> [2016, 20 d'octubre].

- Jodice, F. (2012). “Després d’Occident. Accions artístiques en l’entorn post-social”. *Després d’Occident. VIII Simposi Internacional de Crítica d’Art en un Món global. Art i Precarietat*. Barcelona: Associació Catalana de Crítics d’Art. [En línia]. Accessible a: http://acca.cat/th_gallery/viii-simposi-internacional-critica-dart-en-un-mon-global-2012/ [2015, 14 de juliol].
- Jordan, G. (1999). “Between Two Letters. Five years and Half a Life: Joris Ivens and the DEFA”. K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 87-106. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jušić, A. (2011). *When I Die, You Can Do What You Want*. A la pàgina web d’ Adela Jušić. [En línia]. Accessible a: <https://adelajusic.wordpress.com/works/inherited-images/> [2016, 19 d’octubre].
- Khazam, R. (2014). “Ursula Biemann: Art in the Anthropocene”. I. Smith i T. Snow (eds.), *Ursula Biemann, Carbon Ecologies*, 7-9. New Westminster, BC-Canadà: International New Media Gallery. Catàleg de l’exposició “Carbon Ecologies” a la International New Media Gallery, New Westminster, BC, Canadà, del 26 de març al 23 de maig de 2014. [En línia]. Accessible a: <http://www.inmg.org/archive/biemann/catalogue/> [2015, 2 de febrer].
- Kilborn, R., Izod, J. & Kilborn, R. W. (1998). “How real can you get? Realism and documentary”. R. Kilborn, J. Izod & R. W. Kilborn (eds.), *An introduction to television documentary. Confronting reality*, 27-54. Nova York: St. Martin's Press.
- Kishore, S. (2013). “Beyond Cinephilia: Situating the Encounter between Documentary Film and Film Audiences: The Case of the Ladakh International Film Festival, India”. *Third Text*, 27 (125), 735-747. [En línia]. Accessible a: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528822.2013.857898> [2015, 2 de maig].
- Kleiman, N. (cop. 2001 (1925)). “Sobre la historia de ‘Montaje 1937’”. M. Glenny i R. Taylor (eds.), *Sergei Eisenstein. Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, 25-26. Barcelona: Paidós.
- Knudsen, E. (2008). "Transcendental Realism in Documentary". W. de Jong i T.R. Austin (eds.), *Rethinking the Documentary: new perspectives, new practices*, 108-120. Londres: Open University Press, McGraw Hill. [En línia]. Accessible a: http://eprints.bournemouth.ac.uk/21857/4/Knudsen._Transcendental.pdf [2017, 18 d’abril].

- Konigsberg, I. (2004 (1998)). *Diccionario técnico Akal de cine*. (E. H. López, trad.) Madrid: Akal.
- Krauss, R. (1999). *A Voyage on Art in the Age of the North Sea. Post-Medium Condition*. Nova York: Thames & Hudson.
- Krauss, R. (2011). "Clock Time". *October, Spring*, 136, 213-217.
- La Rochelle, R. (2001). "Une petite lueur... Entretien avec Agnes Varda". *24 Images*, 105, 4-9. [En línea]. Accessible a: <http://id.erudit.org/iderudit/24023ac> [2015, 15 de novembre].
- Laclau, E. (2001). "La democracia y el problema del poder". *Actual Marx Intervenciones, Argentina* (1). [En línea]. Accessible a: <https://sociologia1unpsjb.files.wordpress.com/2008/08/09-laclau-democracia.pdf>. [2016, 16 de juliol].
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1987 (1985)). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Lafuente, P. (2008, Tardor/Hivern). "For a Populist Cinema: On Hito Steyerl's November and Lovely Andrea". *Afterall*, 19: [En línea]. Accessible a: <http://www.afterall.org/journal/issue.19/populist.cinema.hito.steyerls.november.and.lovely.#cite1212> [2012, 21 de març].
- Lagos Labbé, P. (2012). *Viajes de ida y retorno entre la pertenencia y el desarraigo. La construcción narrativa del hogar y la identidad en los diarios cinemaautobiográficos de David Perlov*. Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV). Editores: Virginia Guarinos, María Jesús Ruiz. 23-25 de mayo de 2012, 545-559. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías. [En línea]. Accessible a: [//www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa3/041.Viajes_de_ida_y_retorno_entre_la_pertenencia_y_el_desarraigo.La_construccion_narrativa_del_hogar_y_la_identidad_en_los_diarios_cinemaautobiograficos_de_David_Perlov.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa3/041.Viajes_de_ida_y_retorno_entre_la_pertenencia_y_el_desarraigo.La_construccion_narrativa_del_hogar_y_la_identidad_en_los_diarios_cinemaautobiograficos_de_David_Perlov.pdf) [2016, 7 d'abril].
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos, ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Latour, B. (2014). *Anthropology at the Time of the Anthropocene - a personal view of what is to be studied*. Lecture, American Association of Anthropologists, Washington [En línea]. Accessible a: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/139-AAA-Washington.pdf> [2015, 22 de maig].

