

# **Redefinición del espectador cinematográfico en relación al audiovisual contemporáneo.**

**Un nuevo agente en la producción cultural**

Laura Pérez Pastor

**Tutor: Carles Guerra**

**Curs 2008/09**

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del  
Departament de Comunicació**

**Departament de Comunicació**

**Universitat Pompeu Fabra**

# **Redefinición del espectador cinematográfico en relación al audiovisual contemporáneo**

---

un nuevo agente en la producción cultural.

---

Laura Pérez Pastor.

---

Julio 2009.  
tutor: Dr. Carles Guerra.  
Departamento de Comunicación.  
Master en Estudios de Cine y  
Audiovisual Contemporáneo  
Universitat Pompeu Fabra.

# **Redefinición del espectador cinematográfico en relación al audiovisual contemporáneo**

---

un nuevo agente en la producción cultural.

---

Laura Pérez Pastor.

---

Agradecimientos:  
Bruno Pereira  
Carles Guerra

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo de la Obra Social de la Fundación "la Caixa" mediante el programa de becas para el estudio de Master Oficial en España



**Obra Social**  
Fundación "la Caixa"

# Índice

**Presentación del tema**

**Objetivos e hipótesis**

**Metodología de investigación**

**Introducción** ..... **8-15**

Ante un cine-matriz

Marco teórico/contexto

El espectador en las teorías cinematográficas

## **Capítulo 1.**

**Sujeto. El amateur contemporáneo** ..... **17-33**

El sujeto atento

Genealogía del espectador

El amateur contemporáneo

## **Capítulo 2.**

**Audiovisual. Espacio de circulación. Prácticas digitales** ..... **35-50**

Consideraciones previas

Esfera interna

Esfera externa

## **Capítulo 3.**

**Espacio. Producción cultural** ..... **52-62**

Estrategias biopolíticas

Acceso

Resistencias

**Un nuevo agente en la producción cultural. Consideraciones finales** ..... **64**

**Bibliografía** ..... **66**

**Filmografía** ..... **72**

**Recursos** ..... **73**

**Extensión**

## Resumen

El cine se enfrenta, hoy, a múltiples retos en su propia configuración, acompañando un frenético desarrollo tecnológico. Se ha convertido en matriz de la multiplicación audiovisual contemporánea. En este contexto es preciso **redefinir al espectador como sujeto que encarna hoy nuevas funciones y ocupa espacios variados en el conjunto de la producción cultural.**

Se apuesta por una redefinición del espectador cinematográfico en relación a la evolución del audiovisual digital – sus implicaciones tecnológicas y narrativas- y la relación de ambos con las instituciones de la producción cultural contemporánea –sus políticas de acceso y estrategias de adaptación-.

Esta aproximación se fundamenta en **el reconocimiento de la capacidad productiva de este nuevo agente cultural y las correspondencias que esta evolución implica respecto al panorama audiovisual contemporáneo.**

## Palabras clave

Acceso

Agente

Amateur

Archivo

Biopolítica

Capitalismo cognitivo

Cine digital

Cine-matriz

Circulación

Colaboración

Comentario

Contribuidor

Dispositivo crítico

Hipermedia

Institución cultural

Pedagogía

Poder

Producción cultural

Programa

Público

Redes

## **Presentación del tema**

Una **redefinición del espectador cinematográfico** en relación al audiovisual contemporáneo. Proponer un nuevo acercamiento es ineludible en un contexto de **profundas mutaciones** en el campo audiovisual. El estudio se sitúa ante una problemática de total **actualidad** que exige una **profundización teórica** desde el ámbito académico.

La presente investigación supone el resultado de la formación recibida en el Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos, cuya selección de asignaturas se ha dirigido al estudio de los nuevos formatos contemporáneos y a las mutaciones tecnológicas del audiovisual.

En este sentido, la temática escogida y el planteamiento general se ajusta los conocimientos procesados durante el curso académico, a la vez que prolonga y abre nuevas líneas de investigación e interés en su confluencia con múltiples disciplinas.

## **Objetivos e hipótesis**

El objetivo principal es defender al espectador contemporáneo como nuevo agente en la producción cultural.

En paralelo, se despliegan varios propósitos.

Esbozar el **panorama audiovisual**, en constante renovación consecuencia del desarrollo tecnológico digital.

Resituar **el lugar de la institución cultural** respecto a su relación con este nuevo agente productivo. Plantear **los retos de esta nueva correspondencia**.

El término espectador no se corresponde con **la capacidad** que hoy está desarrollando este sujeto. Evoluciona hacia **nuevas formas, funciones y espacios de actuación** al tiempo que lo hace el audiovisual contemporáneo. Una apuesta por **delimitar este recorrido, los nuevos retos que plantea y las posibilidades que se abren ante este cambio de posición en el esquema productivo cultural**.

En definitiva, una propuesta de cómo abordar **una figura compleja** desde el conjunto de varios frentes vinculados.

## Metodología

La realización del trabajo se ha planteado en dos fases.

La primera, focalizada en la **lectura** de la bibliografía seleccionada, el **visionado** de filmografía pertinente y la **recopilación** de casos útiles para su desarrollo.

En esta primera etapa se parte, a priori, de **una intuición**, como parte del proceso; un esfuerzo por **exteriorizar un proceso** en el que estamos inmersos.

La segunda fase, una **estructuración** y posterior **redacción** del trabajo.

Abordar una figura compleja requería estudiarla desde varios frentes y su conjunto.

Por ello, la estructura interna de la investigación ha sido concebida una **división** clara de ámbitos.

**Tres capítulos** que se corresponden a **tres esferas o abordajes** del sujeto de la investigación: **el sujeto, el audiovisual y la producción cultural**. Todos ellos interconectados e imprescindibles para entender la problemática que desarrollan.

Por último, el **formato audiovisual** más apropiado tanto para explicar el proyecto como para continuar la investigación es una extensión virtual en forma de site:

*<http://sites.google.com/site/publicosweb/>*

Desarrollado a partir de un sencillo servicio gratuito de Google -Google Sites- esta prolongación supone, por un lado, **una demostración de las oportunidades productivas** y, por otro **una herramienta pedagógica**, canalizadora de ejemplos, cuyo contenido se ha elaborado a partir de las líneas discursivas de la investigación, los casos de estudio y las herramientas descritas. Esta extensión presenta, por último, una voluntad **archivística** a la vez de **evolutiva**.

# **Introducción**

---

Ante un cine-matriz.  
Marco teórico/contexto.  
El espectador en las teorías  
cinematográficas.



## Ante un cine-matriz

### Del Cine a la audiovisualización

Tomando como premisa un enfoque global de la situación, el sociólogo francés Gilles Lipovetsky<sup>1</sup> califica nuestro tiempo como *la era de la pantalla global* en la que “la pantalla de cine, que fue durante mucho tiempo única e insustituible, hoy se ha diluido en una galaxia de dimensiones infinitas.”

Pero, según el autor, en un momento en el que el cine se enfrenta a nuevos desafíos en todos sus dominios (producción, difusión, consumo), también puede apreciarse su carácter de matriz “en la cultura hipermoderna, algo que sólo se puede llamar espíritu cine y que atraviesa, riega y nutre las demás pantallas: el cine se ha convertido **en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna**. Cuanto más compiten con él o lo sustituyen la Red, la televisión, los videojuegos y los espectáculos deportivos, más fagocita su estética esencial áreas enteras de la cultura de la pantalla.”

La misma idea se baraja en el artículo de Roman Gubern –el propio título *El cine después del cine*<sup>2</sup> es revelador- así dirá: “Si el cine ha muerto en su forma de producción, distribución y consumo tradicional, tal como ha alimentado culturalmente con sus sueños a tres generaciones de espectadores en el seno de grandes salas públicas, el cine pervive en cambio **como modelo expresivo fundacional y matricial irrenunciable para el gran magma omnipresente de la cultura audiovisual contemporánea**”.

Ante esto, el espectador audiovisual, según Manuel Palacio, “participará de un consumo audiovisual y fílmico cada vez más disperso en sus soportes y peculiaridades espacio-temporales, cada vez más fragmentado en sus estructuras narrativas y con robustas cadenas intertextuales”.<sup>3</sup>

Tracemos esta evolución a partir de un texto de Edgar Morin, el prefacio que abre *El cine o el hombre imaginario* (Paidós, 2001) donde elabora un bello retrato de la experiencia cinematográfica clásica.

“Un tembloroso repiqueteo nos llama la atención. **Un establecimiento** entre los demás establecimientos expone enormes rostros pintados, fotografías de besos, de abrazos, de cabalgatas. Entramos en las tinieblas de una gruta artificial. **Un polvo luminoso se proyecta** y danza sobre una pantalla; **nuestras miradas** se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante; **franqueamos el tiempo y el espacio**, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela, que vuelve a ser **blanca**. **Salimos, y hablamos** de las calidades y defectos de una película. Extraña evidencia de lo cotidiano, el primer misterio del cine reside en esta evidencia. Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos “saca los ojos” en el sentido literal de la frase; nos ciega.”<sup>4</sup>

A modo de *détournement*<sup>5</sup>, podemos subrayar ciertos cambios que hacen de esta cita un nostálgico anacronismo. Hoy, de la mano de las publicaciones en DVD, el HomeCinema y la distribución de cine online- ese establecimiento en el espacio público se ha interiorizado en un espacio doméstico –con el

1. LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2007), colección Argumentos, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009.

2. PALACIO, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, signo e imagen, Madrid, 1995.

3. Manuel Palacio, “La noción de espectador en el cine contemporáneo”, *Ibíd*, pp.69-101.

4. MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, 2001, p.11.

5. En el sentido de producir un efecto crítico.

consecuente cierre de muchas de las salas de exhibición-. Los fotogramas repiqueteantes han devenido códigos binarios con el cine digital, que ya no se proyecta sobre una tela blanca sino que emerge de una pantalla negra – la cual, sin embargo, continúa entrañando misterio-. La experiencia compartida va individualizándose (en función del soporte de visionado). Y el espacio-tiempo contemporáneo es el presente continuo y su dimensión más virtual.

El propio cine se hace eco de esta transición. El filme colectivo *Chacun son cinéma*<sup>6</sup> en el que varios realizadores homenajearon los sesenta años del Festival de Cannes, constituye en sí mismo un homenaje al propio cine, y a sus espectadores (considerados parte integral de la sala de cine). El subtítulo, traducible por “o ese pequeño flechazo cuando la luz se apaga y el film comienza” anuncia la universalidad de la experiencia cinematográfica, junto a los matices de las distintas experiencias aquí descritas por cada realizador en su contexto.

*Goodbye Dragon Inn* (Tsai Ming-Liang, 2003), bajo una referencia metatextual, aborda la decadencia de la sala cinematográfica. Un teatro-cine a punto de cerrarse por “reforma” sirve de escenario para el deambular de unos personajes con aire fantasmagórico incapaces de encontrarse. Sólo al final del filme, que coincide con la salida de la sesión, presenciamos uno de los escasos diálogos entre dos ancianos actores que han asistido al pase de su película –*Dragon Inn*- dicen: “Nadie viene ya a las películas”, “Ya nadie se acuerda de nosotros”. El anuncio del fin de la experiencia colectiva.

Sin embargo, eso sí, no nos privamos de la magia de, en cierto modo, al “salir del cine”, “hablar con nuestros acompañantes” de los aciertos y fallos de la producción, aunque ahora esta faceta se lleva a cabo sobre todo en soportes web, mediante el comentario, la reseña, la recomendación, la añadidura o la parodia; y esto se hace cada vez más trabajando muchas veces con el propio material fílmico, hablando de imágenes con imágenes.

### **La imagen contemporánea, un nuevo régimen de visibilidad y un nuevo sistema de textualidad**

Si tuviéramos que destacar dos cambios fundamentales en la imagen contemporánea respecto al medio cinematográfico, serían, en primer lugar, que la imagen contemporánea se inscribe en un nuevo régimen de visibilidad (el correspondiente a la imagen digital) y, segundo, pertenece a un nuevo sistema de textualidad (el de la intertextualidad participativa).

Al respecto, **Paul Virilio**<sup>7</sup> niega la autonomía en detrimento de un bloque de imágenes, “una nebulosa que reúne imagen virtual e imagen actual”, dirá. Se refiere a un nuevo régimen de percepción cuando destaca que “**hoy vemos en tiempo real** gracias a nuestra capacidad de interpretar mentalmente las imágenes y a nuestra capacidad para fabricarla intelectual, práctica o técnicamente.”

En este cambio destaca que es esencial el video, pues “**entramos en un nuevo régimen de visibilidad(...)** Pienso en **la imagen digital.**”

---

6. *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence* (Varios directores, 2007).

7. Paul Virilio, “Todas las imágenes son consanguíneas” (entrevista concedida a TVE).

Por su parte, Manuel Palacio plantea una evolución hacia un **nuevo sistema de textualidad**<sup>8</sup>, en un nuevo marco cultural posmoderno (resumido en la fragmentación, la multiplicación, los new media) que incide en los procesos de recepción, interpelación e interpretación de los textos por los espectadores, que ahora son copartícipes de la intertextualidad.

Este rápido (y quizá por ello reduccionista) panorama de mutaciones del audiovisual contemporáneo (en el que el cine matricial está envuelto en una multiplicación de formatos) nos obliga a detenernos a estudiar de forma más detallada este proceso en cuyo epicentro está intrincado **el nuevo espectador cinematográfico, su contracampo**.

## Marco teórico / contexto

Para desarrollar con cierta fluidez el objeto de investigación, es preciso detenerse antes en el nivel contextual donde se inscribe. Se aborda, primero, un enfoque macro socio-económico y, después, una aproximación micro cultural y experiencial.

### Macro-enfoque: De la sociedad red al capitalismo cognitivo

Si a la idea de sociedad capitalista se le adhiere el adjetivo de informacional (en relación a un nuevo modo de desarrollo a finales del siglo XX denominado informacionalismo) tenemos lo que el sociólogo Manuel Castells nombra **sociedad red**.

Según el autor, constituye una nueva estructura social según la cual las sociedades están organizadas en torno a procesos humanos constituidos por **relaciones de producción, experiencia y poder**.<sup>9</sup>

Esta sociedad red tiene como base material las tecnologías de la información, con carácter integrador, **complejidad e interconexión**, estas tecnologías están diseñadas para actuar sobre la información misma (al contrario que revoluciones tecnológicas previas cuya materia prima era distinta).

Como efecto, tienen capacidad para penetrar en todos los procesos de nuestra existencia individual y colectiva. En el sentido de que la información es parte integral de toda actividad humana, tenemos un sistema altamente integrado caracterizado por la interconexión, la flexibilidad, la fluidez y la convergencia tecnológica.

A nivel productivo, esto se traduce en la emergencia de *la empresa red*, aplicable a la cultura, las instituciones y las organizaciones de la economía informacional.

A su vez, se transforma el empleo, con la aparición de trabajadores en red y trabajadores a tiempo flexible (junto a una gran masa de desempleados).

En consecuencia, estamos ante lo que Castells denomina una **cultura de la virtualidad real**, basada en la integración de la comunicación electrónica, el fin de la audiencia de masas y el desarrollo de las redes interactivas.

---

8. PALACIO, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos. , op.cit., (pp.33-34 ).

9. CASTELLS, Manuel. *La Sociedad Red*. Alianza Editorial, 2006.

En este marco se desarrollan, en la esfera comunicacional como reacción a las innovaciones tecnológicas y los procesos económicos, los denominados New Media<sup>10</sup>.

Lev Manovich afirma que hoy estamos en medio de una *revolución New Media*, entendida como el desplazamiento de toda cultura hacia formas mediadas por ordenador de producción, distribución y comunicación. Esta revolución -al contrario que los desarrollos precedentes de tecnologías comunicativas como la prensa y la fotografía- afecta a todos los estadios de la comunicación, incluyendo la adquisición, manipulación, almacenaje y distribución; además, afecta a todo tipo de medios (textos, imágenes fijas y en movimiento, sonido y construcciones espaciales)<sup>11</sup>.

El desarrollo tecnológico de estos últimos años posibilita nuevas formas de relación, organización y distribución extensibles desde el ámbito económico al ocio. Simultaneidad, fluidez, inmediatez y conectividad son algunos de los apelativos que pueden definir las nuevas dinámicas en las que el individuo contemporáneo está inmerso y puede llegar a potenciar como **miembro activo de una comunidad**.

En este sentido, cobra importancia el capital cultural y social de la sociedad contemporánea, organizada en red y centrada en el intercambio de conocimientos.

Por eso, **Bernard Stiegler**<sup>12</sup> niega que nuestra sociedad sea post-industrial, dirá, sin embargo, que la industria (en términos de estandarización, economías de escala, aplicación del cálculo a todos los ámbitos) se ha extrapolado a todos los dominios, incluso al dominio cognitivo.

Así, asegura que nos encontramos ante lo que sería una tercera fase del capitalismo (tras el capitalismo industrial y el capitalismo de consumo del siglo XX): el denominado *capitalismo cognitivo o capitalismo cultural*<sup>13</sup>. Esto sólo es una tendencia, advierte Stiegler que será necesario inventar ese nuevo capitalismo.

Puede ayudarnos recurrir a **Yann Moulier-Boutang**, uno de los teóricos que se atreven a aventurarse en la definición del marco del *capitalismo cognitivo*.<sup>14</sup>

Para Moulier-Boutang, hablar de capitalismo cognitivo es referirnos a una sociedad de la información, una economía basada en el conocimiento donde las capacidades intelectuales del individuo constituyen la parte más importante del proceso de creación de una mercancía, o la mercancía misma. Esta reflexión abre la posibilidad de que la multitud pueda asumir el poder mediante la puesta en común de estas capacidades intelectuales.<sup>15</sup>

---

10. Para Lev Manovich, los New Media son el resultado de la convergencia de dos trayectorias históricas: la informática y las tecnologías de medios, sintetizado en la traducción de todos los medios existentes en datos numérico-digitales accesibles por ordenador, es decir, programables, combinables y variables. En MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001.

11. Íbid.

12. Bernard Stiegler es director del *Institut de Recherche et Innovation* del Centre Georges Pompidou y miembro fundador de la asociación *Ars Industrialis (association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit)* <http://www.arsindustrialis.org/>

13. Esta idea la desarrollan Boltanski y Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (Akal, 2002).

14. Las ideas de Yann Moulier-Boutang pueden consultarse en la web de *Multitudes*, publicación francesa de la que forma parte (<http://multitudes.samizdat.net>)

15. Puede ampliarse la idea de "capitalismo cognitivo" a partir de el libro de Maurizio Lazzarato, *Capitalismo cognitivo* (Trafi-

### Micro-enfoque: la experiencia y el contexto

En lo que concierne al universo audiovisual, siguiendo los planteamientos de Lipovetsky, hemos pasado, en menos de medio siglo, de la pantalla espectáculo (Cine) a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla: es la era de la pantalla global. El nuevo siglo es el de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática.

Asistimos de este modo a una tremenda mutación cultural que afecta a crecientes aspectos de la creación e incluso de la propia existencia.

Lipovetsky, optimista, niega la idea de que, como consecuencia de este régimen de la “todopantalla”, asistamos a una “poscinematografía”, es más, “el verdadero cine no cesa de reinventarse. Incluso enfrentado a los nuevos desafíos de la producción, la difusión y el consumo, el cine sigue siendo un arte de un dinamismo pujante cuya creatividad no está de ningún modo de capa caída”.

Argumentando que esta mutación de fondo afecta a todos los dominios del cine, las ya mencionadas producción, distribución y consumo pero también a la estética fílmica; Lipovetsky lanza la hipótesis de la aparición de un nuevo régimen histórico en el cine, una cinegalaxia que él también denomina un *hipercine*<sup>16</sup>. Esta cuarta época del cine, según su clasificación (tras las fases de modernidad primitiva del cine mudo, la modernidad clásica de los años treinta a los cincuenta y modernidad vanguardista y emancipadora hasta los setenta) esta fase, decíamos, se configura tras los años ochenta, y la denomina *hipermoderna*<sup>17</sup>, en referencia a que los ciclos anteriores construyeron la modernidad del cine y, sin embargo, la época actual lo hace salir de esa era, comienza una nueva, la era de la historia hipermoderna del cine.

Lo cierto es que en la actualidad todas las dimensiones del universo cinematográfico se han trastocado (la creación, la producción, la promoción, la distribución y el consumo). En este sentido, las categorías también han quedado desmontadas y en el hipercine “la separación entre arte e industria, entre cine de autor y cine comercial ha perdido su carácter terminante”<sup>18</sup>.