- Latsis, D. (2013). "Genealogy of the Image in Histoire(s) du Cinéma: Godard, Warburg and the Iconology of the Interstice". *Third Text*, 27 (125), 774-785. [En línia]. Accessible a: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2013.870706> [2015, 8 de setembre].
- Lavik, E. (2012). "The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?". *Frames Cinema Journal*, 1 (1), [En línia]. Accessible a: <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/> [2015, 6 de març].
- Leacock, R. (1965). *Naissance de la 'Living Camera'*. ONU, Informe de la taula rodona de Moscou. París: IV Festival Internacional del Film, 13-15 de juliol de 1965, Moscou. [En línia]. Accessible a: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001437/143769fb.pdf> [2016, 16 de juny].
- Ledo Andión, M. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- Ledo Andión, M. (2005). "Vanguardia y Pensamiento Documental como Arte Aplicada". C. Torreiro i J. Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, 15-42. Madrid: Cátedra -Signo e imagen-.
- Lee, K. B. (2017, 22 de maig). "Video essay: The essay film – some thoughts of discontent". *Film for Ever*. [En línia]. Accessible a: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/video-essay-essay-film-some-thoughts> [2017, 4 de setembre].
- Lee, P. M. (2009). "How to Be a Collective in the Age of the Consumer Sovereign on Raqs Media Collective". *Artforum*, October, 184-189. [En línia]. Accessible a: <http://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/bb9e2813-736b-497b-96c3-30b56bd78aa6.pdf> . [2016, 18 de juny].
- Lejeune, P. (2001). "Vers une grammaire de l'autobiographie". *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 16, 9-35. [En línia]. Accessible a: https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2001_num_16_1_1175 [2016, 18 de desembre].
- Lejeune, P. (2008). "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". G. Martín Gutiérrez (coord.), *Cineastas frente al espejo*, 13-26. Madrid: T&B Editores.
- Lejeune, P. (2016). "Autopacte". Pàgina web [autopacte.com](http://www.autopacte.com) [En línia]. Accessible a: http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html [2016, 22 de Novembre].
- Lemarié, Y. (2012). "Alain Cavalier, un cinéma de la sensibilité". *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, 7 issue 1/2012, *Synesthesia in Cinema and in Visual Arts*,

- 46-57. [En línia]. Accessible a: <http://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/07E5.pdf> [2016, 4 de juliol].
- LIMA Media Library (s.d.). “Balkan Erotic Epic”. Marina Abramovic, 2005. Plataforma internacional de Media Art LIMA. [En línia]. Accessible a: <http://www.lima.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/balkan-erotic-epic/9603> [2013, 04 de febrer].
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lippit, A. M. (2012). “When The Eye Frames Red, entrevista amb Trinh T. Minh-ha”. Pàgina web de Trinh T. Minh-ha, Moongift Films. [En línia]. Accessible a: <http://trinhminh-ha.squarespace.com/when-the-eye-frames-red/> [2013, 8 de novembre].
- Linszen, D. (2016). “Whose Cinema: The video-essay on the big screen of the International Film Festival Rotterdam”. *NECSUS: European Journal of Media Studies. A Audiovisual Essays*, Spring. [En línia]. Accessible a: <https://necsus-ejms.org/whose-cinema-video-essay-big-screen-international-film-festival-rotterdam> [2016, 18 de febrer].
- Llinás, F. (1973). *Dziga Vertov, El Cine Ojo*. Madrid: Fundamentos.
- López Páez, M. M. (2016, gener-juny). “Las Muertes Chiquitas (México, 2006-09)”. *CROMA, Estudios Artísticos*, 4 (7), 109-115. [En línia]. Accessible a: http://croma.fba.ul.pt/C_v4_iss7.pdf [2016, 2 de gener].
- Lupton, C. (2008 (2005)). *Chris Marker. Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Lusini, V. (2013, desembre). “L’identité ‘invisible’. Voyage, rencontre et narration dans l’art de Fiona Tan”. *Visual Ethnography*, 2 (2), 1-18. [En línia]. Accessible a: <http://www.vejournal.org/index.php/vejournal/article/view/36> [2016, 14 de setembre].
- Maldonado-Torres, N. (DL 2014). “La Topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad”. B. de S. Santos (ed.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, 331-371. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America. Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge: MIT Press.
- Marcorelles, L. (1986 (1963)). “The Leacock Experiment”. J. Hillier (ed.), *Cahiers du Cinema 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (D. Wilson, trad.), 264-270. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. [En línia]. Accessible a: https://monoskop.org/images/e/ee/Cahiers_du_Cinema_1960-

- 1968_New_Wave_New_Cinema_Reevaluating_Hollywood.pdf [2015, 22 de gener]. Publicat originalment amb el títol "L'Expérience Leacock" a la revista *Cahiers du Cinéma*, (140), febrer de 1963.
- Marko, D. & Saiz, M. (2003). *25 horas*. Barcelona: Gráficas Celler. Catàleg de la Muestra Internacional de Vídeo Arte 25 horas. Barcelona, 9 i 10 de maig de 2003, i Londres.
- Martí Olivella, J. (2014). "El cinema transgenèric d'Isaki Lacuesta i el diàleg amb Miquel Barceló". *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, 115-126. [En línia]. Accessible a: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/11_Marti-Olivella.pdf [2015, 8 de juliol].
- Martínez Luna, S. (2009, gener). "Puntos de suspensión. Lugares sin lugar. Investigación, proyecto y creación en la globalización". *Estudios Visuales*, (6). *Puntos de suspensión*, 50-69. [En línia]. Accessible a: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/sergiomluna_EV6.pdf [2014, 2 de març].
- Martínez, P. (2016). "El arte del puzzle". S. Gutiérrez, P. Martínez (et al.) (eds.), *Patricia Esquivas. A veces decorado*, 24-33. Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo. Editat amb motiu de l'exposició de Patricia Esquivas al Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid, del 19 de febrer al 5 de juny de 2016. [En línia]. Accessible a: http://ca2m.org/images/stories/2016/Catalogos/CATALOGO_WEB_A_VECES_DECORADO_ESP_ENG.pdf [2016, 18 d'agost].
- Martin-Jones, D. (2013). "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in Nostalgia de la luz / Nostalgia for the Light (2010)". *Third Text*, 27 (125), 707-722. [En línia]. Accessible a: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528822.2013.857901> [2015, 14 d'abril].
- Massey, D. (1991, juny). "A Global Sense of Place". *Marxism Today*, 24-29. [En línia]. Accessible a: http://banmarchive.org.uk/collections/mt/pdf/91_06_24.pdf [2016, 8 de novembre].
- Massey, D. (2004). "Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, (57), 77-84. [En línia]. Accessible a: <https://es.scribd.com/document/45755400/Massey-2004-Lugar-identidad-y-geografias-de-la-responsabilidad> [2016, 12 de novembre].
- Massey, D. (2005). "La filosofía y la política de la espacialidad. Algunas consideraciones". L. Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, 101-128. Buenos Aires: Paidós. [En línia]. Accessible a: <https://es.scribd.com/doc/98439585/Filosofia->