Una pieza audiovisual ayudará a hacer más palpable esta lluvia de conceptos. Así, *Netlag*<sup>19</sup> (Pleix, 2004) es una obra multimedia que resume ese mundo-pantalla descrito por Lipovetsky. Es más, se trata de un *mapamundi-pantalla*, en el que la geografía se representa a través de una cartografía de ventanas de vídeo. Una visión panóptica extrema, en la que destaca una centralidad interconectada. La pieza ofrece un sobrevuelo de imágenes compuestas en su mayoría a partir de webcams en carreteras, paisajes y *skylines* urbanos. Nos sitúa ante una geografía registrada que emite en presente continuo.

Asistimos también a un cambio en el ámbito relacional, en el sentido en que todas nuestras relaciones con el mundo y con los demás pasan de manera creciente por multitud de interfaces por las que

---

cantes de sueños, 2004), el de Richard Sennett, *La cultura del nuevo capitalismo* (Anagrama, 2006), o *El nuevo espíritu del capitalismo* (Akal, 2002) de Boltanski.

16. Gilles Lipovetsky, op.cit., p.16.

17. Lipovetsky considera que el neologismo “posmoderno” no está suficientemente justificado para abarcar la época histórica actual ni el cine que en ella se hace. Defiende que a finales de los años setenta se pasa a otra modernidad, no a una superación (post-), sino a una modernidad superlativa (hiper-): la hipermodernidad. (En *La Pantalla Global*, op.cit.).

18. Gilles Lipovetsky, op.cit., pp.65-67.

19. Visionable en la página web del colectivo Pleix: <http://www.pleix.net/netlag.html>

las pantallas convergen, se comunican y se conectan entre sí. De forma creciente, nos acercamos al mundo a través de la mediación de las imágenes y sus soportes o extensiones.<sup>20</sup>

Lipovetsky anuncia un cambio componente experiencial, tras el consumo semicolectivo de otras épocas (en salas o en familia) viene un consumo hiperindividualista, desregulado, desincronizado, en el que cada cual ve la película que quiere, cuando quiere y donde quiere. Todos los antiguos impedimentos de espacio (la sala oscura), programación y tiempo (horarios) han saltado en pedazos con la llegada del DVD y las ofertas de distribución online; la práctica *ritualizada* de ir al cine ha cedido el paso a un consumo desinstitucionalizado, descoordinado, de autoservicio. Este auge de la individuación no equivale en modo alguno a una erradicación del sentido colectivo del cine. **Hiperindividualismo no quiere decir confinamiento en el espacio doméstico, sino sociabilidad selecta y autoconstrucción del espacio-tiempo personal relacionado con el cine.**<sup>21</sup>

Thierry Jousse, en un ensayo ante la pregunta *Où va le cinéma?*, propone firmemente “considerar el poder frágil y total de los grandes imperios de comunicación audiovisuales, comprender la relación entre la inteligencia artificial y los nuevos modos de narración, entender la emergencia de una serie de filmes-entorno, mostrar la constitución de una nueva cinefilia digital y rizomática, revelar cómo la interactividad se adueña del cine mediante extrañas nupcias que no deben nada a la política de autores, poner en escena/escenificar la irrupción de un nuevo estilo televisivo que informa la totalidad del mundo de las imágenes, incluido el cine; toda una serie de operaciones por las que es necesario forjar nuevas armas.” Esto no significa abandonar el cine, sino **reconquistarlo o retomararlo en su complejidad, su división, “sus nuevas relaciones con lo real”**.

Es más, dirá que el poder del Cine es precisamente el de metamorfosearse afrontando el cambio, no solamente en los dispositivos, sino sobre todo en “**las líneas de fuga que generan**”. Considera este nuevo abordaje del medio “condición necesaria para una vida plena y contemporánea del cine”.<sup>22</sup>

## Hacia un nuevo espectador cinematográfico

Las teorías sociales han dialogado con la figura del espectador cinematográfico desde el nacimiento del medio.<sup>23</sup> El espectador es una figura plural cuyo abordaje puede hacerse desde varios frentes y corpus.

Francesco Casetti nos introduce la figura del espectador a través de un cambio de perfil fundamental

---

20. Ante un deseo de vibrar con la velocidad, de vivir la intensidad del momento discontinuo, de probar sensaciones directas e inmediatas, la obra se vuelve aquí *película-instante* hecha con *imágenes-exceso* o imágenes sensoriales, en sintonía con un individualismo moderno y descompartmentado, típico de la me generation. En Gilles Lipovetsky, *op.cit.*, p.53

21. Íbid.

22. JOUSSE, Thierry, *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Essais, Cahiers du cinéma, 2003.

23. El espectador ha sido objeto de estudio en su relación con las Bellas Artes, el Teatro y la Literatura desde la Ilustración, pero es a partir del desarrollo de los mass media cuando aparece una voluntad por delimitar sus funciones y características en un contexto comunicativo además de socio-económico.

que se da en su paso de decodificador (receptor o destinatario) –idea imperante en los años sesenta- a la figura de *interlocutor* (o partner comunicativo) que surge en los setenta; bajo la idea de que leer es interpretar, es volver a escribir –Barthes, Derrida- este interlocutor es consciente de su papel. Al contrario que el mero consumo y respuesta a un estímulo, las funciones que antes se le presuponían al espectador, posee unos códigos y una competencia. Esto lleva a concebir el texto como constructo dinámico, de organización abierta y compleja. En esta aproximación por la vía comunicacional, Casetti escribe que el film construye al espectador, le da un sitio y un trayecto. El film se da a ver y el espectador, por su parte, se empeña en mirar (reconstruye las elipsis, conforma los personajes...), respondiendo a la propuesta de una destinación y asumiendo sus responsabilidades.<sup>24</sup>

Por otro lado, en un sentido de análisis histórico, Manuel Palacio, mediante su artículo “La noción de espectador en el cine contemporáneo”<sup>25</sup>, muestra cómo, a lo largo de las últimas décadas, el concepto de espectador ha sido abordado en las teorías cinematográficas de manera disyuntiva: Por una parte, el espectador real, miembro de una audiencia social y sometido a diversos procesos socio-culturales. Por otra, el sujeto-espectador que se constituye como tal únicamente en referencia a las condiciones técnicas del Cine, a circunstancias psicológicas en las que se consumen los filmes y a las características del texto fílmico. Tenemos, así, un doble modelo de espectador cinematográfico.

Sintetizando su recorrido, podríamos diferenciar que la teoría dominante en los años setenta era la del dispositivo cinematográfico, es decir, el estudio del espectador como sujeto del psicoanálisis.; la teoría de la enunciación (espectador construido por estrategias activadas por el film); y la semiopragmática (espacio social). En los siguientes veinte años se aceptan la diversidad social, actividad, heterogeneidad, espectador activo, contexto determinante. Por su parte, en los ochenta, el espectador era construido por el texto fílmico. Más adelante, los “cultural studies”, los modelos etnográficos y feministas planteaban en los noventa la ruptura del concepto unitario de Cultura y discurso: recuperaron, así, para el espectador y para el contexto de consumo el protagonismo perdido (en perjuicio del texto). De ahí surgen movimientos revisionistas como el feminismo (Laura Mulvey, Teresa de Laurentis) la plantean en este sentido la posición del espectador según el género; la “Nueva Historia” y teorías de la recepción; las teorías cinematográficas cognitivas (D. Bordwell); los estudios /socioculturales (El espectador, como sujeto construido socialmente, debe teorizarse exclusivamente en cada marco cultural e histórico.)

Desde un punto de vista narrativo, Palacio destaca que lo esencial es que el estudio del espectador contemporáneo nos remite a las propias características de los textos fílmicos contemporáneos y a sus modos de percepción y consumo. Nos situamos ante una drástica rearticulación de las estructuras narrativas clásicas de los textos (realismo, coherencia, catarsis y clausura - deudoras de la Literatura del XIX-) por lo que hoy se plantea una evolución hacia un nuevo sistema narrativo basado en la intertextualidad.

---

24. CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid, 1989.

25. PALACIO, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos., Op.cit.

Este abordaje de la figura del espectador desde las teorías cinematográficas en las últimas décadas, sólo atiende a una de las múltiples perspectivas que hoy se abren para el análisis de una problemática que debe asumir desde el principio la complejidad como rasgo contemporáneo ineludible.

Más allá de un análisis en términos narratológicos y comunicacionales, lo que hoy se hace necesario, y aquí se propone, es proponer un estudio en términos de **acceso**, de **circulación** de conocimiento, de **espacios** de producción. ■



# **Sujeto el amateur contemporáneo**

---

El sujeto atento.  
Genealogía del espectador.  
El amateur contemporáneo.

El sujeto constituye una de las tres esferas a partir de las cuales se aborda el objeto de la investigación, la redefinición del espectador cinematográfico.

En este capítulo se desarrolla una defensa de la emergencia de un nuevo espectador, que deviene contribuidor, mediante el análisis de la figura del amateur contemporáneo.

## 1. Atención, poder y resistencia.

(Un abordaje del sujeto atento contemporáneo a partir de Jonathan Crary)

Partir de la teoría del *sujeto atento* de Jonathan Crary puede ayudar a distinguir y establecer un dispositivo de análisis del espectador contemporáneo en términos específicos que ayudan al desarrollo de la investigación.

Catedrático de Historia del Arte en la Columbia University, en su obra *Suspensiones de la percepción*<sup>26</sup> Crary elabora un trazado evolutivo de la atención y su papel en la modernización de la subjetividad. Analiza cómo se transforman las ideas de percepción y atención de la mano del surgimiento de nuevas formas tecnológicas de espectáculo, exposición, proyección, atracción y documentación en el contexto decimonónico. Los nuevos descubrimientos sobre la conducta y la fisonomía del sujeto humano coincidieron con cambios económico-sociales, con nuevas prácticas de representación y con la reorganización radical de la cultura visual y auditiva.

El problema histórico de la atención, asume importancia por situarse entre la percepción y los problemas planteados por el análisis de los efectos modernos del poder sobre la construcción social e institucional de la subjetividad (principalmente a través de Benjamin y Foucault).

La atención aparece, a finales del XIX, como modelo específico de conducta coincidiendo con la organización de los sistemas de trabajo y producción en el capitalismo industrial.

A pesar de que el funcionamiento global del capitalismo haya mutado a lo largo del siglo XX –pasando por su fase postindustrial y desembocando en una etapa basada en la comunicación y la información– la atención ha mantenido algunas características constantes como problema subjetivo y social.

### El sujeto atento

La organización y control de la educación y el trabajo son las bases de transformación de la atención. Siguiendo a Foucault, la atención está ligada a las instituciones “disciplinarias”, pero su modelo panóptico, en el que el sujeto era objeto de la atención y la vigilancia,<sup>27</sup> hoy se ha invertido, a partir de una reconfiguración de los mecanismos disciplinarios. Así, al llegar el siglo XX, el sujeto atento participa de una interiorización de los imperativos disciplinarios, a través de la cual los individuos asumen de forma más directa la responsabilidad de su propio uso eficiente y provechoso en diversas

26. CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal, Madrid, 2008. (Título original: *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, London and Cambridge: MIT Press, 1999).

27. A través de procedimientos mediante los cuales el cuerpo era literalmente encerrado, aislado y disciplinado físicamente, o situado en su puesto de trabajo.

situaciones sociales.<sup>28</sup>

La estructuración de la experiencia perceptiva en base a un **sujeto solitario y no colectivo**, que comenzó con el kinetoscopio y el fonógrafo, se repite hoy en día con el creciente protagonismo de la pantalla del ordenador como principal vehículo de distribución y consumo de mercancías de entretenimiento electrónico para este *sujeto atento*.

### Suspensiones

El término *suspensión* del título de la publicación no es casual, pues responde a un doble sentido, por un lado, al “estado de estar suspendido, evasión de las condiciones vitales ordinarias en una temporalidad suspendida, levitar fuera del tiempo.” Por otro, “cancelación, interrupción, negación de la percepción.”<sup>29</sup> En esta doble dimensión trabaja Crary cuando analiza la atención y la percepción como mecanismo de poder tanto como estado de resistencia.

### Dispositivos de análisis

Esta dualidad aporta un dispositivo de análisis para abordar la evolución y el papel del espectador contemporáneo. Una doble cara del poder que, en primer lugar, permite relacionar la atención con una concepción espectacular del medio; apostando, después, por las posibilidades creativas del *sujeto atento*.

#### 1. atención y espectáculo

Por un lado, en una reflexión acerca de la atención en la sociedad del espectáculo, Crary hace dialogar inteligentemente a Guy Debord con el modelo de sociedad disciplinaria foucaultiana.

Debord insiste en concebir el espectáculo como una **tecnología de separación**, entendiendo el espectáculo como **múltiples estrategias de aislamiento**; esa forma puede cruzarse con Foucault cuando describe la producción de sujetos dóciles y la **reducción del cuerpo como fuerza política** (*Vigilar y castigar*).<sup>30</sup>

También, estos dos autores describen *mecanismos de poder difusos* a través de los cuales los imperativos de normalización o conformidad penetran en casi todas las capas de actividad social y son subjetivamente interiorizados. En este sentido, **el control de la atención**, ya sea a través de las formas de cultura de masas de finales del XIX que analiza Crary (el kinetoscopio, la exposición), o posteriormente a través del aparato de televisión o del monitor del ordenador, tiene para estos autores más que ver con **una extensa estrategia de individualización** que con el contenido visual específico de estas pantallas.

---

28. A lo largo de la investigación se profundizará en este aspecto sobre todo a partir del concepto foucaultiano de biopolítica.

29. Explora así la paradójica intersección que desde finales del XIX se ha establecido entre el imperativo de mantener una atención concentrada en la organización disciplinaria (del trabajo, la educación y el consumo de masas); y el ideal de una atención continuada como elemento constitutivo de una subjetividad libre y creativa.

30. Ambos escritores, dirá, están influidos por Max Weber y su identificación de “el aislamiento interno del individuo” como fundamento de la modernidad capitalista (1904).

Guy Debord llevó esta crítica a la sociedad espectacular al cine, gesto altamente criticado por lo paradójico (y valiente) del asunto. Ken Knabb, autor del libro recopilatorio *Guy Debord, complete cinematic works. Scripts, stills, documents* (AK Press, 2003) declara a modo de prólogo: “muchos cineastas radicales han seguido el planteamiento de Brecht de que los espectadores piensen y actúen por ellos mismos, en lugar de identificarse pasivamente con héroes o argumentos; pero Debord parece ser el único que lo llevó a cabo, sus filmes son los únicos que han hecho un uso coherente de la táctica situacionista del *détournement*: la disolución de los elementos culturales existentes en nuevas propuestas subversivas. Crear nuevas relaciones de coherencia entre elementos que critiquen el mundo existente y su propia relación con ese mundo. Los trabajos de Debord son lúcidos exámenes de las mayores tendencias y contradicciones de nuestra sociedad. Necesitan releerse varias veces, pero además permanecen igual de pertinentes y radicales.”

*In girum imus nocte et consumimur igni* (Guy Debord, 1978) es la última aportación de Guy Debord a su estudio sobre la sociedad del espectáculo, que podríamos entender que está compuesto por su famoso ensayo *La Société du Spectacle* (1967), la película que dirigió bajo el mismo nombre en 1973, el cortometraje *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film « La société du spectacle »* (1975) y ésta última en 1978. Todos estos textos critican duramente el modo de producción capitalista, y aplican los planteamientos situacionistas -movimiento del que Debord fue fundador- a múltiples soportes -libros, películas, fotomontajes, sonido-.

Podríamos entender el compendio de estas producciones como una obra completa que introduce, a modo de bucle, el comentario de la anterior, una tras otra, hasta completar su visión. Así, es difícil explicar una sin la otra, y más aún ajenas al contexto en el que se inscribieron, una época que abarca desde el mayo francés a la resaca de las revueltas, en los años setenta, en plena reforma de la sociedad industrial.

Cuestiona Debord, sobre la propia pantalla, el dispositivo mismo del cine, en la más radical de las reacciones. Hace del cine un enemigo en sí mismo, más que una arma política. Critica su posición ventajosa frente al espectador y su lenguaje primordialmente visual.

Además, en lo que a este estudio se refiere, la cinematografía de Debord efectúa una dura crítica a la pasividad del espectador, cuya atención está vinculada al espectáculo en una sociedad definida como consumista y adormecedora, llena de contradicciones.

En *In girum* el público del Cine es víctima de los modos de producción (educación, trabajo, ocio), los espectadores están “entretenidos por el analfabetismo moderno y sus supersticiones espectaculares” y “sometidos a vigilancia”.

Elabora su comentario a partir de un *détournement* a imágenes pre-existentes (fotografías de prensa, moda, imágenes de televisión), examina las fotografías (pase, zoom) y confronta el discurso a la imagen, con vistas a obtener esa tercera imagen resultado del juego dialéctico.

Critica la actitud de acudir a las salas como analgésico, un cine como representación e imitación, una masa de imágenes para un consumo masivo. También tiene palabras para la institución, la industria, lo que denomina *domesticidad intelectual*, el capitalismo y todas las “imágenes existentes que refuerzan las mentiras existentes”.

Es difícil definir el grado de vigencia de esta producción, hoy que la sociedad es más compleja, los procesos de consumo más intrincados y las imágenes (también las espectaculares) han sido más interiorizadas a lo largo de estos cuarenta años de distancia.

En este momento, puede parecer una crítica algo ingenua, que sin embargo conserva la radicalidad y fuerza de alguien que sabe aprovechar las capacidades expresivas del medio.

Al hilo de esto, Crary argumenta: “(Aunque se sitúa en un mundo en el que la movilidad y la circulación son ubicuas) al espectáculo le preocupa la construcción de condiciones que individualizan, inmovilizan y separan a los sujetos más que la acción de mirar imágenes.”

De este modo, la atención se vuelve un elemento clave para el buen funcionamiento de formas de poder no impositivas.

## 2. poder y resistencia

Por otra parte, plantea entender al sujeto en función de su cualidad de atención en una doble línea, en base a unas relaciones de poder y en cuanto a su capacidad de crear un espacio de resistencia.

Abordando el campo de lo visual, establece que el sujeto corpóreo funciona simultáneamente como **sede de las operaciones de poder** y como **potencial de resistencia** ante ellas.

“En el marco de la cultura moderna disciplinaria y espectacular, al poder institucional sólo le preocupa que la percepción funcione de tal forma que asegure que el sujeto sea productivo, controlable y predecible, adaptable y capaz de integrarse socialmente”, dice al respecto.

El análisis de Crary evoluciona hacia **Deleuze**, que entiende que en los últimos veinte años, de la mano del mercado global y de las tecnologías de la información y la comunicación, las sociedades disciplinarias (como entendía Foucault) se han convertido en **sociedades de control**.

Es interesante su idea de que, a partir de finales del siglo XX, “la red de máquinas afiliada al trabajo electrónico, la comunicación y el consumo ha eliminado la distancia trabajo-ocio, llegando a determinar la forma de **habitar la temporalidad**; contexto en el que las nuevas tecnologías simulan la posibilidad de desvío y divagación, pero que son en realidad **modos de sedentarización y separación**”.

Se pregunta finalmente sobre **las posibilidades creativas** que pueden generarse a partir de estas nuevas formas tecnológicas. A escala de los new media, sentencia, “lo que normalmente llamamos cine, fotografía o televisión, en realidad son **elementos transitorios** dentro de una secuencia cada vez más rápida de desplazamientos y obsolescencias que forma parte del funcionamiento delirante de la modernización”.

Al respecto, destaca una crisis continua en la capacidad de atención. Una tensión constante entre atención y distracción al límite, donde el capitalismo suministra una secuencia inacabable de nuevos productos, fuentes de estímulo y flujos de información, para después responder con nuevos métodos de dirigir y regular la percepción.

El punto de inflexión en su desarrollo reside en admitir que **la atención** como problema histórico **no se puede reducir a estas estrategias de disciplina social**. Esta forma de entender al sujeto en términos de su capacidad de atención, también revela a **un sujeto incapaz de someterse a tales imperativos disciplinarios**.

Este análisis efectuado por Jonathan Crary plantea, a modo de conclusión, examinar **las diferentes maneras en que la atención ha actuado como estrategia de control y como sede de resistencia** y

deriva, o como una mezcla de las dos cosas.<sup>31</sup>

De esta lectura crítica de la teoría de Jonathan Crary irrumpen dos puntos fundamentales en el desarrollo posterior de esta investigación:

Primero, la relación evolutiva entre la atención y la construcción de la subjetividad, **la figura de un sujeto atento** que no puede reducirse a un individuo controlado por los medios de atención, sino que es capaz de **subvertirlos**.

Segundo, en relación a esto, **las nuevas tecnologías** presentan una interesante tensión pues constituyen, por un lado, **formas de poder no impositivas** y, por el otro, **herramientas de resistencia o creativas**.

## 2. Genealogía contemporánea del espectador

Elaborar un desarrollo de los términos bajo los que subyace la figura del espectador contemporáneo, supone una herramienta para el estudio de su evolución a través de las diferentes expresiones y sus implicaciones en los distintos ámbitos de actuación.

La exploración se acota al ámbito de la producción cultural audiovisual<sup>32</sup>, campo de estudio en la presente investigación.

### Evolución

El espectador, contracampo de la imagen cinematográfica, ha evolucionado en paralelo al desarrollo de los medios de representación.<sup>33</sup>

Se abre hoy una doble vertiente, dejando atrás al espectador “clásico”, destinado a la pura recepción, cuya pasividad es fruto de la separación con la obra y el autor; surge la inclinación actual hacia un espectador que pocas características conserva de este término.

Siguiendo a **Jacques Rancière**, al denominarlo *espectador*, se priva al sujeto de su capacidad de conocimiento y de la posibilidad de actuar. Así, él propone el término *espectador emancipado*<sup>34</sup>, adjetivo que le otorga un rol activo: el de un sujeto que observa, selecciona, compara e interpreta. “La emancipación comienza desde el principio de **igualdad**”, la igualdad de inteligencias es el poder que comparten estos nuevos espectadores. Comienza cuando eliminamos la oposición entre mirar

31. Crary ofreció la conferencia “Voyeurismo” dentro del programa del seminario *Otra visualidad. El discurso de la exposición / La exposición del discurso* (24-25 noviembre 2006, MACBA) que ofrecía un marco para una discusión sobre el papel y significado del espacio expositivo y sobre la ideología y las consecuencias de los regímenes de visibilidad en las prácticas artísticas contemporáneas.

32. La acotación es necesaria pues este campo es amplio y presenta varias vertientes (estudios teatrales, literarios, estéticos, etc.)

33. Andrés Hispano examina el tránsito del público como masa (retratado por pintores – Daumier- o fotógrafos- la cultura popular americana que inmortalizó Weege-) al espectador cinematográfico, representado en las películas a través de su mirada, absorto ante unas imágenes fuera de campo – espectador que Jordi Balló tomará como motivo visual inherente al cine.

34. RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émanicipé*, La fabrique éditions, Paris, 2008.

y actuar; “cuando comprendemos que mirar es también una acción que confirma o modifica esa distribución, y ese “interpretar el mundo” es ya una manera de transformarlo”. Extendiendo su idea a términos generales más allá de la individualidad, propone que “una comunidad emancipada es, de hecho, una comunidad de narradores y traductores”<sup>35</sup>

### Escalas

Esta genealogía de estudio de términos puede abordarse a dos escalas. Una, más general, en la que el espectador como actor socio-político encarna la figura de *público(s)*, *agente*, *productor* o *multitud*. En la segunda, específica de la producción audiovisual y cultural, es donde nos topamos con los términos *usuario*, *pro-sumer*, *amateur* y *contribuidor*.

### 1. Actores socio-políticos: discurso y producción

#### Público/s

Cuando nos referimos al público, se le atribuye a priori un carácter impersonal, hay algo de extraño en ello porque se habla de algo de lo que se forma parte, y “no hay más remedio que aceptarlo: el público es nosotros”<sup>36</sup>. Primera persona del plural, en el pronombre nosotros están incluidas varias personas, incluso los desconocidos, pero también la de uno mismo.

Con este carácter integrador, Michael Warner defiende el público como elemento fundamental para la circulación del discurso. El público, dice, es una especie de totalidad social<sup>37</sup> y conforma un espacio social de discurso organizado por ese mismo discurso y la circulación reflexiva del mismo.

Un público se organiza con independencia de las instituciones estatales, las leyes, los marcos formales de la ciudadanía o las instituciones preexistentes. Es algo que se crea a sí mismo, se autogestiona, ahí radica su poder y su esquivia extrañeza. Una auto-organización como cuerpo de desconocidos en aras de la circulación del discurso, donde la atención –recordándonos a Crary- es un requisito mínimo para entrar en este espectro.

Warner dirá que no hay textos solos que creen un discurso, sino que éste se crea a partir de una concatenación de textos a través el tiempo.

Sitúa la irrupción de los boletines y de otras formas orientadas temporalmente a su circulación (periódicos revistas, ensayos por entregas) como elementos de desarrollo clave para la aparición de los públicos modernos. Pues estos materiales desarrollaron una reflexividad en torno a su circulación por medio de las reseñas, las reimpressiones, las citas, las controversias.

La relación interactiva que se postula en el discurso público va mucho más allá de la escala de la conversación o de la discusión, para abarcar un mundo vital y multigenérico que se organiza no solo en función de un eje relacional de intervenciones y respuestas, sino en función de ejes potencialmente

---

35. Ibid.

36. Víctor Molina en *Querido Público: el espectador ante la participación, usuarios, prosumers, fans*, CENDEAC, Murcia, 2009.

37. Pero también puede constituirlo una audiencia, o una multitud que testimonia su presencia en un espacio visible. En este sentido, Warner admite que hay tantos matices para diferenciar los variados tipos de públicos como los hay en los modos de alocución, de estilo y de espacio de circulación.

infinitos, de citas y de caracterizaciones.<sup>38</sup>

En relación a este aspecto discursivo, sería interesante introducir en esta altura el documento fílmico *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, 1965) –que más adelante se retomará– en el sentido en que el propio film, de argumento sociológico, es una **respuesta** a una noticia leída en la prensa –sobre la situación de los ciudadanos de los nuevos barrios de la periferia parisina. Godard, a través de esta pieza, hace de intermediario para abrir el discurso, como **amplificador**, prevé su circulación pues **incluye el comentario** –a la noticia de prensa– en la propia obra y responde con el mismo material que el cine puede emplear, **las imágenes**.

### Agente

Como extensión, en la moderna esfera pública, estos públicos pueden adquirir la categoría de **agentes**, en cuanto a entidad corporativa y virtual que se crea mediante la totalidad del espacio de circulación. Se les puede atribuir esta capacidad porque “el tiempo circulatorio del discurso público corre sin cesar, precede una acción y da lugar a otra que da lugar a una decisión”.<sup>39</sup> En el ámbito de la producción cultural, la complejidad de los procesos y modelos llama a estos nuevos agentes culturales a intervenir en un contexto *in progress*.

### Productor

Partiendo de Walter Benjamin, la pérdida del aura no significaba la desaparición de la obra de arte, sino, al contrario, su verdadera existencia. Por eso, la aparición del cine, medio reproducible, cambió el comportamiento del espectador frente al arte. Los espectadores no atendían pasivos, sino que se convertían en masas activas, participaban en el arte y su funcionamiento. Esta emergencia de las masas, resultantes de las técnicas de reproducción, hace posible las transformaciones del arte y la forma de percepción.<sup>40</sup>

Hoy, de la mano de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, si seguimos este modelo benjaminiano, podría afirmarse que el aparato de la producción transforma a los consumidores en productores, convirtiendo, por extensión, a lectores y espectadores en colaboradores.

Así por ejemplo, el colectivo **La Société Anonyme**<sup>41</sup> se define en los siguientes términos: “Somos productores, gente que produce.” No somos autores, **cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas.** “En las sociedades del siglo 21, el arte no se exhibirá. **Se producirá y difundirá.** Se impone superar el esquema vertical de

38. WARNER, Michael. *Públicos y contrapúblicos*, MACBA, Barcelona, 2008.

39. En lo que respecta a la producción de imágenes, la progresiva amplitud de formatos de distribución hace de la circulación del discurso un obligado campo a investigar pues el audiovisual se erige, hoy día, como factible herramienta de crítica y de acción política.

40. A partir de dos textos de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”(1936) y “El autor como productor” (1934).

41. La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable, fundado en 1990 y dedicado específicamente a investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico. Más información en: [http://aleph-arts.org/lsa/index\\_esp.html](http://aleph-arts.org/lsa/index_esp.html)



emisores a receptores para establecer una economía radical y desjerarquizada de usuarios, **un rizoma de utilizadores**”.

En este sentido recuperamos el caso de **Godard** con *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

La estructura de la película, en forma de secuencias o tableaux independientes (“dieciocho lecciones sobre la sociedad industrial” que sugieren múltiples conexiones en estructura circular) supone **una nueva relación con la audiencia**. Lo que lleva a Carles Guerra a preguntarse si en este film podríamos considerar al **espectador como potencial productor**.<sup>42</sup>

Para Godard **el comentario de la imagen forma parte de la imagen**, quedando la crítica incorporada al film, que está compuesto de varias capas de interpretación.

Esta obra presenta un carácter performativo en un triple sentido, como texto –no puede reducirse a un guión preestablecido, va haciéndose sobre la marcha–, como director que pone en duda el aparato visual mediante sus reflexiones, y como producción que integra la crítica o comentario para redefinir la institución cinematográfica y el propio concepto de autoría.

Podría decirse que este film supone la dilución de lo que Godard denomina el imperialismo estético, que marcaba qué forma de hacer cine era la correcta. Hoy, podría verse de este modo o, al menos, entender que las formas de hacer cine se proyectan en múltiples posibilidades (gracias a la adaptación de los festivales a nuevos formatos, los diferentes sistemas de distribución, etc.)

En este sentido, esta **película-comentario** podría relacionarse con el cine de **Pere Portabella** de finales de los sesenta- es decir, *Nocturno 29* (1968), *Cuadecuc, vampir* (1970) y *Umbracle* (1970); Fèlix Fanés, estudioso de su obra, considera que la obra de este cineasta no es pura sino una confluencia de diversas escrituras, haciendo de sus películas artefactos contruidos para **dejar espacio al espectador**, que se enfrenta a la no narratividad, a la ordenación en segmentos autónomos, a la contradicción entre la pobreza de materiales junto a un estilo esteticista.<sup>43</sup> Así, siguiendo a Bertold Brecht, el espectador no ha de ser “un simple consumidor, también **ha de producir**” (cosa que por aquella época Barthes completaría con su teoría de la muerte del autor y la concepción del relato como texto, tejido de citas, y espacio de dimensiones múltiples).

### Multitud

Continuando en este nivel de la producción, pero en lo que se refiere a sus condiciones en un entorno físico urbano, el filósofo Toni Negri añade que en la sociedad actual, la del trabajo flexible e inmaterial, aparece una nueva clase obrera: **la multitud** – resultado, dirá, de una la modificación de la organización social desde comienzos de los ochenta, cuando, ante la resistencia obrera, se procede a la informatización y deslocalización de las fábricas-.

Sin quitarle trascendencia, también es posible reconocer **un rol productivo** en los públicos, una capacidad transformadora del entorno y su contenido.

Hablábamos de **multitud en la fábrica social** – concebida por Negri como la clase obrera del nuevo contexto que es la metrópolis –. Esta multitud –definida por el anonimato, la espontaneidad y lo

42. CARLES GUERRA “Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard”, en *Acción Paralela* n.5, en [www.accpa.org/numero5](http://www.accpa.org/numero5).

43. FANÉS, Fèlix. [*Pere Portabella*] *Avantguarda, cinema, política*, Filmoteca de Catalunya, Barcelona, 2008. pp.50-54.

efímero –puede suponer una potencia creadora.<sup>44</sup>

Por ejemplo, el surgimiento del **fenómeno YouTube** como un mecanismo de crítica,<sup>45</sup> como espacio de mediación donde emergen nuevos fenómenos de producción cultural y de participación, ha surgido de **la voluntad creadora de esta multitud**.

## 2. Producción cultural y audiovisual: creación y circulación

### Usuario

Reflexionando sobre las posibilidades de la red para el espectador, **Andrés Hispano** admite que, una vez diluida la frontera entre el público y el escenario, este medio ofrece roles nuevos a los usuarios en los que es compatible ser actor, explorador y espectador en una misma acción.<sup>46</sup>

El término “usuario” se identifica con las nuevas tecnologías. En este sentido, Manovich considera a los usuarios capaces de hablar el lenguaje de la interfaz, en contraste con el cine tradicional, donde los espectadores eran capaces de entender el lenguaje cinematográfico pero no de hablarlo (el hecho de hacer películas).

Más allá, a partir de un análisis del desarrollo del videojuego, **Pedro Soler** apuesta por indagar en la transformación de público en usuario por la vía de lo lúdico. Así, más allá del mero espectáculo contemporáneo –*Second Life* y sus extensiones–, sería interesante buscar en las **fisuras** que abren proyectos participativos y políticos (el proyecto *Dominio Público*,<sup>47</sup> de **Roger Bernat** es un buen ejemplo para acceder a esta idea). Son caminos de **resistencia** que confían en el poder del público-usuario para cambiar no sólo el entorno virtual: “tal vez en nuestros cuerpos, en la capacidad de reinterpretar nuestras propias imágenes, en la manera de reapropiarnos de nuestros entornos sociales y de nuestras ciudades, quizás en nuestras risas esté el elemento lúdico que escape al Gran juego y recupere el espíritu radical de la vanguardia”.<sup>48</sup> La experiencia hipertextual contemporánea se abre, así, a verdaderas posibilidades de actuación.<sup>49</sup>

A su vez, suele hablarse de usuarios en relación con los espacios que el ciudadano habita, con los que interactúa, convive o que sufre, donde están generándose nuevos modelos de cooperación en el terreno socio-cultural que pueden renovar la percepción de las metrópolis. La escala física metropolitana de la experiencia donde se producen procesos de circulación (que, por otra parte, se abren al contexto digital de circulación audiovisual online).

44. NEGRI, Antonio, “La metrópolis y la multitud” en *Multitudes Web*.

45. Carles Guerra en *La institucionalización de lo popular*. Mesa redonda coordinada por Jesús Carrillo con la participación de José Díaz Cuyás, Carles Guerra, Beatriz Herráez y Alberto López Cuenca” MACBA, 30 de junio de 2008. (pp. 182-204) en “Desacuerdos 5”, Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, Arteleku, MACBA, Diputación de Granada, UNIA. 2009.

46. Andrés Hispano en *Querido Público: el espectador ante la participación...*, op.cit.

47. [www.rogerbernat.org](http://www.rogerbernat.org)

48. Pedro Soler, “Era más que un juego”, en *Querido Público: el espectador ante la participación...*, op.cit.

49. Aspecto que se desarrollará más adelante.

### Pro-sumers

Jorge Luis Marzo apunta la figura postindustrial del prosumer<sup>50</sup> (acrónimo inglés de productor-consumidor). Podría decirse que los pro-sumer funcionan como canales de comunicación humanos, ya que a la vez de consumidores, son productores de contenidos. Normalmente aplicado a la red, en el contexto de la Web 2.0, suben información a la red y a su vez son consumidores de la misma. Aunque también puede extenderse a las nuevas tecnologías en general. Siguiendo el modelo comunicacional, el pro-sumer sería a la vez receptor y emisor de información.

Para profundizar en este término, en YouTube hay colgado un video explicativo, aunque tendencioso, del proceso que sigue esta nueva figura.<sup>51</sup>

Esta terminología también incluye a los componentes del nuevo fenómeno amateur mediante el denominativo “Pro-Ams”.

### Amateur y contribuidor

Estos últimos términos, altamente relacionados, son objeto del desarrollo más detenido que prosigue, a través de la defensa de la figura del amateur contemporáneo.

## 3. El amateur contemporáneo

La convergencia tecnología (que combina comunicación, bases de datos, edición, etc.), unido a la aparición de nuevas comunidades de usuarios -organizadas en espacios sociales centrados en la apropiación, la personalización y el reparto de conocimientos- han conformado un contexto favorable a la emergencia de nuevas prácticas, de la más sabia a la más simple: la actividad crítica profesional, la pedagogía, las prácticas cinéfilas y las experiencias de ocio.

Esta figura se aborda a partir de la configuración del espíritu amateur en el cine y de la aportación de las nuevas tecnologías como herramientas productivas.

### El amateur desde el Cine (de Vertov a Kawase)

A partir de tres ejemplos puede adivinarse la latencia de ese espíritu amateur en el cine **pre-digital** desde sus mismos orígenes.

El cineasta ruso Dziga Vertov, en su interés por crear un nuevo lenguaje cinematográfico para captar la realidad, estrena en 1929 *El hombre de la cámara*, obra que se enmarca dentro del llamado cine-ojo o cine-verdad. En este film el ojo del espectador está obligado a desplazarse por una sucesión de detalles, en un interés por hacer ver la visión correcta. Una idea de registro, del cine como fábrica de hechos, de montar para mostrar; el cine como herramienta política para ver el mundo.

Reflejo de una obsesión por el registro de lo palpable, Antonioni hace de *Blow-up* (1966) una de las

---

50. Jorge Luis Marzo en *Querido Público: el espectador ante la participación...*, op.cit.

51. El video se titula “Prometeus - La Revolución de los Medios” y el conjunto de sus variantes reúne un total de más de catorce mil visionados.

obras más mencionadas al hablar de la imposibilidad de acceder a la verdad mediante la mediación de la imagen. Una especulación sobre lo visible, que plantea, a través de los propios procesos cinematográficos (huellas de luz, ampliación-zoom, uso de pigmentos...) que cuanto más cerca se está de la realidad, cuantas más capas (ampliaciones) se traspasan, más inaccesible e invisible es. Resulta casi doloroso presenciar cómo, a medida que el fotógrafo protagonista del film va ampliando sus tomas, el registro va haciéndose borroso e indescifrable, las sales de plata son incapaces de contener la información total de la luz que captaron.

Un poco más contemporánea, la primera obra de Kieslowski, *Amator* (1979) plantea, con cierto carácter autobiográfico, los problemas que implica el registro de la vida. En esta pieza, Kieslowski compone un ambiente de producción cinematográfica asociado al mundo de la fábrica y del trabajo, en medio de un pequeño pueblo de Polonia a finales de los años 70. La cámara del personaje pasa de grabar el nacimiento de su hija a ser testigo de los acontecimientos sociales de la época. Es una lucha del cine por generar un espacio al margen del control externo, una película sobre la relación entre el poder y la creación cinematográfica. Como componente amateur, esta película incorpora **el cine-club en su narración**, en su propia estructura autoreflexiva, haciendo constar que **el cine no sólo se ve sino que se discute**.

El **digital**, como cabe esperar, supone un claro antes y un después respecto a la configuración de este espíritu amateur. Si ya la Super8 ofrecía ciertas facilidades para un público no iniciado en el cine; las videocámaras digitales, más ligeras y fáciles de manejar, sin restricciones de tiempo y material, de edición sencilla, suponen una revolución de acceso a las herramientas de rodaje y edición. En el propio cine oficial muchos directores celebran el cambio y acogen a nuevos cineastas llegados de la mano de esta tecnología.

Sin duda **el cine autobiográfico** actual contiene cierto componente amateur en cuanto a las formas y el uso del video doméstico. Estas prácticas a menudo presentan una imagen mutable e inestable del “yo” que se traduce en una imagen mutable e igualmente inestable digital.

En este sentido, una de las aportaciones clave del digital ha sido la de conseguir popularizar el ámbito **doméstico**, expandiendo las microhistorias hasta convertirlas en espectáculos. En este sentido, *Tarnation* (2003) es una pieza digital que su director, Jonathan Caouette, elabora a base de vídeos domésticos. En este caso la cámara digital se convierte en un espejo que reconstruye el rompecabezas de su propia identidad, Caouette pasa a ser personaje de su propia vida (hasta se refiere a sí mismo en tercera persona: “*Jonathan was removed...*”).

En el cine autobiográfico es habitual encontrar este conflicto entre la primera y a tercera persona, como si de una lucha contra la imposibilidad del autorretrato se tratara. Estamos ante un “yo” esquizofrénico incapaz de completar su imagen, una imagen de por sí esquizofrénica.

Por su parte, contamos con casos más fructíferos como la cinematografía de la japonesa Naomi Kawase, que al contrario que Caouette sabe que no va a encontrar su **identidad** a través del video digital, al contrario, asume ese interrogante desde la propia ontología de la imagen, jugando con las texturas, la superposición de imágenes y la voz en off del relato autobiográfico -**la imagen, como experiencia**, favorece una apertura de la que el discurso escrito carece- que no hace sino incrementar sus preguntas conforme va rastreando con su cámara-ojo los rincones de su existencia.

En este sentido el video es una pantalla de la expresión, que desempeña un papel de laboratorio para toda una generación de debutantes profesionales (que tienen acceso a una nueva distribución) pero también a todo un público nuevo ajeno a la industria cinematográfica.

La creatividad personal por medio de la pantalla toma para Lipovetsky dos vías, por un lado, una *cinemanía* propiamente creativa, por otro, su exageración: una *cinemanía* narcisista y obsesiva<sup>52</sup> expandida mediante webcams 24h., la sublimación de lo cotidiano, la experiencia continuamente mediada.