- y-politica-de-la-espacialidad-algunas-consideraciones-Doreen-Massey [2017, 8 de maig].
- Massó-Castilla, J. (2013). “Entrevista a Antoni Muntadas”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (2), 337-348. [En línia]. Accessible a: https://www.researchgate.net/publication/237051804_Entrevista_a_Antoni_Muntadas [2016, 14 de gener].
- Medina, C. (2006). “Urbanismo de la Imaginación”. F. Alÿs, *Francis Alÿs, Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, en el centro Histórico de la Ciudad de México. Diez cuadras alrededor del estudio*. Mèxic: Antiguo Colegio de San Ildefonso. [En línia]. Accessible a: <http://francisalys.com/wp-content/uploads/2017/12/San-Ildefonso-full.pdf> [2017, 03 d’agost].
- Medina, C. (2012, octubre). “A History of Infinity and Some Fresh Catastrophes: On Raqs Media Collective’s The Capital of Accumulation”. *e-flux*, 38, [En línia]. Accessible a: <http://www.e-flux.com/journal/38/61220/a-history-of-infinity-and-some-fresh-catastrophes-on-raqs-media-collective-s-the-capital-of-accumulation/> [2015, 5 de març].
- Mignolo, W. D. (2003 (2000)). “Un paradigma otro: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitanismo crítico” (prefaci a l'edició espanyola). W. de Mignolo, *Historias locales /diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, 19-60. Madrid: AKAL, Cuestiones de antagonismo. Títol original: Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking.
- Mignolo, W. D. (2003 (2000)). *Historias locales /diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. (J. M. Vega, trad.) Madrid: Akal, Cuestiones de antagonismo. Títol original: Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking.
- Mignolo, W. D. (2010). *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Barcelona: Macba, 39-48. Catàleg de l'exposició Modernologies, Macba, del 13 de febrer al 5 d'abril de 2010.
- Mignolo, W. D. (2014). “Looking for the Meaning of ‘Decolonial Gesture’”. *e-misférica Decolonial Gesture*, 11 (1), [En línia]. Accessible a: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/mignolo>. [2015, 18 de setembre].

- Miller, D. & Clark, S. (2010). "The Aesthetic of Risk: Joris Ivens, Ernest Hemingway, and *The Spanish Earth*". *The Ivens Magazine* (16), 23. [En línia]. Accessible a: http://ivens.nl/images/ivens_mag16.pdf [2014, 2 de desembre].
- Miller, D. (2016). *Berlin Biennale*. Bloc de la Biennial de Berlín [En línia]. Accessible a: <http://blog.berlinbiennale.de/en/comments/an-interview-with-khaled-jarrar-26730> [2016, 20 d'octubre].
- Minh-ha, T. T. (1993). "The Totalizing Quest of Meaning". M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, 90-107. Nova York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2010). "The Crisis of Visuality/Visualizing The Crisis". *e-misférica, Unsettling Visuality*, 7 (1), [En línia]. Accessible a: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/mirzoeff> [2015, 21 de juliol].
- Mirzoeff, N. (2011). "The Right to Look". *Critical Inquiry*, 37 (3). [En línia]. Accessible a: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/659354> [2014, 24 de febrer].
- Mirzoeff, N. (2011). *Dret a veure. Visualitat i Contrahistòria* (a partir del text *Right to Look*). Conferència dictada el 26 de novembre de 2012 a l'Aula Magna de la Facultat de Geografia i Història de la UB. Barcelona.
- Mitchell, W. J. (1994). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Mittell, J. (2017). "Videographic Telephilia". Plataforma *[in]Transition*. [En línia]. Accessible a: <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/03/13/videographic-telephilia> [2017, 11 de novembre].
- Moore, M. (2003, 24 de març). "Moore fires Oscar anti-war salvo". *BBC News*. [En línia]. Accessible a: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2879857.stm>. [2016, 7 d'agost].
- Morín, E. (2001 (1956)). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Comunicación Cine.
- Morton, D. (2017). "Beyond the Essayistic: Defining the Varied Modal Origins of Videographic Criticism". *Cinema Journal, The journal of the society for cinema and media studies*, 56 (4), 130-136. [En línia]. Accessible a: <https://muse.jhu.edu/article/666815/pdf> [2015, 20 de juny].
- Mouffe, C. (2002). "Per una esfera pública agonística". S. Boeri, *Platform 1. Democracy Unrealized. Documenta 11*, 87-96. Kassel: Hatje Cantz Publishers.

- Mouffe, C. (2003). “Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art”. *e-misférica. Dissidència*, 10 (2). [En línia]. Accessible a: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-102/mouffe>. [2014, 14 de març].
- Murria, A. (2014). *Feminart, Mujeres y narraciones estéticas genéricas*. Sevilla: Fundación Cajazol. Catàleg de l'exposició "FEMINART, Mujeres y narraciones estéticas genéricas", 27 de març al 4 de maig de 2014.
- Nabil, A. (2014). “Fluid Territories”. I. Snow, i T. Smith (eds.), *Ursula Biemann. Carbon ecologies*, 19-24. New Westminster, BC-Canadà: International New Media Gallery. Catàleg de l'exposició “Carbon Ecologies” a la International New Media Gallery, New Westminster, BC, Canadà, del 26 de març al 23 de maig de 2014. [En línia]. Accessible a: <http://www.inmg.org/archive/biemann/catalogue/> [2016, 4 de setembre].
- Navarro, W. (2011, octubre). “Detrás, al final... más allá de la comparsa”. *Salonkritik*. [En línia]. Accessible a: <https://static1.squarespace.com/static/53fb4e3de4b0cf1a1bc8659b/t/5432af02e4b0e5f13827b5a8/1412607746602/Detra.pdf> [2017, 3 de maig].
- Nguyen, T. T. (2015). “*Lettres de Panduranga*”. *Programa Satellite : Rallier le flot*. Dossier de premsa. París: Jeu de Paume. Exposició celebrada al Jeu de Paume del 20 d'octubre del 2015 al 24 de gener del 2016. [En línia]. Accessible a: http://www.jeudepaume.org/pdf/DP_NguyenTrinhThi.pdf [2017, 22 de juny].
- Nichols, B. (1993). “Getting to know you... Knowledge, Power and the Body”. M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, 174-191. Nova York: Routledge.
- Nichols, B. (1999). “The Documentary and the Turn from Modernism”. K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 142-159. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nogué, J. (2005). “El retorn all lloc, el retorn a la política”. *Idees: Revista de temes contemporanis*, (27), 24-30. [En línia]. Accessible a: <https://raco.cat/index.php/Idees/article/view/290773/379108> [2014, 12 de juny].
- Nowell-Smith, G. (cop. 2001 (1925)). “Eisenstein y el montaje”. M. Glenny i R. Taylor (eds.), *Sergei Eisenstein. Hacia una teoría del montaje. Vol. I*, 17-24. Barcelona: Paidós.
- Olivar, J. (2014). “This is their Fight: Joris Ivens' *The Spanish Earth* and the Romantic Gaze”. *Forma* (10), 59-72. [En línia]. Accessible a:

- <https://www.upf.edu/documents/3928637/7795899/forma10-06-olivar.pdf/325139d3-642f-b282-0da7-96f2e6eef06c> [2015, 18 de novembre].
- Osborne, P. (2010). *Contemporary art is post-conceptual art*. Lectura pública a la Fondazione Antonio Ratti, el 9 de juliol de 2010. VillaSucota, Como: Fondazione Antonio Ratti. [En línia]. Accessible a: <http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20/Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf> [2016, 12 de gener].
- Osborne, P. (2014, 14 de maig). *Anywhere or Not At All, The Philosophy of Contemporary Art* (2013). (Conferència a partir del llibre amb el mateix títol). Nottingham: Centre for Critical Theory, University of Nottingham. [En línia]. Accessible a: <http://www.artandeducation.net/videos/peter-osborne-what-makes-contemporary-art-contemporary-or-other-peoples-lives/> [2015, 28 de desembre].
- Otero, A. (2010, maig 27). “Cómo ser María Cañas o una homo videns compulsiva. Entrevista a María Cañas”. Plataforma (S8) *Mostra de Cinema Periférico*. [En línia]. Accessible a: <http://www.s8cinema.com/portal/blog/live-s8-cinema/entrevistas/> [2014, 16 de juliol].
- Ott, L. (2011). “Muntadas / *On Translation, Ética y estética de una paradoja*”. D. Augaitis, M. Borja-Villel (et al.), *Muntadas. Entre/Between*, 216-221. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. Catàleg de l'exposició del 22 de novembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d'octubre al 03 de juny a Macba.
- Pajaczkowska, C. (1997). "The Ecstatic Solace of Culture, Self, Not-self and Other: A Psychoanalytic View". Steyn, J. (ed) *Other than identity. The subject, politics and art*. Manchester: Manchester University Press. 101-112.
- Palos, E. (2011, 10 de juny). “La artista vasca Itziar Barrio reflexiona en Artium sobre las fiestas populares”. *Diario Vasco* [En línia]. Accessible a: <http://www.diariovasco.com/v/20110610/alto-deba/artista-vasca-itziar-barrio-20110610.html> [2016, 6 d'abril].
- Pàmies, A. (2003, 3 d'abril). “*Cravan vs. Cravan*, Isaki Lacuesta, 2002”. *Tarragona Cultura Contemporània Projectió 180*. Fulletó de presentació. Tarragona: Tarragona Cultura Contemporània Projectió 180 Antiga Audiència.
- Parikka, J. (2012). “Archival Media Theory. An Introduction to Wolfgang Ernst's Media Archaeology”. J. Parikka (ed.), *Ernst, W. Digital memory and the archive*, 1-22. Minneapolis: University of Minnesota Press. *Electronic Mediations*, 39. [En línia].