A la vez que asistimos a la democratización de los deseos de expresión individual, Lipovetsky entiende que el individualismo hipermoderno no sólo es consumista: también quiere reconquistar espacios de autonomía personal, construirse apropiándose del exterior, poner en imágenes y en escena el mundo, a la manera de un reportero, un fotógrafo, o un cineasta. “**Filmo, luego existo.**”<sup>53</sup> Cabe apuntar que esta última frase, y entre exclamaciones, constituye el eslogan del festival de cortos “de bolsillo”, grabados con teléfonos móviles MovilFilmFest.

### **Del amateur al contribuidor**

La noción previamente introducida de *capitalismo cognitivo* nos es útil como concepto que contextualiza esta emergencia del nuevo amateur.

Moulier-Boutang entiende el capitalismo cognitivo como la única forma de organización de la producción viable para una sociedad del conocimiento, partiendo de la base de que, dentro de una sociedad, se es activo y se participa en su misma producción, en la de los públicos y en la de su riqueza y valor.

En este sentido, las tecnologías digitales desvelan la posibilidad de huir de una enseñanza unívoca y unidireccional en aras de aportar dispositivos múltiples de co-participación.

Bernard Stiegler, como ya hemos introducido antes, asegura que nos encontramos ante lo que sería una tercera fase del capitalismo: el denominado *capitalismo cognitivo o capitalismo cultural*<sup>54</sup>. Esto sólo es una tendencia, advierte que será necesario inventar ese nuevo capitalismo. “Hace falta inventar una nueva potencia (*puissance*) pública”, que será “una mutación que necesita agentes nuevos” como las ONG o asociaciones en red.

En este sentido, Stiegler entiende que estamos ante **un cambio de paradigma en la transmisión de la cultura**, en el marco de una crisis mundial, de una transformación estructural, donde ve **la posibilidad de inventar el orden social y económico-político**, y avanzar a lo que él denomina “**la economía de la contribución**”.

Apuesta en la que los artistas y los actores culturales tienen el papel fundamental de rehacer el sentido político, social y artístico tratando de encontrar las vías para inventar un nuevo vínculo social.

---

52. Lipovetsky, Gilles, op. Cit, pp.306-309.

53. Lipovetsky, Gilles, op. Cit, p.308.

54. Esta idea la desarrollan Boltanski y Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (Akal, 2002).

Participó recientemente en un debate del proyecto I+C+i -investigación e innovación en el ámbito cultural- en el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB) con su ponencia “*De l’amateur al contribuïdor*”<sup>55</sup> que puede resumirse en los siguientes puntos:

En relación a las obras de arte, entiende que el público, sobre todo a partir de la eclosión de los *mass media*, adoptó los modos de relación consumerista, y abandonó la única actitud posible respecto a las obras de arte: la actitud del **amateur**.

El amateur es la figura cultural y artística, que Stiegler denomina generalmente “el contribuidor” (*le contributeur*), entendido como un actor social económico y político que ya no se inscribe entre la oposición entre productor y consumidor, es **un nuevo actor económico** que ya no se conforma con el estatus de consumidor -que le crea un malestar y una frustración incluso patológicos-.

Así, Stiegler traza un hilo conceptual que une al aficionado y al contribuidor, ve similitudes entre estas dos categorías y **posibilidades que abren las nuevas tecnologías al recuperar el espíritu amateur**. (La figura del aficionado, según el filósofo, desempeñaba un papel esencial en la vida intelectual y artística previo a la llegada de las instituciones educativas). Con la llegada de las **tecnologías digitales colaborativas**, se ha roto el monopolio en la transmisión del conocimiento y la información (papel antes detentado por las escuelas, universidades, museos...instituciones educativas) y se da paso a **una estructura en red en la que cada individuo se convierte en un nodo capaz de emitir, recibir y distribuir información y conocimiento**.

Estamos, pues, ante una **nueva figura: el contribuidor**.

### **Experiencias Pro-Am hoy**

Una vez destacados los elementos que ayudan al surgimiento del amateur contemporáneo –que puede resumirse en un acceso a la producción, distribución y el consumo-, es interesante detenernos en dos casos que son un fiel reflejo de lo expresado anteriormente. Ambos comparten un elemento clave en esta configuración, la Web como plataforma de comunicación.

#### **a. Lignes de temps, herramienta amateur del siglo XXI**

*Lignes de temps*<sup>56</sup> es un dispositivo de análisis de films concebido por el *Institut de Recherche et d’Innovation* (IRI) del Centre Pompidou, que comprende útiles de anotación, un site colaborativo y dispositivos para móvil.

Nace con el objetivo crear comunidades “de escritores” (entendiendo al escritor como anotador, que se cuestiona su relación con el arte, reaccionando y enriqueciendo los corpus existentes mediante los análisis y los média de anotación). Aprovecha las posibilidades de análisis y de síntesis ofrecidas por el soporte digital. Inspirado por las *timelines* utilizadas en los programas de montaje digital, propone una representación gráfica de un film, revelando *in extenso* su *découpage*. Elabora así una cartografía de un objeto temporal (la película). De este modo, al seleccionar un segmento de una “*ligne de temps*”, el usuario tiene acceso directo al plano o a la secuencia correspondiente en el film, secuencia que

55. Video-entrevista consultable en la Web del I+C+i: <http://www.cccb.org/icionline>

56. Técnicamente, es una aplicación ejecutable con Adobe Flash Player, que permite importar vídeos en formato avi, mpg, mov, flv y audio en mp3 para su edición. Descargable de manera gratuita en: <http://www.iri.centrepompidou.fr/fr/atelier.html>

puede ser descrita y analizada por comentarios textuales, audio, video o documentada por imágenes o links a Internet.

Además, a este primer análisis de recorrido del film plano a plano, puede añadirse otros parámetros haciendo posible construir otras “*lignes de temps*” paralelas al desarrollo del film, orientar exploraciones múltiples, en función de las escalas de plano, movimientos de cámara, entradas y salidas de campo y potencialmente de toda forma objetivable.

Esta herramienta crítica plantea nuevas posibilidades de exploración de la construcción narrativa, recorridos temáticos a través de varios films, relaciones entre cine, fotografía y pintura, estudios sobre las imágenes y su contexto histórico, cultural, social o político de su producción y/o de su recepción. Se abre así hacia el escenario de **una nueva crítica multimedia, a la vez que acompaña al visitante en su devenir amateur.**

El site de la exposición *Erice/Kiarostami: Correspondances* (Centre Pompidou, 19 de septiembre 2007-7 de enero 2008), se concibió con el objetivo de constituir **círculos de amateurs**, ofrecer al público documentos y útiles colaborativos, permitiéndoles la inmersión en el universo de los dos realizadores.<sup>57</sup> Esta Web, cuyo nombre es suficientemente explícito *-amateur.centrepompidou.fr-* supone un auténtico **espacio crítico de la exposición**, más allá de ser un complemento, es una extensión y parte del proyecto expositivo, un despliegue online de los comentarios (que conforman la obra en su conjunto).<sup>58</sup>

Para sus creadores, esta herramienta permite a la vez la comunicación y la utilización, la anotación subjetiva que puede sobrepasar la dimensión de lo visible, llevar a un **análisis fuera de campo** o subrayar la construcción técnica, narrativa o emocional. Esta anotación también puede tomar forma de comentario audio registrado directamente vía el logicial o por sincronización de documentos (fichero audio, textos, fotos, videos, URL). La denominada “*communautisation*” permite al autor compartir sus “*lignes de temps*” con un círculo escogido, o de manera abierta al público. Instrumentos organizados de diálogo sincronizado al film, las “*lignes*” de los **contribuidores** pueden intercambiarse, superponerse o modificarse.

Según Bernard Stiegler, estas miradas firmadas (*regards signés*) encarnan el punto de vista del amateur y pueden publicarse bajo diferentes formas (visualización de secuencias, comparación de dos extractos de video en paralelo, lectura hipertextual con links que desarrollan las secuencias evocadas, visualización de secuencias con un comentario audio sincronizado...).

Es, en definitiva, **una tecnología de anotación para la valoración crítica de las obras.**

---

57. Además, la exposición contaba con seis ordenadores que proponían consultar las “*regards signés*” realizadas por críticos residentes del IRI, sobre recorridos hipermedia a través de los filmes de los dos cineastas; por otra parte, los visitantes, munidos de unas PDA, podían elaborar un recorrido propio, añadir comentarios, y, al final del transcurso, encontrar en los puestos multimedia estos comentarios, a la vez que la posibilidad de realizar un trabajo crítico más profundo mediante la sincronización de los comentarios a los films – con el software *Lignes du temps*.

58. Anteriormente, el Pompidou había experimentado la herramienta in situ en la exposición *Traces du sacré* (Centre Pompidou, 7 mayo-11 agosto 2006), para la que se creó una plataforma contributiva donde los comentarios producidos desde las audio-guías podían ser re-trabajados en el logicial *Lignes de temps* para producir su propia visita o para cuestionar las presentaciones audio del comisario de la exposición y de los críticos de arte invitados a la misma. Desde el IRI insisten: “Es necesario concebir este tipo de dispositivo como parte integrante de la propuesta de la exposición, de su escenografía, teniendo en cuenta los límites tecnológicos culturales y sociales y la mediación mise en place”.

Está claro que la producción y el intercambio de bases de datos (en particular, estas lecturas) enriquecen las obras originales, las mantienen vivas y en circulación.<sup>59</sup>

### **b. Deconstrucción amateur**

Otra característica de los amateurs es que frecuentemente revisan piezas ya existentes. Es notable el caso de los **films amateurs**. La apropiación, el remontaje y el cine revisitado están experimentando un fuerte resurgimiento ante la proliferación de tecnologías de edición y todo tipo de herramientas audiovisuales al alcance de cualquier usuario con conocimientos informáticos básicos – desde la sencillez del Windows MovieMaker a resultados más profesionales con Adobe Premiere o FinalCut-. En el seno e la era de la cultura de la copia y la edición digital, un fenómeno universal que designa una nueva práctica amateur,<sup>60</sup> que cualquiera puede realizar en su casa y distribuir/exhibir después por Internet o en un DVD compartido con los amigos o entregado en una clase como práctica o examen. Además, la horizontalidad de la cultura digital suprime las diferencias en cuanto a calidad de estas piezas respecto a otras de producción profesional.

Así por ejemplo, el cine amateur, en su corriente más apropiacionista, ha encontrado en YouTube una plataforma apabullante. Allí, sin demasiada pesquisa, accedemos a un ejemplo bastante bien logrado es una serie de *teasers* elaborados por estos pro-ams que cuestionan películas *mainstream* para plantearse cómo hubieran sido si David Lynch las hubiera dirigido: Un falso trailer de *Dirty Dancing* (al puro estilo Mulholland Drive), otro de *El Retorno del Jedi*, la comedia americana *How to lose a guy in ten days* o el film de animación *The Incredibles*.

La Web es una fuente incesable de tributos a directores, falsos *trailers* de películas soñadas o piezas revisitadas. Los portales de cine de fans de Star Wars o de Batman, por ejemplo, contienen gran cantidad de material audiovisual que pasa por el remontaje, grabaciones caseras o videos de alta definición.<sup>61</sup>

Homenaje amateur, parodia, comentario al fin y al cabo. Hoy, para profesionales o aficionados, **las imágenes son de dominio público.**

### **Multitudes inteligentes**

En este ámbito es igualmente necesario destacar una vertiente de estudio que enlaza con estos supuestos y que se centra en las denominadas “*multitudes inteligentes*”.

Nos referimos a las multitudes que emergen de la mano de las nuevas tecnologías, con propiedades de comunicación y de computación, que promueven nuevas agencias y extensiones. Estas tecnologías han marcado el paso de consumidores a usuarios, que las utilizan como instrumento político y de respuesta (un ejemplo de ello son las movilizaciones en Seattle).

Estas **multitudes, unidas por la acción colectiva**, conforman redes sociales móviles; en este sentido,

---

59. Y una integración del cine y la exposición mediante este tipo de displays, generadores de contenido adicional, crítico, experiencial y participativo.

60. Antonio Weinrichter, “Apropiaciones, el arte imita al cine”, *Cahiers du cinéma España*, (nº 22, abril 2009). Autor del ensayo “Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental”.

61. Consultar, por ejemplo: [www.batmanfanfilms.com](http://www.batmanfanfilms.com) y <http://theforce.net/fanfilms>



para Howard Rheingold<sup>62</sup> “las nuevas formas sociales de la última década del siglo XX se desarrollaron gracias a que Internet permitía una comunicación social entre colectivos. Las nuevas formas sociales de comienzos del siglo XXI afianzarán notablemente **el poder de las redes sociales**”. Su visión es optimista cuando afirma que las poblaciones humanas, conectadas y comunicadas en los sentidos adecuados, pueden desplegar una suerte de inteligencia colectiva.

Por el momento, su futuro y extensión es sólo parcialmente descriptible porque Rheingold las entiende como una propiedad emergente aflora a medida que aumenta el número de usuarios de teléfonos móviles, el número de chips que se intercomunican, el número de ordenadores que saben dónde están situados, el número de tecnologías que se incorporan al atuendo, el número de personas que utilizan estos nuevos medios para inventar nuevas formas de sexo, comercio, entretenimiento, comunión y, como siempre, conflicto.

A favor de utilizar **el conocimiento como poder democrático**, admite que hay mucho que aprender sobre las **tecnologías de la cooperación**. Un factor crucial, a su juicio, es cómo pueden utilizarse las tecnologías de las multitudes inteligentes y, sobre todo, qué se sabe acerca de cómo se pueden utilizar. Pues entiende que estas tecnologías inteligentes conllevan amenazas para la libertad (la vigilancia ubicua), para la calidad de vida (angustia individual o deterioro de comunidades) y para la dignidad humana (deshumanización).

Advierte, “las nuevas leyes y normativas intentan convertir a los *usuarios* de Internet en *consumidores pasivos*”. Explica que las últimas decisiones políticas están retomando el modelo familiar de los medios de comunicación de masas tradicionales, que se nutren de contenido a través de canales unidireccionales, controlados por monopolios, con sistemas de medición de consumo. Internet se ha desarrollado y ha fomentado la innovación de forma explosiva gracias a que cada nodo puede recibir y enviar contenido a través de una red no vallada que permite la comunicación entre todos los miembros, una red donde las grandes empresas comerciales coexisten con millones de nodos no comerciales u operadores comerciales pequeños. Los usuarios de Internet no eran consumidores pasivos, sino *prosumidores*.

El autor dirá que “precisamente porque el nuevo medio proviene de un bien común rico en innovación y de acceso universal, nada garantiza que continúe siendo así en el futuro; la radio y la televisión acabaron dominadas en su día”.

Así, en los próximos años, cabe preguntarse **si quedarán neutralizadas las multitudes inteligentes como consumidores pasivos -aunque móviles- de otro medio de comunicación masivo, controlado y centralizado**. O quizá, por el contrario, **se desarrollará un bien común de innovación en el que numerosos consumidores tengan capacidad de producir**.

### Previsión

Volvemos a Stiegler, que apuesta por que la práctica amateur pueda apoyarse en el futuro en mejores formas de diálogo con las obras, los artistas y las instituciones culturales pero “sobre todo en el desarrollo de su entusiasmo y de su **deseo**: si las obras de arte proceden irreductiblemente de un afecto, **el amateur** es aquel que, cultivando tales afectos, **cuida de su deseo** y elabora una economía;

---

62. RHEINGOLD, Howard. *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (Smart Mobs)*, Editorial Gedisa, 2004.

el amateur es sin duda la figura más sublimada de lo que Freud describía bajo el nombre de economía libidinal como la condición fundamental de todo vínculo social”.

Dirá Lipovetsky que “todos estamos a un paso de ser directores y actores de cine: lo banal, lo anecdótico, las grandes catástrofes, los conciertos, los actos de violencia son hoy filmados por los actores de su propia vida. Cuanto menos visita el público las salas oscuras, más deseos hay de filmar, más *cinencarcismo*, pero también más expectativas de visualidad y de *hipervisualidad*, del mundo y de nosotros mismos.” Así, argumenta que ya no queremos ver sólo “grandes” películas, queremos ver también la película de los momentos de nuestra vida y de los que estamos viviendo.

El cine no está en retroceso, sino que su espíritu se expande hasta alcanzar una *cinemación* globalizada. La *todopantalla* contribuye a difundir la mirada cinematográfica, a **multiplicar la vida de la imagen animada**, “a crear una cinemania general”.

Esta proclamada nueva relación con el cine, la *cinemania*, es el seno del imaginario mediático cotidiano, culto a lo *hipervisual*, a la *cinedisposición*, y el tropismo de los gustos del público *hipermoderno*. *Cinemania* hecha por un lado de *hiperconsumo* ambulante, pero también de un gusto *cinemavisual* generalizado, de actividades videograbadas y colgadas en Internet.

En este sentido la época que comienza consagra la *cinemación* sin fronteras, la **cinemania democrática de todos y para todos**. Por eso insiste Lipovetsky en que “lejos de la proclamada muerte del cine, un naciente espíritu del cine recorre el mundo”. ■

# **Audiovisual**

## **espacio de circulación**

### **prácticas digitales**

---

Consideraciones previas.

Esfera interna.

Esfera externa.

El digital está reformulando la tecnología y los canales de distribución, pero también la narrativa y las propias formas de otra de las esferas implicadas en esta redefinición del espectador cinematográfico, el audiovisual.

## 1. Consideraciones previas

A modo de panorama, citemos una serie de cuestiones que emanan de este audiovisual contemporáneo:

Asistimos a una multiplicación de **formatos**, en una la convivencia del cine digital con otros medios más pedestres como webcams (v-log), teléfonos móviles, junto a materiales de archivo digitalizados, etc. se generan nuevas formas audiovisuales, autorías compartidas e hibridación de lenguajes.

La tecnología digital no sólo hace el cine más ligero respecto al analógico, lo hace también **circulable**. El digital abre así un espacio de circulación de la imagen.

Funciona como objeto transicional que genera debate; y al contrario de restar valor a la obra, esta circulación mantiene su **significante abierto y vivo**, imprimiéndose en ella un valor añadido por la circulación y las condiciones del contexto.

En este sentido puede decirse que revela **las condiciones de producción**, y se trabaja sobre éstas: es utilizable, modificable, apropiable.

Esto provoca **nuevos usos** del cine y vías de expansión: nuevos espacios (físicos y online); nuevas experiencias de recepción; y nuevas figuras (estructuras cooperativas, disolución de la autoría).

La exégesis o la interpretación forma parte del trabajo en sí, que **el comentario** es parte integral de la obra no es nada nuevo (como se ha dicho anteriormente, en el cine Godard ya lo hacía en 1967).

A través de los contenidos extras que proporcionan los DVD, las extensiones Web de muchas películas y prácticas similares, el debate se integra al film, no es posterior sino que se concibe a la vez para el público.

Por otro lado, “programar” cine para varios espacios o formatos (como festivales o ciclos en centros culturales) implica que la producción incluye al público, en el sentido en que el debate está previsto como parte de la propia actividad, la respuesta inmediata, la contribución a la obra puesta en común, en ese espacio que constituye el público del discurso.

En este sentido, el digital ha facilitado **el acceso del cine a otros espacios** fuera de la sala de proyección: espacios físicos como las salas de exposición, nuestros hogares; espacios propiamente digitales como la Red.

Pero también, a la inversa, estos nuevos formatos, dispuestos en multitud de espacios, han favorecido **el acceso del público al cine o audiovisual**, a su lenguaje, a sus dispositivos, a su esfera de significado.

El digital, en su propia razón de ser, ha fomentado una cultura contemporánea del **archivo**, que pone

a nuestra disposición lo reciente y lo remoto, los clásicos y las rarezas, gracias a esta tecnología (portales de video, digitalización de piezas antiguas publicadas online, herramientas de búsqueda y de generación de bases de datos, etc.)

Para aprovechar las posibilidades ofrecidas por el digital de recuperar filmografías a la luz de la contemporaneidad, Andrés Hispano en un artículo para Xcèntric- programa de cine experimental en el CCCB- añade al respecto: “lo importante ahora es inventar y replantear las ocasiones, **los lugares, las pantallas y los programas** que sepan reunir un público disperso después de décadas de olvido”.

El cineasta **Marcel Hanoun** constituye un acertado ejemplo para entender este proceso. Su figura es una muestra de la evolución del cine de la mano de la tecnología digital. Él experimenta los nuevos formatos -sus últimas obras han sido registradas en video e incluso con un teléfono móvil- favorece la circulación y el comentario - su pieza *Insaisissable Image* (2006) gira en torno a los medios de producción de la imagen contemporánea. Asume las condiciones de recepción de la imagen, y los medios de producción- considera fundamental el acceso al cine -deja libre acceso a la consulta total de su filmografía a través de su página Web<sup>63</sup>- y comprende a través de esta actitud compiladora y humanística la importancia del archivo hoy día.