- Accessible a: <http://melhogan.com/website/wp-content/uploads/2013/11/Ernst-Wolfgang-Digital-Memory-and-the-Archive.pdf> [2015, 2 de setembre].
- van de Pas, A. (2001). “Les transformacions d'Art rooms”. R. Meyer (ed.), *Art rooms*, 6. Santa Coloma de Gramenet: Ajuntament de Santa Coloma de Gramenet.
- Pazos, C. (2007). “En el fondo, quizás ni siquiera quería ser artista”. M. Borja Villed (ed.), *Carlos Pazos. No me digas nada*, 287-289. Barcelona: Actar. Catàleg de l'exposició de Carlos Pazos al Macba, Barcelona i al Museo Reina Sofía, Madrid, del 9 de març al 6 de maig del 2007, i del 21 de juny al 8 d'octubre del del 2007, respectivament.
- Pendakis, A. (2014). “This is Not a Pipeline: Ursula Biemann and the Politico-Aesthetics of Oil”. I. Smith i T. Snow (eds.), *Ursula Biemann, “Carbon Ecologies”*, 10-18. New Westminster, BC-Canadà: International New Media Gallery. Catàleg de l'exposició Carbon Ecologies a la International New Media Gallery, New Westminster, BC, Canadà, del 26 de març al 23 de maig de 2014. [En línia]. Accessible a: <http://www.inmg.org/archive/biemann/catalogue/> [2016, 23 de juny].
- Pérez Rubio, A. & Segade, M. (2013). “Lara Almarcegui. Parque fluvial abandonado”. León: MUSAC. Catàleg de l'exposició. [En línia]. Accessible a: <http://www.mememoi.net/Curating/lara-almarcegui--parque-fluvial-abandonado/parque-fluvial-abandonado.pdf> Am motiu de l'exposició al MUSAC 19/01/2013 – 13/10/2013 [2016, 12 de juliol].
- Perret, L. (2015). “Parcours d'un filmeur”. *La Revue du Ciné-club universitaire, Université de Genève*, (2). *Alain Cavalier le cinéma en vie*, 27-29. [En línia]. Accessible a: https://www.unige.ch/dife/files/3814/5028/4802/2015_ccu_cavalier_revue_web.pdf [2016, 19 de juliol].
- af Petersens, M. (2012). *Explosió! el llegat de Jackson Pollock*. Barcelona: Fundació Joan Miró. Catàleg d'exposició del mateix títol a la Fundació Joan Miró, Barcelona, del 24 d'octubre de 2012 al 24 de febrer de 2013. Comissari, Magnus af Petersens.
- Pijnappel, J. (DL 2012). “La primera época del vídeo”. R. Alonso i M. Gras Balaguer, *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*, 89-92. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Casa Asia.
- Pirovano, S. (2005-2006). “Entrevista a Marina Abramovic”. *Around photography (2004-2009)*, any 3 (8). [En línia]. Accessible a: <http://www.undo.net/it/magazines/1138806020> [2015, de gener].

- Preciado, B. (2010, 30 de gener). “Pensamiento Queer: transgénero, transfeminismo y transexualidad”. [En línia]. Accessible a: <http://minicasts.podomatic.com/play/1044797/2185155> [2016, 3 de març].
- Prieto, P. (2011). “Isaki Lacuesta: la recerca que no acaba”. *Revista de Girona* 269. *Dossier Cineastes gironins en acció*, 90-92.
- Prince, S. & Hensley, W. E. (1992, hivern). “The Kuleshov Effect. Recreating the Classic Experiment”. *Cinema Journal*, 31 (2), Hivern, 59-75. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies. [En línia]. Accessible a: <http://www.jstor.org/stable/1225144> . [2014, 16 de juliol].
- Pudovkin, V. (1970 (1926)). *Film Technique and Film Acting*. New York: Grave Press.
- Quijano, A. (DL 2014). “Colonialidad del poder y clasificación social”. B. de S. Santos (ed.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, 67-107. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Ra'ad, W. (2002). “Civilizationally We Do Not Dig Holes to Bury Ourselves”. *BOMB — Artists in Conversation*. [En línia]. Accessible a: <http://bombmagazine.org/article/6694/civilizationally-we-do-not-dig-holes-to-bury-ourselves> [2016, 4 de novembre].
- Rabinowitz, P. (1993, maig). “Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory”. *History and Theory*, 32 (2), 119-137. [En línia]. Accessible a: <http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2656%28199305%2932%3A2%3C119%3AWUWHDA%3E2.0.CO%3B2-6> [2015, 10 d’octubre].
- Ramírez Blanco, J. (2012). “Los descampados de promisión de Lara Almarcegui”. *Quintana*, 11, 231-241. [En línia]. Accessible a: <https://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/los-descampados-de-promisic3b3n-de-lara-almarcegui.pdf> [2017, 8 de gener].
- Ramos-Martínez, M. (2015). “The Oxidation of the Documentary: The Politics of Rust in Wang Bing’s Tie Xi Qu: West of the Tracks”. *Third Text* , 29 (132-133), 1-13. [En línia]. Accessible a: http://research.gold.ac.uk/11557/1/VIS_Ramos_2015.pdf [2017, 16 d’abril].
- Ramose, M. B. (DL 2014). “Globalización y ubuntu”. B. de S. Santos (ed.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, 147-184. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics, the distribution of the sensible*. (G. Rockhill, trad.) Londres i Nova York: Continuum.

- Rancière, J. (2010, gener) “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”. *Estudios Visuales* (7), *Retóricas de La Resistencia*. [En línia]. Accessible a: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf [2012, 18 de novembre].
- Rancière, J. (2012) *Las Distancias del cine* (epíleg, traducció i notes de Javier Bassas). Castelló: Ellago.
- Raqs Media Collective. (2013, gener). “Three and a Half Conversations with an Eccentric Planet”. *Third Text*, 27, (1), 108-114. [En línia]. Accessible a: <http://www.tandfonline.com> <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.753187> [2017, 10 de gener].
- Rascaroli, L. (2009). *The personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres i Nova York: Wallflower Press i Columbia University Press.
- Renov, M. (1993). “Toward a Poetics of Documentary”. M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, 12-36. Nova York: Routledge.
- Renov, M. (2008). “First-Person Films: Some theses on self-inscription”. T. Austin i W. De Jong (eds.), *Thinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, 39-50. Berkshire: McGraw Hill. Open University Press.
- Resina, J. R. (2000, juliol-setembre). “La política de les identitats culturals a l’era de la globalització”. *IDEES*, (7). [En línia]. Accessible a: <http://www.idees.net/files/941-376-document/22%20Resina-C.pdf> [16 de maig].
- Robertson, R. (1997). “Comments on the ‘Global Triad’ and ‘Glocalization’”. *Conferència Globalization and Indigenous Culture*. Tòquio: Institute for Japanese Culture and Classics, Universitat de Kokugakuin. Globalization and Indigenous Culture (Part III). INOUE Nobutaka, General editor. Institute for Japanese Culture and Classics, Kokugakuin University. [En línia]. Accessible a: <http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15robertson.html> [2013, 7 de setembre].
- Rodríguez, G. (2009, febrer). “Explorador de la esencia”. *Pausa*, (9) *Lluís Escartín*, 31-34. [En línia]. Accessible a: <http://www.revistapausa.com> [2016, 20 de gener].
- Rofes, O. (2011). “La traducción ante el muro”. D. Augaitis, M. Borja-Villel, & (. al.), *Muntadas. Entre/Between*, 210-194. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. Catàleg de l’exposició del 22 de novembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d’octubre al 03 de juny a Macba.
- Rolnik, S. (2010, gener). “Furor de archivo”. *Estudios Visuales*, (7). *Retóricas de La Resistencia*, 116-129. [En línia]. Accessible a:

- http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf [2012, 16 de novembre].
- Ruoff, J. (2002). *An American Family: A Televised Life*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Ruspoli, M. (1963). *Groupe synchrone cinématographique léger*. Informe pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement. Brussel-les: UNESCO. [En línia]. Accessible a: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001850/185061fb.pdf> [2016, 12 de gener].
- Sáez de Ibarra, M. B. (2007, gener). “Dolores del espectáculo. El modelo artístico de la producción social contemporánea. Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado”. [En línia]. Accessible a: *Estudios Visuales* (4) ¿Un diferendo ‘arte’?, 100-109. [En línia]. Accessible a: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/MBelen-4-%20completo.pdf> [2015, 12 de maig].
- Sahačić, H. (2015). *Adela Jušić*. Pàgina web d’Adela Jušić [En línia]. Accessible a: <https://adelajusic.wordpress.com/2016/02/12/haris-sahacic-when-i-die-you-can-do-what-you-want/> [2016, 15 d’octubre].
- Sallarès, M. (2011). “Las muertes chiquitas”. Plataforma *Hangar*. [En línia]. Accessible a: https://hangar.org/webnou/wp-content/uploads/2011/10/proyecto_Sallar%C3%A8s.pdf [2016, 14 d’octubre].
- Sallarès, M. (2013). “Entrevista a Mireia Sallarès”. [En línia]. Accessible a: https://gridspinoza.net/sites/default/files/2016-07/MSallares_Entrevista.pdf [2016, 02 de novembre].
- Sánchez, Y. (2007). “Batman entre las mariposas. Arte coleccionista o el riesgo de transgredir el orden”. M. Borja-Villel (ed.), *Carlos Pazos. No me digas nada*, 257-277. Barcelona: Actar. Catàleg de l’exposició de Carlos Pazos al Macba, Barcelona i al Museo Reina Sofía, Madrid, del 9 de març al 6 de maig del 2007, i del 21 de juny al 8 d’octubre del 2007, respectivament.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona (etc.): Paidós.
- Sánchez-Navarro, J. (2005). “(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental”. C. Torreiro i J. Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, 85-108. Madrid: Cátedra -Signo e imagen-.
- Santos, B. (2009). *Sociología jurídica crítica. Para un nuevo sentido común en el derecho*. Madrid: Trotta.

- Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce.
- Santos, B. (2010). *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Santos, B. (DL 2014). “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes”. B. de Sousa Santos i P. Meneses (eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, 21-66. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Sassen, S. (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños, mapas.
- Sassen, S. (2007). “Una sociología de la globalización”. *Análisis político* (61). *Dossier: poder y sociedad global*, 3-27. [En línea]. Accessible a: <http://www.scielo.org.co/pdf/anpol/v20n61/v20n61a01.pdf> [2015, 8 de juny].
- Sassen, S. (2010). “Nomadic Territories and Times”. J. Elkins, Z. Valiavicharska i A. Kim (eds.) *Art and Globalization*, 237-240. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Scheibler, S. (1993). “Constantly Performing the Documentary. The Seductive Promise of Lightning Over Water”. M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, 135-150. Nova York: Routledge.
- Schultz, E. (2006 (2005)). *Michael Moore. Un rebelde contra el sistema*. (M. P. Hernández, trad.) Barcelona: Volter, Ediciones Robinbook.
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven & London: Yale University Press. [En línea]. Accessible a: https://libcom.org/files/scott_dominationandresistance.pdf [2016, 17 de setembre].
- Segura, J. (2011 (2009)). *Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs*. A L. Armand (ed.), *Ciudades (Im) Propias. La Tensión entre lo Global y lo Local II*. Congrés Internacional Art i Entorn. Ciutats globals, espais locals.1, 2 i 3 de Desembre de 2009, 363-373. Valencia: Centre d'Investigació Art i Entorn (CIAE) i Universitat Politècnica de València (UPV).
- Serrano, S. (2013, 05 de desembre). “Entrevista a María Cañas”. Festival de Cine Europeo de Sevilla 2014, Bloc oficial del Festival de Cine Europeo de Sevilla. [En línea]. Accessible a: <http://festivalcinesevilla.tumblr.com/> [2014, 02 de febrer].
- Sherburne, P. (2004). “Christian Marclays”. *Parkett 70*, 20-25. [En línea]. Accessible a: http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/135 [2017, 10 d'octubre].

- Shiva, V. (2001). "El mundo en el límite". A. Giddens i W. Hutton (eds.), *El mundo en el límite: la vida en el capitalismo global*, 163-186. Barcelona: Tusquets.
- Smith, B. T. (1998). "Art and Ceremony". L. Frye Burnham i S. Durland (eds.), *The Citizen Artist. An anthology from High Performance Magazine. 1978-1998*, 47-50. New York: Critical Press, for their series, Thinking Publically, The New Era of Public Art. [En línia]. Accessible a: http://wayback.archive-it.org/2077/20100906200954/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/art_and_ceremon.php [2014, 3 de desembre].
- Smith, T. (2006). "Creating Dangerously then and now". O. Enwezor (ed.), *The Unhomely. Phantom Scenes in Global Society*, 114-129. Sevilla: Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- Solans, P. (2004). "Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna". D. Pérez (ed.), *La Certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, 282-305. Barcelona: Gustavo Gili.
- Solans, P. (2016). *Tecnologies de la violència*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.
- Sperling, D. & Lopes de Souza Santos, F. (2006). "Atención: La percepción requiere participación - Entrevista con Antoni Muntadas". *RISCO revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, 4 (2), 99-123. [En línia]. Accessible a: http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco4-pdf/trans_3_risco4.pdf [2016, 24 de juny].
- Spieker, S. (2011). "Los archivos entrópicos de Muntadas". D. Augaitis, M. Borja-Villel (et al.), *Muntadas. Entre/Between*, 234-239. Madrid: Actar/Museo Reina Sofía. . Catàleg de l'exposició del 22 de novembre del 2011 al 25 de març del 2012 al Museu Reina Sofía, i del 28 d'octubre al 03 de juny a Macba.
- Stam, R. & Shohat, E. (2002 (1994)). *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicacion. Crítica del Pensamiento Eurocéntrico*. Barcelona (et al.): Paidós Comunicación Cine.
- Steyerl, H. (2009, novembre). "In defense of the Poor Image". *e-flux, journal 10*. [En línia]. Accessible a: <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [2016, 28 de novembre].
- Steyn, J. (ed) (1997). *Other than identity. The subject, politics and art*. Manchester: Manchester University Press.
- Stork, M. (2012). "In Touch with the Film Object: Cinephilia, the Video Essay, and Chaos Cinema". C. Grant (ed.) *Frames Cinema Journal*, 1 (1). [En línia]. Accessible a: <http://framescinemajournal.com/article/in-touch-with-the-film-object/> [2017, 16 de març].

- Stork, M. (2013, Hivern). "On Cinematics, Video Essays, and Digital Scholarship – An Interview with Dr. Yuri Tsivian and Dr. Daria Khitrova". M. Young (ed.) *Mediascape*. [En línia]. Accessible a: http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013_Cinematics.html [2017, 16 de març].
- Stufkens, A. (1999). "The Song of Movement. Joris Iven's First Films and the Cycle of the Avant-garde". K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 46-71. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sucari, J. (2012). *El Documental expandido. Pantalla y espacio*. Barcelona: UOC.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2011, 21 de febrer). "Time piece". Bloc de David Bordwell i Kristin Thompson. *Observations on Film Art*. [En línia]. Accessible a: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/02/21/time-piece/> [2016, 8 de novembre].
- Thompson, R. (2001 (1993)). *Manual de Montaje. Gramática del lenguaje cinematográfico*. Madrid: PLOT Ediciones.
- Tomlinson, J. (2001). *Globalización y cultura*. México: Oxford University Press.
- Torreiro, C., & Cerdán, J. (2005). "Introducció". C. Torreiro i J. Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, 7-10. Madrid: Cátedra -Signo e imagen-.
- Tsivian, Y. (2004). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the twenties*. (J. Graffy, trad.) Gemona, Udine, Itàlia: Lloyd. En el marc de Le Giornate del cinema muto, 2004, 23ena edició, Retrospectiva dels films de Vertov.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*. Nova York: Paj Publications.
- Valentini, V. (2010). "TV/ARTS/TV. The television 'shot' by artists". Barcelona: Arts Santa Mònica. Text de presentació de l'exposició a Arts Santa Mònica, Barcelona, del 14 d'octubre al de desembre de 2010.
- Vallejo, A. (2010). "Género, autorepresentación y cine documental. *Les glaneurs et la glaneuse* d'Agnes Varda". *Quaderns*, 5, 101-117. [En línia]. Accessible a: https://issuu.com/docuperu/docs/autorepresentacion_agnes_varda_-_ai [2016, 14 d'abril].
- Vaughan, D. (1999). *For documentary. Twelve essays*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press.
- Veg, S. (2014). "Anatomy of the ordinary: new perspectives in Hong Kong independent cinema". *Journal of Chinese Cinemas*, 8 (1), 73-92. [En línia]. Accessible a: <http://dx.doi.org/10.1080/17508061.2013.875731> [2016, 16 de març].
- Vernant, J.-P. (2006 (1979)). *Religions, histoires, raisons*. París: La découverte.