Afirma haber robado sus films, en el sentido de haberlos arrancado de una parte de sombra raramente ofrecida al Público, prohibida. Así, su propósito de devolver y acercar al público sus piezas se resume en un manifiesto publicado en dicha Web: “Aujourd’hui, j’offre ma part de création, déjà accomplie, à la part créative, consciente, à l’éveil de chacun, de celui que l’on voudrait enclorre définitivement dans une entité anonyme, dépersonnalisée, réduite à une masse globalisée, le Public. Je rends individuellement à qui le veut, mes films dérobés”<sup>64</sup>.

Convendría distinguir en este punto dos esferas:

1. **una esfera interna del propio audiovisual**, con las implicaciones del digital en los formatos y sus complicidades narrativas.
2. **la esfera externa** que rodea al audiovisual y que forma parte de esta revolución digital, en lo referido a la distribución (soportes y canales), la circulación (como nueva categoría) y la crítica.

Al respecto de esta doble apertura, el nuevo espectador colabora en la esfera externa (participe de la circulación; en su condición de amateur; en el ejercicio crítico de la mano de los new media) pero también en la primera, como consecuencia, ya que tiene respuesta en la narrativa y favorece la multiplicación de formatos mediante su consumo y utilización.

---

63. Web de Marcel Hanoun: [www.atelier-de-marcel-hanoun.com](http://www.atelier-de-marcel-hanoun.com)

64. Se traduce por lo siguiente: “Hoy, ofrezco mi parte de creación, ya realizada, a la parte creativa, consciente, al despertar de cada uno, de aquel que quisiéramos cercar definitivamente en una entidad anónima, despersonalizada, reducida a una masa globalizada, el Público. Yo devuelvo individualmente a quien lo quiera, mis películas robadas”.

## 2. Esfera interna

### Formatos múltiples

La desmaterialización, la admisión libre y nuevos discursos, la manejabilidad, la distribución rápida y abierta, la aceleración de la circulación de ideas... todo ello son rasgos básicos de la información digital y en red<sup>65</sup>, igualmente aplicables al cine digital.

El cine digital supone la posibilidad de acceder al mismo desde la sala de cine, el DVD casero, la programación cultural<sup>66</sup> o Internet.

Variadas y nuevas formas de acercarse al cine que obligan a un replanteamiento de los propios formatos de distribución y exhibición.

### Un replanteamiento del festival

El circuito “producción-distribución-exhibición” es todavía incapaz de asimilar la naturaleza extremadamente móvil de los nuevos productos, advierten José Antonio Hurtado y Carlos Losilla en un artículo para los *Cahiers* hace poco más de un año.<sup>67</sup>

Son necesarias líneas de funcionamiento de las nuevas imágenes, agrupar estilos y tendencias para su mejor comprensión (las filmotecas y los festivales deberían iniciar este debate). Mientras algunas de estas instituciones ya lo hacen, otras continúan empeñadas en una labor rutinaria que en nada contribuye al filtrado de los acontecimientos que se precipitan en el exterior. Porque al cine digital hay que añadir los cambios en los lugares de la exhibición (de Internet al museo), “por no hablar de la incomprensión de la mayoría de los productores y exhibidores respecto a los nuevos formatos visuales”.<sup>68</sup>

Entender estos procesos en marcha es necesario, dirá Carlos F. Heredero, “para intervenir sobre ellos si queremos **redefinir (y defender) el papel que la cultura, la creación estética y la reflexión crítica** sobre ambas han de jugar en los tiempos que se nos avecinan a ritmo acelerado”.<sup>69</sup>

Factores como el descenso generalizado en la frecuentación de las salas, las relaciones entre la producción audiovisual y el arte contemporáneo, el intercambio de archivos mediante redes P2P, la convergencia de pantallas domésticas (Internet y televisión), etc. son circunstancias marcadas de forma determinante por la velocidad de las transformaciones tecnológicas.

Hoy se cuestionan instituciones como las propias salas cinematográficas y los festivales de cine, cuyo papel fue fundamental en la cultura cinematográfica del siglo veinte. Quizá como respuesta, evolucionan a lugares donde acceder a un cine que no podemos ver en otro tipo de soportes o

---

65. Paul DELANY y George LANDOW, “El texto en la época de la reproducción electrónica”, en VALARIÑO, M<sup>a</sup> Teresa (Ed.) *Teoría del Hipertexto: la Literatura en la Era Electrónica*, ARCO, Madrid, 2006.

66. Es destacable la labor de Xcèntric en el CCCB para la difusión y debate cinematográfico en Barcelona.

67. José Antonio Hurtado; Carlos Losilla, “El estado de la cuestión en la era mutante”, en *Cahiers du cinéma España* (nº8, enero 2008) p.93.

68. Ibid.

69. Carlos F.Heredero, “Mutaciones”, *ibid.*

situaciones, a espacios multifuncionales que combinan sala de proyección, biblioteca y café, etc.

Algunos de estos procesos crecientes tienden a la estandarización de contenidos y formatos; otros presentan una vocación democratizadora que abre nuevas puertas a la expresión artística y a la difusión de imágenes.

#### **Rencontres Internacionales – Cine y Arte Contemporáneo 16-25 abril 2009.<sup>70</sup>**

Un foro paneuropeo -que se reúne anualmente en París, Berlín y Madrid- cuya pasada edición se ha hecho eco de las mutaciones del audiovisual y sus sistemas de difusión.

Los “Rencontres”, eco de la mutación que se está produciendo en las formas de exhibición audiovisual, plantean –predicando con el ejemplo- una renovación y posible futuro para los festivales de cine tradicionales.<sup>71</sup>

En uno de los artículos publicados al hilo de estos encuentros, Ángel Quintana apuesta por el reconocimiento de la confluencia entre el cine experimental con el Arte y el Cine con mayúsculas, “en el reconocimiento de esta confluencia se encuentra la base del debate actual sobre el futuro de la imagen en movimiento”.<sup>72</sup>

Admite que los límites entre el cine experimental, el vídeo arte, la vanguardia fílmica-y en general entre el Arte y el Cine- , “las fronteras que han separado los diferentes modos de producción, empiezan a diluirse” para dar paso al concepto genérico “artes visuales” en una fusión progresiva de las artes plásticas y la imagen en movimiento.

Nos situamos, siguiendo este presupuesto, ante un amplio espectro de imágenes que cuestionan el propio estatuto de la cultura visual hoy día.

La sección “El cine revisitado” da fe de cómo la apropiación, el remontaje, el cine revisitado está experimentando un fuerte resurgimiento ante la proliferación de tecnologías de edición y todo tipo de herramientas audiovisuales.<sup>73</sup>

Lars Henrik Gass (director del Festival Internacional de Oberhausen) habla del futuro de los festivales y del cine convencional en general en términos marcadamente económicos: “los festivales de cine, junto con Internet, emergen como las más importantes plataformas públicas para las películas asumiendo el papel tradicionalmente asignado a las salas de cine y a la televisión, se han convertido en parte de la cadena de comercialización, a menudo la única”. Remarca que el propio concepto de

---

70. Cahiers du cinéma España (nº22, abril 2009).

71. Lars Henrik Glass, “El futuro de los festivales. Renovarse o morir”, *ibid.*

72. Ángel Quintana, “Encuentros y desencuentros. Cine experimental, vídeo arte, vanguardia fílmica”, *ibid.*  
Aporta un ejemplo al respecto: los cineastas pueden tener más público en el museo que en las salas de exhibición, es el caso de la exposición “Erice/Kiarostami: Correspondencias” cuyos 300.000 espectadores, dirá, difícilmente habrían pasado por las salas.

73. Antonio Weinrichter “Apropiaciones, el arte imita al cine”, *ibid.*, pp. X-XIII.  
Autor del ensayo “Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental”.

mercado está en crisis, “el negocio se hace en otros lugares, con los DVD y en los canales digitales.”<sup>74</sup> Sintetizando, los festivales de cine ya no son mercados sino **foros**; y ya no son lugares de negocio sino **espacios de reunión**.

En este sentido, es necesario un nuevo espacio, que integre el festival con otras funciones (reto que están investigando, por cierto, muchos centros culturales).

Así, puesto que para la supervivencia de los festivales “la proyección de películas ya no es suficiente”, Lars aboga por un espacio transhistórico que se transforma cuando la gente lo utiliza, un espacio de extensión, integrando temáticas, contenidos diversos y formatos múltiples.

### **El móvil del amateur: nuevos formatos, nuevas prácticas**

El video generado mediante un teléfono móvil pone en primer plano una técnica amateur y autónoma. Basada en la captación de lo cotidiano, esta práctica se acerca al dominio de lo íntimo, lo espontáneo y la pulsión escópica.<sup>75</sup> Llega a ser una extensión del cuerpo, una mano que filma. Una cámara liberada de los problemas técnicos y económicos.

El denominado cine de bolsillo contiene una especificidad evidente, está realizado con un teléfono, lo cual lleva a una profunda reformulación: el evento, la captura y su distribución están colapsados en uno y en tiempo presente.

Su movilidad implica un viaje exterior físico a la vez que interior o íntimo, en una mezcla de esferas pública y privada.

A continuación se rastrea esta práctica en dos festivales de “cine de bolsillo”.<sup>76</sup>

#### **Festival Pocket Films (Francia)**

Organizado en París, en 2007 pasó por la gran pantalla 200 “películas de bolsillo” realizadas por y para el teléfono móvil.<sup>77</sup> Esta cuestión, para Lipovetsky, revela un hiperconsumidor hedonista, “siempre a la espera de nuevas experiencias de entretenimiento que neutralicen los tiempos muertos de la vida”.<sup>78</sup> Un festival internacional organizado por el Forum des Images, espacio que ha reabierto sus puertas dando respuesta a nuevas demandas y necesidades en la relación con el cine (nuevos formatos como éste, encuentros abiertos, salas de HomeCinema, puestos de consulta individual, etc.).

Los organizadores del festival, entre sus objetivos, destacan la oportunidad de iniciar a los jóvenes en el lenguaje cinematográfico; en este sentido resulta chocante pensar que un móvil puede convertirse en herramienta pedagógica.

---

74. En este sentido destaca que “la experiencia colectiva del cine pronto será una parte del pasado o, al menos, una parte de menor importancia. De Internet emerge una competición masiva para los festivales de cine y una nueva audiencia diseminada (interactiva: con información privilegiada, votaciones y opinión mediante SMS). En la Web 2.0 la gente se comporta simplemente como ha aprendido en la esfera política: votando, no se requiere conocimiento, una opinión es suficiente”.

75. Esta nueva práctica bebe de la cultura del videoclip, reflejada en su inmediatez estética y la introducción de música como elemento narrativo.

76. Otros festivales que siguen los mismos planteamientos son el *Cinepocket* en Bélgica (<http://www.cinepocket.be>) y el alemán *Viva la focus! Dutch Mobile Film Festival* (<http://www.vivalafocus.net/>).

77. <http://www.festivalpocketfilms.fr/>

78. Lipovetsky, G. Op. cit., p.309.



Al cineasta André Fleischer, en una entrevista con motivo de su participación en el PocketFilms, le fascinan las posibilidades narrativas del propio aparato (que puede ser filmado como objeto a la vez que filmar), como captador de imágenes pero también de mentiras (en el sentido de que al hablar por teléfono, a menudo, se miente). Este útil de comunicación universal es “un objeto atravesado a la vez por la realidad y por la ficción, por lo verdadero y lo falso.”

El cineasta Marcel Hanoun también hace su aportación a este festival, reclamando un espacio de libertad y un nuevo lenguaje. Se dirige a los jóvenes creadores animándoles a saltarse la norma, desde el margen, a inventar el lenguaje fílmico a partir de este nuevo útil.

### Móvil Film Fest (España)

La Web del festival nos recibe invitándonos a participar con su grito de guerra: *¡Filmo luego existo!*.<sup>79</sup> En España este certamen de cine realizado por móvil- alcanzó en mayo su tercera edición.

Por ejemplo, el director Joseph Morder hizo una película entera con un sencillo argumento: “Era yo mismo familiarizándome con esa cámara pequeña, rodando”, dice Morder. La película, que se titula *Me gustaría compartir la primavera con alguien*, se convirtió en 2008 en la primera película grabada con móvil que se ha estrenado en salas convencionales en Francia. “La cámara del móvil es ligera, más próxima, no es que cambie el lenguaje del cine, pero aporta un elemento más a su gramática”, añade el director.<sup>80</sup>

En su ‘blog’, el director del festival, Alberto Tognazzi, realiza una lúcida reflexión sobre la relación en el móvil y la intimidad. “Es muy amplia. La más obvia es que el terminal móvil está prácticamente pegado al cuerpo de cada uno alrededor de 14 horas diarias, se sabe todas nuestras amistades y contactos, sabe dónde estamos, qué fotos hacemos, qué vídeos grabamos, qué buscamos por Internet, los *e-mails*, los juegos que nos gustan, los mensajes por SMS... Y su función primaria, realizar llamadas telefónicas, nos hace accesibles en cualquier momento y cualquier lugar, nos expone a la posibilidad de que escuchemos y demos a conocer las conversaciones telefónicas”.<sup>81</sup> Tognazzi asegura que con esta herramienta “ha proliferado el formato *MeTube* (una afirmación del ego y de la propia identidad a través de vídeos)”.

En su manifiesto fundacional, el Móvil Film Fest se autodefine como “**cine en 360°. Con estas herramientas móviles, somos emisores y receptores por igual**”.

### El Cine en la Web el documental expandido: Lynch y The Interview Project

*The Interview project* constituye una serie de piezas documentales que van colgándose en la página Web de Lynch, las entrevistas, publicadas cada tres días, son el resultado de un *road trip* de setenta días por el territorio estadounidense y la gente (121 personas entrevistadas) con la que en ese viaje se han ido encontrando.<sup>82</sup>

79. Accesible en [www.movilfilmfest.com](http://www.movilfilmfest.com) y también en: <http://www.myspace.com/movilfilmfest>.

80. A partir de una entrevista concedida para [elpais.com](http://elpais.com)

81. A partir del artículo “Un ojo en el bolsillo”, de Antonio Jiménez Barca (*El País*, 19/06/2009), consultable en [elpais.com](http://elpais.com)

82. Se accede al proyecto a través de la página: [www.interviewproject.davidlynch.com](http://www.interviewproject.davidlynch.com)

Sergi Sánchez<sup>83</sup> encuentra en el film de Lynch *Una historia verdadera* el punto de partida de este proyecto online que explora la sociedad norteamericana para ofrecernos una cartografía de sus gentes. Destaca, además, que la improvisación en estas entrevistas la otorga la tecnología digital, pues el proyecto hubiera sido mucho más complicado en celuloide. Incluso se atreve a aventurar que este proyecto constituirá “un álbum de fotos de la América profunda que rivalizará con el trabajo que James Agee y Walker Evans hicieron en los años treinta”.

Esta relación es más que acertada y dota al proyecto de Lynch de un estilo documental renovado. James Agee y Walker Evans documentaron la pobreza de los campesinos en Alabama, el profundo Sur, durante el verano de 1936, en el libro *Elogiemos ahora a los hombres famosos* (*Let us now praise famous men*). Esta obra estaba compuesta por las fotografías de Evans y los textos de Agee. A lo largo de este tiempo a la fotografía se le ha negado el contexto que la acompaña. Por ejemplo, su entrada en el museo fue como imagen, pura visualidad sin texto.

Sin embargo, el proyecto de Lynch supone un paso hacia la integración del comentario en la imagen. La fotografía se ha convertido en video digital, espontáneo y directo. Y el texto que Agee redactaba hoy se abre a múltiples posibilidades (consultar en mapas los trayectos efectuados o que cualquiera que consulte la web pueda añadir su opinión).

Actualmente hay una decena de entrevistas colgadas en la Web, que poco a poco irán conformando un registro de gentes y experiencias de vida, con un seductor carácter archivístico.

En términos de acceso y difusión, la idea de elaborar este proyecto para visualizarlo online de forma gratuita nos lleva a pensar que David Lynch está encantado con las bondades del digital y continúa explotando sus posibilidades.

Por su parte, podrían citarse muchos más nuevos formatos en todas sus hibridaciones, como el WebCinema, el NetArt, los nuevos videojuegos, etc; todos aprovechan las posibilidades expresivas digitales.

### **Narrativas hipermedia**

Nos situamos ante una nueva textualidad digital y hemos de intentar al menos vislumbrar los retos que este nuevo estado supone.

Si la tecnología determina las formas del pensamiento y su expresión, la llegada de una nueva tecnología dará lugar a nuevas formas culturales.

¿Podemos decir lo mismo del cine digital, tras pasa los límites que la tecnología analógica había impuesto al filme? Sin duda el uso del digital permite multiplicar las posibilidades narrativas y de puesta en escena del cine.

El digital **fractura la linealidad narrativa** propia de los soportes analógicos, confiere al texto una arquitectura poliédrica, lo abre y lo expande, lo fragmenta y lo convierte -gracias a las redes- en ubicuo y participativo.

---

83. Consultable en el blog de Sergi Sánchez: <http://www.canaltcm.com/estadocritico> en el post del 4 de junio de 2009.

### Hipermedia: el hipertexto llega al Cine

Por hipermedia (*hypermedia*) se entiende los elementos multimedia que conforman un documento al estar conectados mediante *hyperlinks* (manteniendo sus elementos y estructura independientes). La *World Wide Web* es una implementación particular de hipermedia en la cual los elementos están distribuidos mediante una red.<sup>84</sup>

Es preciso cruzar este concepto –para completarlo– con ciertos rasgos definitorios de todo texto de la denominada postmodernidad (o hipermodernidad) como: la organización espacial, frente a la lineal; la libertad del lector (en oposición al dominio del autor); el significado emergente que supera el significado predeterminado; el texto como superficie, no como profundidad; la estructura descentrada; el rizoma o crecimiento libre (no jerárquico); el vagabundeo y la navegación desordenada (versus la finalidad y objetivo); la diversidad; el caos; el salto y la discontinuidad (frente a la progresión continua); el paralelismo o simultaneidad (en oposición a la secuencialidad); y la fluidez.

Hoy, cuando los consumidores piensan en los ordenadores como máquinas para descargar, almacenar, transmitir y editar información, el paradigma de los *meta-media* es el que está en el centro de la cultura informática. En este sentido, Lèv Manovich<sup>85</sup> define como *meta-media* a los nuevos medios de comunicación que trazan mapas (*mapping*) sobre los medios clásicos. El software nos permite trazar planos nuevos de viejos objetos mediáticos proyectándolos en nuevas estructuras.<sup>86</sup> “Esto no es accidental –dice Manovich– la lógica de los meta-media encaja bien con otros paradigmas estéticos que hoy son claves - la mezcla de contenidos culturales y formas de los medios previos (más visiblemente en la música, la arquitectura, el diseño y la moda), y el segundo tipo de mezcla - la de tradiciones culturales nacionales sumergidas ahora en el medio de la globalización.”

Entonces el hipertexto para Lèv Manovich sería culturalmente el ejemplo más importante de *meta-media*.

Así, de la mano de Landow,<sup>87</sup> surge una forma más específica de denominar al hipertexto en el cine, la de “*hipermedia*”, expresión que “extiende la noción de texto hipertextual al incluir información visual, sonora, animación y otras formas de información”.

### The Big Plot: un proyecto hipermedia

El término “*hipermedia*” podría aplicarse con éxito al proyecto *The Big Plot*,<sup>88</sup> una ficción de espías sobre los secretos íntimos y los datos personales en Internet. Una historia dispersa en más de siete ciudades, a través de varias plataformas mediáticas y un rizoma de actores.

Propone así una “ficción-ficción” -para ello usa ciudades como Nueva York, Berlín, Toronto, Londres,

84. En este sentido, el hipertexto es un caso particular de hipermedia que sólo utiliza un tipo de medio: el texto.

85. MANOVICH, Lèv, “Entendiendo los meta-media” en <http://aminima.net>

86. Añadiré Manovich, así “Un objeto meta-media contiene tanto lenguaje como metalenguaje - tanto la estructura de medios original (una película, un espacio arquitectónico, una banda sonora) como los instrumentos de software que permiten al usuario generar descripciones de esta estructura y transformarla”. Ibid.

87. LANDOW, George. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Paidós, Barcelona, 1995. (“Hipermedia”, núm. 2).

88. <http://www.thebigplot.net>

Moscú, a través de personajes que tienen cuentas en diferentes redes sociales como *Facebook*, *Youtube*, *Flicker*, *BlogSpot*, *Twitter* o *MySpace*.

Sus creadores describen *The Big Plot* como “a romantic spy-story played on the info-sphere. It looks at the role of espionage in intrusions into people’s internet lives, the dysfunctional sociality that is being created by media communications, the political use and exploitation of social networks.”

Este proyecto está basado en la denominada *Recombinant Fiction*, una nueva forma de ficción basada en una narración interactiva que utiliza el mundo real como un teatro donde el espectáculo permeabiliza la realidad. Este tipo de narrativa emplea múltiples formatos mediáticos y prácticas, que se recombinan para absorber al espectador en una historia del mundo real.

Los límites entre realidad y ficción se diluyen, los roles entre actor y espectador... nada está simulado; el medio consiste en patrones transformados de acciones del mundo real.

Por su parte, el público tiene un rol activo en la historia en cuanto a que es capaz de interactuar con los personajes mediante el uso y la consulta de estas redes sociales, o incluso presenciar sus *performances* en espacios públicos “reales”.

**The Big Plot** viene a ser una pesadilla sobre los efectos del *networking*, es la imaginación contemporánea, paranoia de la conspiración sobre lo privado y la vida pública como tema dominante. Todo mediante un uso de los medios híbrido, múltiple, convergente, rizomático y mutable.

Podría verse en *The Big Plot* el fiel reflejo de la esquizofrenia virtual contemporánea, y ha sabido canalizar sus precedentes teóricos (Guy Debord) y literarios (J.G. Ballard), así como los ensayos artísticos (Nam June-Paik) y cinematográficos (Mike Figgis) con la interactividad.

## Cambios

### 1. Proceso de descentramiento

En el texto contemporáneo se cuestionan las nociones tradicionales de narrativa, univocidad y linealidad, surge pues una necesidad de reconfigurar el autor y el lector; lo que el profesor chileno Adolfo Vásquez Rocca entiende por “un proceso de descentramiento a partir del cual las nuevas retóricas de la postmodernidad crean y deconstruyen sus objetos e instituciones”.<sup>89</sup>

Desde un punto de vista político, el hipermedia constituye un cuestionamiento fundamental de la jerarquía estructural -la lógica subordinativa que ha imperado en el pensamiento occidental-, y una reivindicación de los modelos asociativos y coordinativos (más próximos a los procesos de pensamiento) que se encuentran en concordancia con el paradigma holístico y trans-disciplinario de la postmodernidad.

Ya desde toda una generación crítica en el terreno de la filosofía y de la literatura se apelaba a la hipertextualidad - Barthes, Foucault y Derrida- con la intención de romper la unilinealidad, de proporcionar una apertura textual y de ayudar a descentrar y a deconstruir el discurso único, fijo y dogmático.

Esto es determinante para todo el discurso postmoderno, abierto a los puntos de contraste, fractura y sospecha sobre todo texto y sobre el autor que lo ha articulado - hoy día todo es alterable y manipulable mediante las tecnologías digitales, lo que lleva a cierta desconfianza del discurso-. Es precisamente

---

89. VÁSQUEZ ROCCA, Alfonso. “El hipertexto y las nuevas retóricas de la postmodernidad. Textualidad, redes y discurso ex-céntrico.” *PHILOSOPHICA*, 2004. Revista del Instituto de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

aquí donde el descentramiento aparece como la estrategia más efectiva para deconstruir la lógica del discurso único.

## 2. Rizoma (estructura e ideología)

Esta situación parece implicar el estallido de las fronteras existentes entre el autor y el lector, pero también las de la misma obra. Un paso **de la percepción a la acción**.

Proclama una desaparición del centro, y el consecuente nacimiento de una “obra galaxia”, lo que implica **una nueva relación con esta obra**.

El relato hipermedia está basado en una **estructura rizomática**. Deleuze y Guattari (*Rizoma: Introducción*.1977) definen ese rizoma como un sistema descriptivo de apropiación del conocimiento que huye de una jerarquía autoritaria (propia de los sistemas de conocimiento científicos).

Así, carece de un centro y los conceptos se modifican según el contacto entre ellos, creando un orden en permanente mutación.

Los autores afirman que el lenguaje hipertextual es rizomático, pues en él funcionan el principio de conexión y de heterogeneidad, el principio de multiplicidad, el de ruptura significativa y el principio de cartografía (el mapa hipertextual es abierto, conectable, desmontable y alterable, adaptable a distintos montajes, iniciado por un individuo o por un grupo social).

El rizoma presenta una dimensión subversiva, plantea otra forma de acercarse a la realidad, lo que está muy ligado al concepto de hipertexto moderno.

Podríamos hablar entonces de la rizomatización del relato o de una estructura rizomática muy presente en el cine digital, que posibilita la simultaneidad de tiempos y espacios, la adición de capas de significado y, en definitiva, la multiplicidad de voces narrativas y puntos de vista.

Hay quien afirma que su emergencia es una respuesta a la dificultad que plantea la irrupción de la **complejidad** en el campo del pensamiento y del discurso.

## 3. Crisis de autor o autoría compartida, hacia la co-participación

El público, hoy, se incluye en la producción y se constituye como espacio de circulación del discurso.<sup>90</sup>

Hoy la red ofrece roles nuevos a los usuarios en los que es compatible ser actor, explorador y espectador de una misma acción.

## 4. La imagen no-tiempo digital

De la “imagen-tiempo” deleuziana hemos pasado a la “imagen no-tiempo”<sup>91</sup> digital. Una imagen de saltos en tiempo y espacio hipertextual, capaz de representar infinitas dimensiones temporales (como se reflexiona en *Inland Empire*, David Lynch, 2006).

En cuanto a este no-tiempo, el digital muestra el presente y el pasado. Permite trabajar el tiempo, entender, representar y reflejar la metamorfosis de la realidad. Enfrenta así al espectador con una

---

90. WARNER, Michael, *Públicos y contrapúblicos*, ContraTextos, Macha y Servei de Publicacions de la UAB, Barcelona, 2008.

91. La “imagen no-tiempo” es un concepto propuesto por Sergi Sánchez que presenta una evolución al digital del concepto de “imagen-tiempo” de Gilles Deleuze.

experiencia sobre la duración (*Five*, Abbas Kiarostami, 2003). De sus intervalos temporales surge la multiplicidad de capas de la que está hecha la textura de la memoria (imagen mental, el recuerdo). En este sentido no es una locura relacionarlo con el método hipertextual de asociación, basado en la propia memoria humana.

Así, *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) es una película sobre la memoria, sus pliegues y espirales. La memoria como un tejido del tiempo. A través del tratamiento electrónico de la imagen examina cómo el tiempo deja un poso sobre las imágenes. Un tejido de todos los tiempos en su coexistencia, ayudado por la imagen electrónica, que posibilita tiempos y espacios simultáneos.

En este aspecto, el digital presenta cierta continuidad con la línea narrativa iniciada en los años sesenta (Resnais). *Walking Life* (Richard Linklater, 2001) explica el discurso del digital sobre el tiempo desde la propia forma de la imagen -a partir de un proceso aditivo de capas de significado, tiempos y espacios- en la fluidez del intervalo. Hay un anclaje, la realidad es la capa cero, y sobre ésta se construye y varía.

Si, como se afirma desde numerosos frentes teóricos, con el formato digital se vuelve a un punto cero del lenguaje de la imagen. ¿Es el momento de incorporar modificaciones? La imagen no-tiempo del cine contemporáneo mira entre los escombros de la civilización contemporánea, sus filmes -al modo de la *Still Life* de Jia Zhang Ke- dan testimonio de sus ruinas y proclaman la estética del digital con un tratamiento nuevo del espacio-tiempo.

### **Formas productivas: escrilectores, pro-sumers, pro-ams**

El texto postmoderno (que nace de una combinación del estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis a finales de los sesenta) se entiende no como producto sino como una producción, de significante abierto, y duración indeterminada, basado en una organización combinatoria, con recorridos de lectura desmultiplicados y sentidos múltiples no necesariamente previstos por el autor.

“Con la cibercultura el lugar de la obra se dispersa. Los roles se reconfiguran y ya no se puede hablar de un escritor y de un lector como entidades separadas, sino de un escrilector, alguien que despliega una inteligencia colectiva y produce sus propios textos en forma casi simultánea con su recepción”.<sup>92</sup> Esta dispersión de la obra, que ya no identifica un nudo central, conlleva una movilización en los roles, un cambio de hábitos comunicativos así como en el uso de los códigos. Además se incorporan otros protagonistas, más allá de los lectores tradicionales, como lo son los televidentes, los asiduos del videojuego y a la realidad virtual. Los denominados “escrilectores”<sup>93</sup> generadores de diferentes ficciones, ponen en movimiento sus estrategias creadoras y su diversidad cultural, manejando un nuevo tiempo. En este sentido, las microhistorias personales, del denominado cine autobiográfico, “gracias” al cine digital se han expandido y convertido en espectáculos, popularizado el ámbito doméstico y su relación con el mundo. La lectura recrea el texto en cada momento, y el comentario recrea el film. Se asimila a la escritura, no es simple consumo sino también producción. Se difumina, entonces, la distinción entre lectura y escritura, y en cierto modo la de autor-lector.

92. RODRÍGUEZ RUIZ, Jaime Alejandro (2003) *El Relato Digital. La escrilectura*. En [http://www.javeriana.edu.co/relato\\_digital](http://www.javeriana.edu.co/relato_digital)

93. RODRÍGUEZ, Claudia, 2005, *Hipertexto y literatura en Red. El relato digital, los escrilectores y la Cibercultura*, Revista TEXTOS de la CiberSociedad, 7. Temática Variada. Disponible en <http://www.cibersociedad.net>

En este sentido el ordenador instala el texto en un nuevo espacio y una nueva temporalidad.

Internet hace posible la multiplicación de recorridos de lectura.

Las tecnologías que llevamos (en nuestros bolsillos, oídos, mochilas) crean una multiplicidad de espacios y tiempos que nos convierten en actores perennes en función de circunstancias de usos estratégicos. Así, según Jorge Luis Marzo<sup>94</sup>, los individuos llegan a tomar el espacio público como si de un escenario se tratara, publicitando sus biografías privadas sin perder el sentido de la intimidad, cosa impensable hasta esta eclosión digital.

### **Posibilidades y aperturas de la mano del hipermedia digital**

La cibercultura<sup>95</sup> exige una nueva aproximación de sentido que ya no obedece a los patrones hasta ahora canónicos. Podríamos estar ingresando en un territorio casi ignoto de comunicación, sociabilidad y organización, también en un nuevo mercado de información y conocimiento.

Hay quienes confían en que quizá podría verse cómo, a través del tiempo, **el hipertexto constituye una posibilidad democratizadora, constructiva, y colaborativa que involucra a todos los agentes implicados en su recepción y difusión.**

En relación al lenguaje, el hipermedia plantea determinados retos. No sólo existe autoría en los discursos formales, existe también construcción, mantenimiento, indagación intelectual, búsqueda de nuevas formas, diseño, composición, etc. Así, “los autores de **hipermedia** afrontan problemas similares a los que confrontaron los pioneros del cine. Tuvieron que inventar el primer plano, el fundido a negro, la profundidad de campo y la disolución de la imagen y cuando llegó el sonido tuvieron que reinventar el medio para incorporarlo. Lo mismo es válido para los hipermedia; tenemos la tecnología, pero aún estamos en el proceso de inventar el lenguaje y las convenciones de este nuevo medio de comunicación.”<sup>96</sup>

En la pieza “*The Machine is Us/ing Us*”<sup>97</sup> el antropólogo digital Michael Wesch ilustra de forma didáctica las posibilidades hipertextuales del medio digital, el video finaliza tecleando el siguiente texto “*We’ll need to rethink a few things...*” para continuar variando estas últimas palabras por “*(We’ll need to rethink)...copyright / authorship / identity / ethics / aesthetics / rhetorics / governance / privacy / commerce / love / family / ourselves.*”

Con las nuevas tecnologías digitales, la cámara ha pasado de interpretar un espacio tridimensional a interpretar un espacio de información. Hace de la narrativa audiovisual contemporánea una materia flexible y moldeable.

En su artículo,<sup>98</sup> Sergi Sánchez advierte la tecnología digital es un fenómeno que huye constantemente

94. MARZO, Jorge Luis. “Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia” en *Querido Público: el espectador ante la participación, jugadores, usuarios, prosumers, fans*. CENDEAC, Murcia, 2009.

95. VALARIÑO, M<sup>a</sup> Teresa (Ed.) *Teoría del Hipertexto: la Literatura en la Era Electrónica*, ARCO, Madrid, 2006.

96. DEERMER, Charles “¿Qué es el hipertexto?” en *Hipertulia*(1994) en <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/deermer.html>

97. [http://www.youtube.com/watch?v=NLIgopyXT\\_g&feature=channel](http://www.youtube.com/watch?v=NLIgopyXT_g&feature=channel)

98. SÁNCHEZ, Sergi. “Tú, yo y los demás. Sobre la interactividad en el cine y otros milagros digitales.” en DOMÍNGUEZ, Vicente (Ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Festival Inter-

de sí mismo, inaprensible, su crítica y estudio requiere no cerrar puertas de extensión. A su vez, estipula que la interactividad cinematográfica todavía es incipiente, si bien hay elementos que dan cuenta de su emergencia como la simultaneidad temporal (*Time code*, Mike Figgis, 2001), una red de causas y efectos carente de núcleo (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993), y la tensión entre la realidad y la suspensión del estado crítico del espectador.

### 3. Esfera externa

#### La circulación del discurso del contribuidor

Las tecnologías digitales colaborativas generan una estructura en red en la que cada individuo se convierte en un nodo capaz de recibir y distribuir información y conocimiento.

#### El fenómeno YouTube

El portal de video más popular, cuyo número de visitas supera al conjunto de las de sus rivales - GoogleVideo, MySpace, Yahoo- fue declarado “invento del año 2006” (por la revista Times).

Desde entonces, ha supuesto una auténtica revolución como sede de información, entretenimiento, crítica. Tanto que cabría experimentar cualquier búsqueda para comprobar que, en lo más remoto, hay un vídeo relacionado en YouTube.

Basado en prácticas colaborativas y en un acceso y participación gratuitos, este mecanismo de crítica,<sup>99</sup> como espacio de mediación donde emergen nuevos fenómenos de producción cultural y de participación, ha surgido de la multitud.

Un fenómeno que se filtra en las construcciones cinematográficas. Por ejemplo, en la película zombie *Diary of the Dead* (2007), Romero documenta la presencia viral de las nuevas tecnologías a través de sus jóvenes protagonistas que no paran de filmar el caos. Es una película de zombis de la era Youtube, con una estructura rizomática que intenta descentralizar la información por medio del digital, además de un metatexto sobre un supuesto documental (al estilo de *The Blair Witch Project*), en una imagen no-temporalidad encarnada por los zombies.

En este espacio, experiencias amateur conviven con prácticas publicitarias (es uno de los nuevos canales más explotado por las marcas), informativas (la programación televisiva va filtrándose en YouTube de manera que es posible revivir momentos estelares de un programa) a la vez que también se recurre a este portal como fuente de noticias y opiniones (piezas grabadas por videoaficionados en el lugar de la noticia).<sup>100</sup>

---

nacional de Cine de Gijón, 2007.

99. Carles Guerra en “La institucionalización de lo popular. Mesa redonda coordinada por Jesús Carrillo con la participación de José Díaz Cuyás, Carles Guerra, Beatriz Herráez y Alberto López Cuenca” MACBA, 30 de junio de 2008. (pp. 182-204) en “Desacuerdos 5”, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MACBA, Diputación de Granada, UNIA. 2009.

100. El portal está actualmente en negociaciones con la productora Sony Pictures para alojar algunos de sus títulos en la Web, contenidos que serían de pago, por lo que en parte abandonaría su particularidad de contener gratuitamente materiales generados por los propios usuarios.



## Reconfiguración de la crítica hacia espacios y dispositivos críticos

### La crítica new media

En la era de Internet y la imagen digital se redefine el papel de la crítica cinematográfica. Gracias a las nuevas tecnologías se dispone de ingente material audiovisual que nutre al nuevo cinéfilo, a los estudiantes de cine y a los profesionales más inquietos.

Los nuevos medios hacen posible **el comentario expandido e hipermedia**, compuesto por varios recursos, con una citación interactiva, con referencias visuales. Estamos ante un nuevo sistema de expresión que incrementa la visibilidad de los críticos no profesionales y la posibilidad de respuesta casi instantánea, a la vez que la formación en imágenes permite una crítica de cine que responde con el mismo material del que habla, con imágenes.

La figura del crítico se renueva como “hombre múltiple”, en el sentido en que se reconfigura en este espacio como **crítico hipertextual**; en las palabras de Sergi Sánchez: “la propia gramática del hipertexto ilustra el camino ideal que debería seguir la curiosidad del crítico: buscando información sobre un tema, puede saltar de *link* en *link* descubriendo algo que pueda iluminar su discurso de una forma inesperada”. Así trata de hacernos comprender que “fotos, secuencias, artículos propios y ajenos, consolidan **la dimensión pedagógica de la crítica**, que puede transformarse entonces en ese hermoso artefacto, a medio camino entre la literatura y la expresión académica (que nos gustaría seguir practicando)”.<sup>101</sup>

Curtidos en el manejo de la imagen, en su lenguaje, con las tecnologías de la información al alcance, esta idea de crítico hipermedia se meteoriza de la mano de sites amateur, blogs, y formatos múltiples.<sup>102</sup>

### La necesidad de nuevos dispositivos

En abril de 2006 los Cahiers du Cinéma dedicaban su número al Cine en/a el Museo.<sup>103</sup>

Ofrecían en sus páginas un panorama de la situación, a partir de la exposición monográfica que sobre/por JLG se hizo en el Centre Pompidou, *Voyage(s) en Utopie* y otros muchos eventos ( Cinemathèque Française- Almodóvar, Exhibition!-, Fondation Cartier – Agnès Varda- , MOMA- Pixar: 20 years of animation-, CCCB – Erice/Kiarostami:Correspondencias...) que a lo largo de este año trataron de aunar cine y exposición.

En 2006, sólo en París tienen lugar una serie de exposiciones que marcan la introducción del Cine al Museo: *Voyage(s) en Utopie*, Centre Pompidou; *Almodóvar, Exhibition!*, Cinémathèque Française; *Le Mouvement des Images*, Centre Pompidou.

En el editorial de este número, **Jean-Michel Frodon** ve el cine en el museo, en su convivencia con el resto de obras plásticas y con el propio dispositivo de exposición, una posibilidad de aprovechar estos espacios de alejamiento y proximidad, **el intervalo** que surge de éstos como **espacio crítico**, de donde emanan nuevas respuestas.<sup>104</sup>

101. Sergi Sánchez, “El hombre múltiple”, *Cahiers du cinéma España*, febrero 2009, pp.84-85.

102. El blog de Sergi Sánchez, “Estado crítico” es un excelente ejemplo: <http://www.canaltcm.com/estadocritico>

103. AA.VV. , “Cinéma au Musée” *Cahiers du cinéma*, n.611, abril 2006.

104. Jean-Michel Frodon, “Eloge de l’écart”, *Cahiers du cinéma* (nº611, abril 2006).

El crítico de arte **Jean-Christophe Royoux**,<sup>105</sup> ve en la **transformación del dispositivo de proyección** una de las vías de exploración posibles para el cine, considerando así el dispositivo espacial como **“verdadera máquina de democraticidad”**, una nueva forma de acceso y disponibilidad del cine. Reclama, así, **un espacio crítico** y propone que “el análisis de las formas de representación debería por un aparte inscribirse en el contexto de una historia de las transformaciones de la figura del espectador, y por otra -en tanto que dispositivo de construcción de una relación con la obra- debería inscribirse en el contexto de una historia antropológica de las formas como aquellos dispositivos mediante los cuales los hombres han proyectado alternativamente la regulación y la construcción de su identidad”.

En este sentido, **reconsiderar la exposición como dispositivo crítico**, incluso lleva a pensar en la institución museística como posible estructura de intercambio pedagógico; el incremento de los departamentos de servicios culturales en su organigrama ya es señal de este cambio, adaptándose a un público que ya es parte de la obra, es productor. En este sentido hablamos de producción cultural, que incluye al público, sobrepasando el término creación.

En lo que respecta a cómo **desplegar en el espacio el lenguaje del cine**, por ejemplo, Harun Farocki habla de aprovechar la idea del **montaje fílmico** para hacer un espacio de citas, un **archivo**<sup>106</sup>; en este sentido podríamos hablar de **un nuevo cine expandido**.

El nuevo espectador debe gestionarse ante la multiplicación de imágenes a las que se enfrenta (en forma de archivo, en bruto) no se le da hecho ni dirigido. Fiel reflejo de esta situación es el proyecto *Esto no es una exposición*<sup>107</sup> (Carles Guerra, 2008). Una plataforma pedagógica a partir de la disponibilidad de consulta de contenidos digitales, material descargable y utilizable. Tal idea supone **la exposición como tránsito para que los usuarios recojan estos materiales**.

La exposición retrospectiva de Jean-Luc Godard *Voyage(s) en Utopie. JLG, 1946-2006*. (Centre Pompidou, 2006) en París, marcó un hito.

Jean-Luc Godard ha hecho de la exposición un **dispositivo crítico radical**, a la vez del estado del cine actual, de su propia situación, de los modos de funcionamiento de un gran museo, del procedimiento de la exposición confrontado a un “pensée-cinéma”. “Nada de esto es anodino, **la circulación entre cine y museo es también problemática**, las etapas y los efectos materiales de la exposición JLG funcionan como marcas de estos problemas.”<sup>108</sup>

Visto como el evento más espectacular de un vasto y complejo movimiento de intercambios de toda naturaleza entre el mundo del cine y el de los museos. Jean-Michel Frodon defiende, contradiciendo a los que ven en esto una repetición de experiencias anteriores, que estas prácticas no se han hecho hasta ahora, “no con los efectos estéticos y políticos que se prolongan en todo el espacio artístico”. Declara la entrada en un nuevo periodo para los cineastas, las estrategias de políticas culturales y para

---

105. Jean-Christophe Royoux, “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”, *Acción Paralela* (n. 5).

106. Joana Hurtado Matheu, “Entrevista a Harun Farocki: El grado cero de la mirada”, *Cahiers du cinéma España* (nº 23, mayo 2009), p.59.

107. Carles Guerra, *Esto no es una exposición*, Huarte Centro de Arte Contemporáneo (1 marzo- 25 mayo 2008).

108. Jean-Michel Frodon, “Le grand tournant”, *Cahiers du cinéma* (nº611, abril 2006), pp.8-11.

el trabajo crítico. En este sentido, propone que es preciso “(re)commencer de penser l’état contemporain du cinéma”.<sup>109</sup>

Narrativamente, constituye un caso de hipermedia expositivo de notable éxito, adentrando al visitante en el proceso creativo del “autor” de *Histoire(s) du Cinéma*, el intervalo del montaje y la inaprensibilidad de la imagen se tradujeron en el espacio expositivo sin caer en la literalidad.

Sobre Godard, Marie José Mondzain dirá que sus *Histoire(s)* son en realidad la historia de la autoría compartida entre autor y espectador a través de las grandes obras en todos los dominios, donde se juegan conjuntamente la autoridad y el poder.<sup>110</sup> Esta autoría compartida se volvió a desplegar en el **espacio crítico**, más que expositivo. Un discurso abierto en un recorrido hecho de retazos, citas e ideas al vuelo, la apropiación de obras, la reproducción y el conflicto estético económico y moral que supone para el museo.

Exponiendo, Godard se aproxima a André Malraux y su *Musée imaginaire*, cuyas obras de arte “acercadas gracias a la reproducción pueden ser comparadas, es decir, simplemente, verse”.<sup>111</sup> El mismo Malraux que ya en 1947 entendía la cultura como conjunto de obras arrancadas de su contexto y expuestas “a un diálogo infinito de las formas”.<sup>112</sup>

En un marco en el que las exposiciones han pasado a denominarse proyectos expositivos, por su cualidad de abarcar diversos espacios, temporalidades y actividades; uno de los grandes retos de la programación cultural en las instituciones es **integrar la circulación del Cine**. Contamos con aciertos como el *Xcèntric*, que une la idea de **archivo audiovisual** y **cine-fórum** en el marco de un centro de cultura contemporánea (CCCB). Enfocado al cine experimental, por un lado, promueve el **acceso** a estas piezas difíciles de localizar, por otro su digitalización para formar parte del archivo. Pero además, su programación de films genera **diálogos** entre las obras que se proyectan en secuencia, de estos diálogos surgen **relaciones inesperadas, las obras renuevan su tiempo y contexto, crecen en un nuevo marco dialéctico.** ■

---

109. Ibid.

110. MONDZAIN, Marie José. *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007.

111. Dominique Païni, “D’après JLG...”, *Cahiers du cinéma* (nº611, abril 2006), pp.15-19.

112. Cyril Neyrat, “Un vieil endroit”, *ibid.*, pp.11-12.

# **Espacio producción cultural**

---

Estrategias biopolíticas.  
Acceso.  
Resistencias.

## 1. Estrategias biopolíticas en la producción cultural

Este capítulo está dedicado a los espacios de actuación del nuevo espectador, un desarrollo de las condiciones de producción y recepción que lo definen como un nuevo agente en la producción cultural contemporánea.<sup>113</sup>

### Aproximación al concepto de biopolítica, de Foucault a Negri.

Michel Foucault<sup>114</sup>, cuyos estudios a partir de los años setenta se centraron en el estudio de las relaciones de poder en varias áreas como las instituciones sociales (especialmente las psiquiátricas, médicas y penitenciarias), vendría a definir la biopolítica como **la aplicación del poder político a todos los aspectos de la vida, gestionándola en todos los ámbitos** (demográficos, sociales, culturales, políticos, éticos), **eliminando lo espontáneo**.

La biopolítica nace en el marco de racionalidad política del **neoliberalismo**, visto por Foucault como una forma de actuar que difiere del Estado, con mecanismos propios y que parte de la sociedad misma.

Lo ilustra de la siguiente forma: “El ser humano constituye una materia prima o un recurso natural que los agentes con poder se esfuerzan en potenciar para obtener el máximo beneficio. La imagen de un Estado-guardabosques que espera al momento adecuado para hacerse con la mejor madera (en una etapa industrial) es ahora sustituida (en una era postindustrial) por la de un Estado-jardinero que todos los días vigila las plantas y abona, poda, injerta, elimina las malas hierbas, riega y cosecha cada fruto en el tiempo adecuado.”

Según Toni Negri, en este sentido, Foucault encarna el paso de la definición de la política moderna a la **biopolítica postmoderna**. Construye, así, una nueva relación ente el saber y el poder en todo el conjunto de situaciones donde pueden desarrollarse –los espacios de libertad, las pequeñas estrategias de flexión del poder desde su interior, la reconquista de la propia subjetividad individual y colectiva, la intervención de nuevas formas de comunidad de vida y de lucha – en resumen, “lo que llamamos subversión”.<sup>115</sup>

### Contexto y cosmogonía de imágenes

A continuación, se propone **un recorrido en torno al surgir y al desarrollo de la biopolítica en la sociedad y su reflejo en la construcción de una de imágenes**.

Remontándonos a los años treinta, podemos comenzar con una pieza de contemporaneidad latente. La secuencia final de *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) es un canto al anarquismo infantil, aplicable

---

<sup>113</sup>. Ante la creciente proliferación de los denominados espacios de creación promovidos por instituciones político-culturales, cabe preguntarse en qué manera afecta esta presencia a la experiencia de los potenciales públicos que están llamados a formar parte del proceso de producción cultural desde distintos frentes y modos.

<sup>114</sup>. Michel Foucault (Poitiers, 15 de octubre de 1926 – París, 25 de junio de 1984), filósofo, sociólogo e historiador francés, profesor en varias universidades francesas y americanas y de la cátedra Historia de los sistemas de pensamiento en el *Collège de France* (1970-1984).

<sup>115</sup>. Toni Negri, “Foucault entre le passé et l’avenir” entrevista para la publicación *Nouveaux Regards* (n.26, agosto 2004) disponible en Multitudes Web (<http://multitudes.samizdat.net/>).

hoy como contraplano a los servicios didácticos de los centros culturales. (Por ejemplo, cualquier fotografía de una actividad del *Louvre Jeune Public*, donde un grupo de niños boquiabiertos presencia la explicación de una obra).

En los años sesenta *Bande à part* (Godard, 1964) plantea un enfrentamiento crítico a la institución con sus versionada frenética carrera por el Louvre en nueve minutos.

Cuarenta años más tarde, el propio Godard entrará en la institución museística de la mano de su proyecto expositivo *Voyage(s) en Utòpie* (Centre Pompidou, 2006).

Previamente a la teoría biopolítica, Foucault en *Des espaces autres* (1967) acuña el concepto de *heterotopía*: “Nuestra época es la época del espacio (en el XIX y parte del XX la preocupación era la Historia y el tiempo). Heterotopía es el espacio del mundo contemporáneo por excelencia, un espacio heterogéneo de lugares y relaciones”. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. “Vivimos **dentro de una red de relaciones que delinean lugares que son irreducibles unos a otros**”. Como desarrollaremos más adelante, esta red de relaciones en ocasiones genera lugares **que incluyen o excluyen al ciudadano, haciéndolo usuario o víctima del espacio en el que habita**.

Esta relación con el espacio la encontramos un año antes en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Godard, 1966), por ejemplo en la reflexión de los primeros minutos de la cinta que nos hablan del desarraigo de los personajes respecto a la moderna *région parisienne*.

Tras el mayo francés, la crítica social se extiende al espacio urbano, a las estructuras de la ciudad y a las sociales, al trabajo, al papel de los medios de comunicación. Así, *La Société du Spectacle* es llevada al cine por Debord en 1973, gesto criticado por muchos, aparentemente contradictorio, pero quizá necesario en este marco en el que las imágenes se abren a la significación crítica.

En esta línea crítica, la intervención *Conical Intersect* (1975) que Gordon Matta-Clark realiza con motivo de la Bienal de París es un reclamo del valor de uso de un edificio a punto de destruirse, dirigiendo nuestra mirada al lugar que ocuparía el futuro Centre Georges Pompidou.

Estos textos fraguan el contexto en el que Foucault, ese mismo año, ve necesario abordar y explicar la biopolítica.

En el año académico 1978-1979, Michel Foucault imparte el curso *Naissance de la biopolitique*,<sup>116</sup> en el *Collège de France* de París. Este curso hay que encuadrarlo en la disciplina que Foucault enseñaba en el Colegio (desde 1971 hasta su muerte en 1984) bajo el título *Histoire des systèmes de pensée*. Durante este curso, Foucault ve necesario entender la biopolítica dentro de la población y de un régimen gubernamental que es el liberalismo.<sup>117</sup>

Así, este curso se consagró a lo que en un principio sólo era la introducción base a la noción de biopolítica: el neoliberalismo, superestructura de la que emergen las prácticas biopolíticas.

116. FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France* (1978-1979), Gallimard, París, 2004.

117. Por ejemplo, en enero sentencia “Una vez que sepamos en qué consiste este régimen gubernamental llamado liberalismo, podremos saber qué es la biopolítica” y ya en marzo admite “querría asegurarnos que pese a todo tenía la intención al principio de hablaros de biopolítica y, ahora las cosas han ido así, he llegado a hablaros extensamente y demasiado, quizá, del neoliberalismo”, *ibid.*.

Ante la falta de conclusión teórica de este curso, es pertinente **rastrear la noción de biopolítica en materiales coetáneos de la producción cultural** para construir un panorama evolutivo del concepto hasta nuestros días y poder delimitar estas estrategias.

Por aquel entonces, Joaquim Jordà estrena *Numax presenta* (1979) en un contexto de cine militante obrero. El film comienza con el manifiesto de los trabajadores que, ante el desmantelamiento de la fábrica, deciden continuar su trabajo en régimen de autogestión. Tras rodar todo el proceso de resistencia, la película termina con la celebración de la salida de la fábrica a través de las reflexiones de los trabajadores de Numax.

Esta película marca la **transición de la agotada fábrica fordista a la emergente fábrica de servicios sociales / fábrica social**.

Esta mutación en el paradigma de la fábrica es un fenómeno en el que conviene detenerse pues, como veremos más adelante, está en el corazón de la estrategia biopolítica en el terreno de la producción cultural.

En los años noventa podemos distinguir dos vías de análisis biopolítico:

Por un lado, Giorgio Agamben elabora una aplicación extrema de la biopolítica, habla de la desposesión de los derechos que la ley tradicionalmente reconocía a los individuos. Un proceso de enajenación que se realiza a través del internamiento en campos (de concentración o de exterminio) y de la declaración del Estado de excepción.<sup>118</sup> Un ejemplo cinematográfico de aplicación de esta vía teórica es *Código 46* (M. Winterbottom, 2003).

Por otra parte, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Antonio Negri, Michael Hardt y Mauricio Lazzarato hablarán de la **producción biopolítica**. Consideremos esta vía más fructífera para la investigación que nos ocupa.

Estos autores coinciden en que Michel Foucault ha preparado el terreno para un examen de los mecanismos de poder y anuncia un nuevo paradigma de poder de naturaleza biopolítica.

Así, están de acuerdo en que en las formas sociales se percibe un paso histórico de la sociedad disciplinaria a la **sociedad de control**: ésta opera sobre lo postmoderno, en donde los mecanismos de dominio se han vuelto más “democráticos”, inmanentes al campo social, difusos en el cerebro y los cuerpos de los ciudadanos. El **poder**, según estos autores, se ejerce ahora por máquinas que organizan directamente los cerebros (sistemas de comunicación, redes de información...) y **los cuerpos** (sistemas de ventajas sociales, actividades encuadradas...) hacia un estado de alienación autónoma, **partiendo del sentido de la vida y del deseo de creatividad**.

En este contexto, hay una intensificación y generalización de los aparatos normalizantes de la disciplinabilidad que animan interiormente nuestras prácticas comunes y cotidianas –interiorización de la norma- pero al contrario de la disciplina, este control se extiende mucho más allá de las estructuras de las instituciones sociales, por vía de **redes flexibles, modulables y fluctuantes**.

Aceptando este marco de reflexión que detecta este sistema regulador de poder, no es baladí analizar **el impacto del uso de mecanismos biopolíticos en la producción cultural**.

Al respecto, la idea de la sociedad de control puede estar inscrita incluso en algo tan “inocente” como

---

118. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, PRE-TEXTOS. Valencia, 1998.

el uso de *webcam* en espacios públicos, en este caso con una finalidad cultural- publicitaria: una *webcam* en el *Centre Pompidou* de París retransmitiendo en tiempo real. A partir de este ejemplo cabe cuestionarse sobre la vigilancia del público, la asimilación y pertenencia al espacio, o incluso **la absorción del espacio público por parte de la institución**.<sup>119</sup>

Otra apuesta por esta cierta “parasitación” de la vida respecto a la institución es el proyecto del *Hôtel Everland*, una cápsula-contenedor diseñada por Sabrina Lang y Daniel Baumann que durante todo el 2008 ha estado situada en el techo del *Palais de Tokyo* en París. Las vistas de la Tour Eiffel desde allí son “envidiables”, como podemos apreciar en el video promocional difundido en YouTube.<sup>120</sup> Esta pequeña habitación de hotel cuenta con todas las comodidades, una estancia sobrediseñada para un público más o menos exclusivo que quiere formar parte de la instalación habitándola por una noche. Este tipo de planteamientos nos lleva a pensar en las imágenes como un instrumento biopolítico de difusión, mediador de un discurso nada ingenuo.

Llegados a este punto, es interesante constatar que lo que en 1964 podría constituir un acto crítico con la institución, hoy supone una asimilación más del mecanismo biopolítico: *The Dreamers* (Bertolucci, 2003) rememora la escena y “*Louvre in 9:42*” – de nuevo un vídeo colgado en YouTube –, en el que unos turistas italianos emulan al trío francés. Corretear por los pasillos del Louvre ya forma parte del *souvenir experiencial* de la visita al museo francés.

Volvemos a interesarnos por Foucault, cuando afirma que las instituciones, aparentemente neutrales, ejercen de intermediarias del poder político, bajo su supuesta independencia. En este sentido, considera que la tarea política actual en nuestra sociedad sería la de criticar el juego de las instituciones supuestamente más neutras e independientes, atacándolas “hasta que surja de la oscuridad la violencia política que en ellas se ejerce”.

El espacio institucional y su producción están sometidos a relaciones de poder que los desvelan como **instrumentos biopolíticos** que intervienen en la esfera pública, en la vida social, **en la definición de los espacios y en la circulación de los distintos discursos**.

A partir de este recorrido por la genealogía del concepto y las imágenes que desprende, críticas o ratificadoras, nos interesa abordar la biopolítica en base a su aplicación a **tres ejes de la producción cultural que discurren en paralelo y conectados: el espacio, la imagen, y el público**.

Respecto al primer eje, ¿Podemos hablar de **un uso biopolítico del espacio?** , ¿Una estrategia biopolítica de **apropiación creativa?**, ¿La creatividad puede verse como fuerza de trabajo, como **energía productiva?**, ¿Existen prácticas biopolíticas implícitas en la proliferación de centros de creación contemporánea, esas **fábricas creativas?**, ¿Hay una intención biopolítica de control del tiempo libre y del **acceso cultural?**

El espacio no es neutro, al igual que las imágenes, también se construye en base a unas **relaciones de poder**, emerge de una idea, una concepción y una intención.

¿Se puede neutralizar a través de **un nuevo uso**, o de sus paredes reverbera la energía de su concepción?

119. Consultable en: <http://www.centrepompidou.fr/pompidou/Communication.nsf/0/EC87316EA3FB8B1FC1256E2000462116?OpenDocument&sessionM=3.4.1&L=1>

120. Video promocional del *Hôtel Everland* realizado por la cadena televisiva luxetv, consultable en: <http://www.youtube.com/watch?v=JUrvUnmgjlo>



Si el espacio también forma parte de la obra, en cuanto a experiencia del público, también aporta, con mayor o menor protagonismo, una calificación, ayuda a definir la sensación final.

En el contexto de los centros de creación contemporánea, por qué la figura de la fábrica se repite, qué implicaciones tiene en la experiencia del público en la institución, en la manera de concebir el contenido que se presenta y genera.

### **Fábrica(s): De la fábrica fordista a la fábrica social a través de *Numax presenta***

Decíamos que Joaquim Jordà estrena *Numax presenta* (1979) casi en paralelo al planteamiento foucaultiano de la biopolítica en el curso del *Collège de France*.

En relación a esta obra, Toni Negri explica que documenta una época de modificación de la organización social, en la que, ante la resistencia obrera se procede a la informatización y deslocalización de las fábricas, dándose inicio a la sociedad actual, del trabajo flexible e inmaterial, en la que aparece una nueva clase obrera: la multitud.<sup>121</sup>

Como antes hemos apuntado, lo que nos interesa en esta película –para el presente estudio – es que marca la transición de la agotada fábrica fordista a la emergente fábrica de servicios sociales.

Esta fábrica “ahora ya no está encerrada en cuatro muros sino que está en la sociedad entera. Todo lo que ocurre ahí, de alguna manera, constituye un fenómeno productivo”<sup>122</sup>. Así, esta nueva fábrica, hoy, se despliega en la sociedad, al tejido social más amplio, y se confunde con la vida.

Ante esta extensión, la forma de autoridad empresarial también cambia, pasándose del control colectivo al control individual. Esto significa que en la sociedad actual hay un proceso biopolítico de interiorización de la norma y del control bajo la apariencia de heterogeneidad y libertad.

*Workers leaving the factory* (Harun Farocki, 1995) rastrea este eje temático a través de la historia del cine, desde las primeras imágenes de los Lumière hasta la actualidad. El director alemán monta una recopilación *found-footage* de escenas que a lo largo de la historia del cine tratan el tema “trabajadores saliendo de la fábrica”, en una reflexión iconográfica sobre la sociedad de trabajo y sobre el propio cine.<sup>123</sup> Dirá Farocki: “Puesto que la imagen de comunidad no puede mantenerse una vez el lugar de trabajo se deja atrás, la figura retórica de dejar la fábrica se encuentra a menudo al principio o al final del film, como un slogan, donde es posible aislarlo, como un prólogo o un epílogo”.

Quizá contraponiéndose a esta forma representacional clásica, el documental de Jordà dedica todo el tiempo del film a documentar la experiencia de los trabajadores, el proceso de resistencia en la autogestión y la retirada final de la fábrica de electrodomésticos Numax. La fiesta con la que termina la película –epílogo del proceso finalizado y prólogo de la transición hacia nuevos proyectos lejos del trabajo asalariado y la explotación laboral – es otra forma de “trabajadores saliendo de la fábrica”.<sup>124</sup> En la historia de la representación, las formas también trabajan ese paso de una fábrica a otra.

121. Toni Negri en la conferencia *25 años después de 1979* (Arteleku, 20 abril de 2004).

122. En [www.desacuerdos.org](http://www.desacuerdos.org) sobre la exposición “Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español”, (MACBA, 2005).

123. *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Workers leaving the factory*, video, 37 min., b/n y color, Alemania, 1995).

124. Joaquim Jordà desarrolla esta etapa siguiente en el largometraje *Veinte años no es nada* (2005), que comienza con esta secuencia final de *Numax presenta*, para después trazar un recorrido de la transición española hasta nuestros días.

Este abandono de las fábricas da paso a un nuevo modelo de acumulación flexible postindustrial o postfordista. El postfordismo supone el paso del capitalismo industrial y del modelo del trabajo asalariado de tiempo completo al capitalismo postindustrial que proporciona una nueva centralidad productiva del trabajo autónomo, los procesos comunicativos e inmateriales y las economías terciarias, en las que la cultura juega un papel central.<sup>125</sup>

En un sentido más amplio, la salida de la fábrica simboliza una oportunidad para los trabajadores de gestionar su propio tiempo, si bien la inexistencia de un afuera respecto al trabajo supone una “penetración de las formas difusas de explotación capitalista postindustrial en el interior de las subjetividades”.<sup>126</sup>

A este contexto socioeconómico se adhiere la biopolítica en cuanto a que elimina ese afuera, e interioriza el trabajo y la producción en los sujetos. Esta reestructuración del capitalismo, en aras de la flexibilidad laboral y horaria, la movilidad y la adaptación, elimina la distinción entre trabajo y tiempo libre, exigiendo en todo momento una producción –eso sí, de tipo inmaterial, como la comunicación y la experiencia –.

### La vuelta a las fábricas

En este contexto de **transformaciones del trabajo y de los espacios** –consecuencia del desarrollo del neoliberalismo – va emergiendo con fuerza a partir de los años noventa un curioso fenómeno de vuelta a las fábricas, las denominadas *fábricas de creación*, que trabajan con *material blando*, intangibles, **capital cognitivo**. Unas fábricas formateadas, cuyo aspecto exterior recuerda el imaginario colectivo del mundo obrero, pero por cuyo interior fluye otro tipo de energía y producción de tipo cultural.

En esta reconfiguración laboral, se aplica el esquema productivo del *neo-management*, que se alimenta del cognitariado, entendido por Lazzarato como la nueva esclavitud laboral basada en la autonomía y la creatividad;<sup>127</sup> características antes propias del artista bohemio, como destaca Boltanski en *El nuevo espíritu del capitalismo* (Akal, Madrid, 2001). Por otro lado, la disciplina y autoridad tan rechazada por la figura del artista, queda ahora **interiorizada** en este nuevo sistema cognitivo.

En los últimos años, ha ido en aumento el número de casos de fábricas reconvertidas en espacios creativos, que se nutren, en cierta medida, de la energía humana.

La intervención de Olafur Eliasson en la Tate Modern –antigua central eléctrica – supuso un hito en este aspecto. *The Weather Project* (Tate Modern, 2003) es mucho más que una instalación, generó una dinámica experiencial que hizo a los visitantes del museo partícipes de su éxito: ellos actuaron como auténtica fuerza de trabajo mediante el registro y posterior difusión vía YouTube (y otros canales) – con un total de más de cuarenta mil visitas (publicado incluso bajo variopintos nombres como “*Sunshine in the Tate*”, “*Amazing sunset in the Tate Modern*”, o “*Indoor Sun*”) – de la vivencia en la

---

125. Con *postfordismo* nos referimos a la reestructuración del capitalismo que tiene lugar en los primeros setenta y que resulta de la confluencia de, por un lado, la crisis del equilibrio entre capital y trabajo del capitalismo durante la guerra fría y, por otro lado, de las nuevas demandas de los movimientos civiles y sociales, que confluyen simbólicamente en las luchas del mayo del 68, una de cuyas características es la crítica al trabajo y la búsqueda de otros modos de vida.

126. Reflexión extraída de la información disponible al respecto en [www.desacuerdos.org](http://www.desacuerdos.org)

127. Maurizio Lazzarato, “El ciclo de la producción inmaterial”, en la Web Universidad Experimental ([www.inventati.org](http://www.inventati.org)).

*Turbine Hall.*

La intervención de Eliasson **territorializó el anonimato en el museo** en el sentido de que, bajo una pérdida de la noción de escala, el público olvidó la percepción del museo, abandonándose a la ilusión sensorial y así, tumbados en el suelo, produjeron una suerte de *escrituras espontáneas*.<sup>128</sup>

Ese público, que difunde la obra por Internet, que se fotografía y que disfruta de la experiencia, genera toda una serie de dinámicas involuntarias (publicidad del museo y aumento del número de visitantes...) a la vez que **redefine al museo como autor de un modelo de cooperación que movilizó la energía del público.**

Sin duda **la forma fábrica está hoy estrechamente ligada a la creación contemporánea**, como si hubiera la necesidad de amoldar **una labor productiva nueva (postfordista) a una estructura industrial preexistente** – física y lingüística, pues la terminología de estos nuevos centros no parece azarosa (LABoral, Tabakalera, *Fabrikken*, *Gasworks*, Hangar,...) –. Por lo demás, son espacios de creación con características comunes entre sí como el uso de nuevas tecnologías o la cabida de nuevos procesos de creación (digital, sonora, audiovisual). Y, lo más importante, **quienes legitiman estos espacios son sus públicos, que proveen de energía las propuestas culturales y dotan de circulación a los proyectos que allí emergen.**

Esta proliferación de fábricas de creación cabe situarla en el contexto del proyecto político-institucional de crear –valga la redundancia – *ciudades creativas* en el marco europeo.

Charles Landry en su popular libro *The Creative City* (2000) explica que el papel de “*creative milieu*” en las ciudades modernas es un instrumento de soporte de generación y desarrollo de clusters creativos, combinando una “*hard infrastructure*” (redes de edificios e instituciones) con una “*soft infrastructure*” (sistema de estructuras asociativas y redes sociales, interacciones humanas que hacen fluir las ideas entre los individuos y las instituciones). Bajo esta perspectiva, los mundos de la cultura y la economía se funden en las industrias creativas y en los lugares donde éstas se instalan, que no son contenedores vacíos, sino que participan en el proceso productivo.<sup>129</sup>

En este sentido, es esencial admitir que el espacio define los procesos de producción, los contenidos que en su interior se generan y que de él se diversifican por múltiples vías.

### **Las imágenes como instrumentos biopolíticos**

Por otra parte, ¿Desde la producción cultural puede ejercerse un uso biopolítico de las imágenes?, ¿Qué relaciones de poder son capaces de establecer?, ¿Podemos afirmar que son instrumentos biopolíticos?

Por un lado, es necesario ver cómo las imágenes trabajan una historia de las formas, su dimensión

---

128. Carles Guerra en la conferencia *La força de l’anonimat* (CCCB, 2-4 diciembre de 2008).

129. Este año 2009 se ha designado como el *European Year of Creativity and Innovation* para promover este desarrollo creativo a escala europea. Su Web nos recibe con la siguiente declaración de intenciones: “*The timing of this European Year is significant: it provides an opportunity to ensure that creativity and innovation receive greater emphasis as the European Union reflects on its strategic orientation for the post-2010 decade. In doing so, we want to build on, strengthen and sharpen the emphasis on the knowledge-based aspects that permeate the ‘Lisbon strategy’ for more jobs and growth - the EU’s over-arching policy framework for the current decade.*” Este año europeo de la creatividad no es sino otro síntoma de cómo la fábrica social se constituye en Europa desde sus bases.

experiencial, el trabajo de la puesta en escena y la posición del cineasta ante los planos, en definitiva, las condiciones de producción de las imágenes. Pero, a su vez, es interesante distinguir cuál es la **responsabilidad del espectador que las recibe**. Sobre esta dimensión en Harun Farocki –cineasta constantemente preocupado por la construcción de la imagen y las instituciones que las producen y las hacen circular – habla Thomas Elsaesser, y dirá “las películas son vistas o destinadas a los ojos de alguien, (...) estos ojos están fatalmente implicados tanto en el acto de representación como en lo representado, en breve, **mirar una imagen es el fin de la inocencia de la visión**”.<sup>130</sup>

Puede entenderse que las imágenes que emergen del espacio institucional incluyen relaciones de poder en su construcción, funcionando como instrumentos biopolíticos que intervienen en la **definición de los espacios** y en la **circulación de los discursos**. En este sentido, a veces participan de la difusión de modelos dominantes o resultan una extensión publicitaria de la experiencia vivida que beneficia a la institución que las genera. El citado éxito de *The Weather Project*, por ejemplo, además de aumentar considerablemente el número de visitas de la Tate, otorgó –de manera aparentemente imprevista – autoría al museo por el hecho de albergar esa experiencia que circulaba (y circula) en forma de videos de baja calidad y fotos *souvenir* en la Web.

Estas imágenes se desplazan y distribuyen de distintas maneras, pues sus formas de difusión, de la mano del desarrollo mediático, se expanden por múltiples formatos. **La circulación, sobre todo desde la eclosión de Internet, está garantizada.**

Las imágenes del lugar de trabajo que Farocki echa de menos en la producción actual, pues según él ahora son registradas por las cámaras de seguridad y vigilancia, también se encuentran en las retransmisiones de las *webcam* colocadas en espacios públicos y en las instituciones que quieren ofrecer esta visión a los internautas (es el caso de las ya citadas *webcams* en el Centre Pompidou, que registran tanto el foyer interior, como la plaza que rodea el centro y las vistas de París desde su terraza superior). Pero, ¿cómo afectan estas estrategias, dispuestas en el espacio y en la circulación de las imágenes a los públicos que intervienen, voluntariamente o no, en este proceso?

## 2. Acceso

Grados de intervención de los públicos en la producción cultural

Por último, y en relación a todo esto, se conforman las figuras de los *usuarios* y –por oposición – de los *afectados*, en función de sus oportunidades de acceso, recepción, intervención y distribución de las imágenes en estos espacios creativos (y sus extensiones virtuales).

Decía Farocki, hablando de su pieza *Trabajadores saliendo de la fábrica*, que en esos fragmentos cinematográficos (que representan la sociedad de la época) la imagen comunitaria de los obreros se desvanecía una vez traspasaban el umbral de las puertas de la fábrica; una vez que terminaba la jornada laboral, el carácter colectivo desaparece en la imagen y los trabajadores se convierten en individuos. Hoy, inmersos en la fábrica social, en una extensa sociedad de redes, esta desconexión

---

130. FAROCKI, Harun, *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2003.

entre lo comunitario y lo individual no parece ser posible. **La producción se extiende a la esfera pública y se genera significado en todo momento y acción.**

Una vez admitido esto, sería útil para la presente disertación distinguir entre **dos tipos de estado de los públicos según su grado de intervención en el proceso de producción cultural.**

Diferenciamos así, primero, a los **afectados**, que no solicitan una participación o incluso ni imaginan esa posibilidad. Insertos en un contexto, **el espacio impone un discurso como contenedor de la producción.** Además, genera toda una serie de dinámicas de **asimilación** institucional de la disidencia, de neutralización y reducción de lo espontáneo.<sup>131</sup>

Por otro lado, los **usuarios**, que puede constituir un segundo grado en cuanto a que hay una voluntad de intervención, **participan en la producción** pues forman parte de ella **de manera consciente.**

Es así porque, primero, estos usuarios **generan un espacio de circulación** (condición fundamental para los públicos), y **aportan un valor añadido al discurso, ampliándolo.** Segundo, son portadores y **difusores del mensaje institucional**, por ejemplo, mediante su carnet de “amigos de este museo” o su pertenencia a ciertas esferas culturales –estudiantes, profesionales –.

### **La experiencia de los públicos en la institución**

Desde el punto de vista más mordaz, podría afirmarse que la intencionalidad biopolítica en los museos y centros culturales reside en la captura de la vida del público/productor en cuanto a que se toma como materia prima sus emociones y su experiencia.

Estrategias como la reorganización del horario (el *Palais de Tokyo* en París abre de mediodía a medianoche) y acaparamiento del tiempo libre -estos centros están constantemente ofreciendo nuevos servicios, como la posibilidad de reservar sus espacios para celebraciones, o zonas reservadas para niños- no hacen sino crear **una disponibilidad para acoger en su espacio todo tipo de procesos vitales.**

Sin quitar trascendencia a lo anterior, también es posible reconocer **un rol productivo en los públicos, una capacidad transformadora del entorno y su contenido.** Hablábamos de multitud en la fábrica social – concebida por Negri como la clase obrera de este nuevo contexto que es la metrópolis –. Esta multitud, definida por el **anonimato**, la **espontaneidad** y lo **efímero**, puede suponer **una potencia creadora.** Convendría reincidir, por ejemplo, en la **herramienta crítica** que supone YouTube, como espacio de mediación donde emergen nuevos fenómenos de producción cultural y de participación de la mano del público.

Al respecto, apunta Jorge Luis Marzo , que **el audiovisual facilita los mecanismos de producción**, las herramientas de actuación que permiten a los usuarios **elaborar una respuesta.**<sup>132</sup> Este acceso hace que emerja la figura del *prosumer* (productor-consumidor) como figura postindustrial que

---

131. Es interesante la reflexión de Michael Warner sobre la asimilación de la disidencia : “cuando se dice de los públicos que son movimientos alternativos, adquieren la categoría de agentes en relación con el Estado. Entran en la temporalidad de la política y se adaptan a la performatividad del discurso racional-crítico. Para muchos *contrapúblicos*, entrar en esta dinámica equivale a **renunciar a la esperanza original de transformación no sólo de la política, sino también del espacio mismo de la vida pública.**”

132. DUARTE, I (Ed.). *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, CENDEAC, Murcia, 2009.

hemos esbozado con anterioridad. Hoy, de la mano de las redes tecnológicas, los procesos se hacen más complejos y, en la medida en que **la experiencia se transmite y comunica** a otros, los usuarios forman parte de la producción de significado, sobrepasan el rol de meros reproductores o simples receptores.

La división del trabajo tradicional que distinguía entre autor, espectador, mediador se ha roto; estos papeles quedan totalmente diluidos, en un modelo de cooperación.

Michael Warner, al respecto, destaca como rasgo de los públicos en la moderna esfera pública el poder adquirir en algunos contextos la categoría de *agentes*. “No sólo se entiende que la participación es activa en el nivel del individuo cuya pronta respuesta contribuye a la constitución de un público; es también posible algunas veces atribuir al categoría de agente a la entidad corporativa y virtual que se crea mediante **la totalidad del espacio de circulación.**”

Desde la institución, Andrea Freser, respecto a los procesos de institucionalización del pensamiento crítico, declara “**somos la institución** (...) cada vez que hablamos de la institución como otro distinto a “nosotros”, diluimos nuestro rol en la creación y la perpetuación de sus condiciones. Evitamos la **responsabilidad** y el compromiso. (...) Es cuestión de **qué tipo de institución** somos, qué tipo de valores institucionalizamos, qué formas de práctica protegemos y a cuáles aspiramos. Porque la institución del arte está **interiorizada, incorporada y representada por individuos.**”

Aboga, pues, por la responsabilidad que implica formar parte de la producción cultural, pero a su vez abre todo un campo de actuación e intervención.<sup>133</sup>

En relación a estas posibilidades, Toni Negri distingue dos aspectos en el contexto biopolítico y habla en términos de acción política: “el diagrama biopolítico es el espacio es donde se controlan, captan y explotan los fenómenos de reproducción de la vida organizada (social, política) –la normalización de las formas de vida, la explotación de la productividad, la represión –. Frente a esto, existe lo que llamo *diagonal política*, la relación del individuo frente a las relaciones de poder y el reto en la ciudad está a menudo en la lucha por **reapropiarse de toda una serie de funciones esenciales en la vida** (alojamiento, distribución, acceso al saber).” Habla así de las **nuevas formas de producción**, de comunicación, de circulación de lenguajes como una oportunidad de apertura a nuevas construcciones y relaciones. Para el filósofo italiano, estos procesos deben darse **en la ciudad** “como **espacio de producción biopolítica**, es lo equivalente a la fábrica, y hay que pensarla como un espacio de resistencia y de lucha.”

### 3. Resistencias

En el espacio, el intersticio o intervalo es una dimensión esencial que permite apuntar a un espacio que es precisamente un “entre-dos”; que exige que afrontemos el problema de los diferentes lenguajes y su unión, o lo que es **la relación entre el poder (*pouvoir*)** – la explotación biopolítica de la vida- y el poder (*puissance*)- **la resistencia que se expresa en la experimentación de un espacio intersticial.**<sup>134</sup>

133. FRESER, Andrea, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum* (septiembre 2005) disponible en [www.aaaarg.org](http://www.aaaarg.org)

134. Toni Negri, “Qu’est-ce qu’un événement ou un lieu biopolitique dans la métropole?”, *Multitudes* (nº31, invierno 2008),

En una entrevista en 2007, en relación con las manifestaciones espontáneas que se suceden en el entorno urbano, Negri declaraba concebir el espacio biopolítico de la ciudad como un lugar de cruces, de encuentros y sobre todo de expresión intelectual, política y ética cada vez más importante. Imagina ese espacio como un lenguaje o la construcción de riqueza, “como acumulaciones que son más que una simple adición de las partes”. Rechaza la creación como acto de genialidad y hace hincapié en que no es algo individual. Al contrario, “es un acto de apropiación a partir de una realidad multitudinaria común. Y la política tiene que ver con la organización, la estructuración, la institucionalización de la biopolítica como subjetivación común y resistencia.” Considera que la biopolítica está llena de instituciones posibles y, ante esto, la institución debería integrarse. Concluye “toda la creatividad social y política se ha acumulado y ha encontrado una ocasión para expresarse y tomar cuerpo e intentar organizarse. Para ello la dimensión metropolitana es fundamental. Hay que repensar la construcción y la organización de la política desde abajo.”

En esta línea, Christian Ruby advierte que “si el público se transforma en gente, si el espectador se reduce a no ser más que un consumidor, el espacio público (e incluso la cuestión del pueblo como asunto político) están amenazados, neutralizados por una indiferencia estética”. Por eso, propone desarrollar nuevas teorías de la formación del espectador, situarse al lado de la cultura y las artes modernas, teniendo en cuenta el rol crítico que juega en este contexto.<sup>135</sup> ■

---

pp.17-30.

135. Christian Ruby, *L'âge du public et du spectateur*, La Lettre volé, 2007

# **Un nuevo agente en la producción cultural.**

---

Consideraciones finales.



Desde el comienzo de este estudio se apuesta por **una redefinición del espectador cinematográfico**. No sólo en su denominación, sino también en cuanto a las **funciones** que se le presuponen y respecto al **lugar** que ocupa **en el esquema audiovisual**.

Esto pasa, necesariamente, por un **reconocimiento de su capacidad de actuación** extensible a la sociedad contemporánea.

El reconocimiento ha de darse desde dos campos, vasos comunicantes en este esquema creativo.

Por un lado, el entorno **audiovisual**, que provee de herramientas a estos nuevos productores.

La horizontalidad digital abre el audiovisual a un espacio colaborativo, donde el comentario se integra a las obra su circulación la legitima.

Desde el otro lado, es necesario que **la institución cultural** admita esta nueva figura. Identificarlo pasa por integrarlo en su esquema de circulación del discurso. Para eso ha de desarrollar una política de acceso y dotar de dispositivos críticos para el diálogo y crecimiento mutuo.

De esta forma, asumir **el nuevo agente en (dentro) de la producción cultural contemporánea**.

Como figura poliédrica, abierta y compleja, esta redefinición abarca diferentes términos.

La forma más aproximada de delimitar a este sujeto es a través de **considerar su papel productivo en el escenario cultural**.

Hoy encarna unas funciones y ocupa los posibles espacios de actuación que van ofreciéndosele.

En su evolución, va definiéndose y proyectándose con una rapidez, podría decirse, digital.

# Bibliografía

---

Libros.  
Artículos.  
Filmografía.  
Recursos.

## Bibliografía

### Libros.

BENJAMIN, Walter. “El autor como productor”.

CAMPÀS, Joan. *L'hipertext*, Editorial UOC, Barcelona, 2005.

CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid, 1989.

CASTELLS, Manuel. *La era de la información Vol.1 La sociedad red.* (1996). Alianza Editorial, Madrid, 2001.

CASTELLS, Manuel. *La galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Plaza & Janés, Barcelona, 2001.

CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna.* Akal, Madrid, 2008. (Título original: *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, London and Cambridge: MIT Press, 1999)

DUARTE, I (Ed.). *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, CENDEAC, Murcia, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

DOMÍNGUEZ, Vicente (Ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007.

FANÉS, Fèlix. [Pere Portabella] *Avantguarda, cinema, política*, Filmoteca de Catalunya, Barcelona, 2008. pp.50-54.

FAROCKI, Harun, *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki*, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-1979)*, Gallimard, París, 2004.

JOUSSE, Thierry, *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Essais, Cahiers du cinéma, 2003.

LANDOW, George. *Hipertexo 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2009.

- LAUFER, R. *Texte, hypertexte, hypermedia*. Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2007), colección Argumentos, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009.
- KNABB, Ken, *Guy Debord, complete cinematic works. Scripts, stills, documents* AK Press, 2003.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001.
- MANOVICH, Lev. "The poetics of augmented space".
- MONDZAIN