- Vernon, A. (2013). "Did We Get the Shot? Odyssey to 'The 17th Parallel'". *The Ivens Magazine* (18), 32-37. [En línia]. Accessible a: <http://ivens.nl/upload/files/ivens%20magazine-2013-Lo%20Copy.pdf> [2015, 18 de juliol].
- Verwoert, J. (2014). "The Crisis of Time in Times of Crisis On the Contemporary Conditions of the Emergence of History". A. Caronia, J. Janša, D. Quaranta (eds), *RE:akt!Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting* (A. R. Carruthers, trad.), 27-31. Brescia: LINK Editions.
- Villaplana, V. (2012). "Memoria colectiva y media biografía como transformación de las narrativas culturales". M. Gras Balaguer i R. Alonso (eds.), *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*, 223-236. Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Casa Asia.
- Villota Toyos, G. (2004). "Asaltando el sistema inmunitario (del cuerpo social)". D. Pérez (ed.), *La Certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, 318-328. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vouille, E. (s.d.). "Hostage. The Bachar Tapes #17 and #31, by Souheil Bachar, 2001". *Art New Media. Encyclopedie Nouveaux Media*. [En línia]. Accessible a: <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000043194&lg=FRA> [2016, 14 de novembre].
- Walcott, R. (2003). "Beyond the 'Nation Thing': Black Studies, Cultural Studies, and Diaspora Discourse (or the Post-Black Studies Moment)". C. Boyce-Davies, M. Gadsby, C. Petterson i H. Williams (eds.), *Decolonizing the Academy: African Diaspora Studies. Beyond the 'Nation Thing': Black Studies, Cultural Studies*, 107-124. Lawrenceville, New Jersey: Africa World Press.
- Warwick, K. (2012, 19 de novembre). "Entrevista a Kevin Warwick". *La Vanguardia*. Núm. 47.102, *Contraportada*.
- Waugh, T. (1999). "Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary". K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 171-182. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wees, W. C. (1992). "Found Footage and Questions of Representation". C. Hausheer i C. Settle (eds.), *Found Footage Film*, 37-53. Postfach, Lucerna: VIPER Zyklus verlag.
- Weibel, P. (1974). "Videology". *Knokke-Heist, V Concurs Internacional de Cine Experimental i Vídeo*. Del 25 de desembre de 1974 al 2 de gener de 1975. [En línia].

- Accessible a: <http://www.vasulka.org/archive/Artists9/Weibel,Peter/weibel.pdf> [2015, 12 de febrer].
- Weibel, P. (2009). "Synthetic Times". Fan Di'an i Zangh Ga (eds), *Sinthetic times. Media Art China 2008*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Weibel, P. (2013). "Globalization and Contemporary Art". H. Belting, A. Buddensieg i P. Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, 20-27. Karlsruhe, Germany i Cambridge MA: ZKM -Center for Art and Media Karlsruhe- i The MIT Press.
- Willemen, P. (1997). "The Third Cinema Question. Notes and Reflections". M. T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema I. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, 221-251. Detroit: Wayne State University Press.
- Wilson, B. (1999). "Honest, Straightforward Re-enactment'. The Staging of Reality". K. Bakker (ed.), *Joris Ivens and the documentary context*, 160-170. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wolf, M. (1991 (1985)). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- Wood, J. (cop. 1998). *The Virtual embodied : presence, practice, technology*. London: Routledge.
- Zeilinger, A. (2012, 24 de novembre). "Entrevista a Anton Zeilinger". *La Vanguardia*. Núm. 47.107, Contraportada.
- Žižec, S. (1998 (1995)). "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". *Estudios Culturales. Reflexión sobre el multiculturalismo*, 137-188. [En línia]. Accessible a: <https://es.scribd.com/document/94092006/Fredric-Jameson-y-Slavoj-%C5%BDi%C5%BEek-Estudios-culturales-Reflexiones-sobre-el-multiculturalismo> [2014, 15 d'agost].
- Žižec, S. (2002). "Les perspectives de la política radical avui". S. Boeri i S. Ghez (eds.), *Platform 1. Democracy Unrealized. Documenta 11*, 85. Kassel: Hatje Cantz Publishers.
- Žižec, S. (2005 (2002)). *Bienvenidos al desierto de lo real*. (C. Vega, Trans.) Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal.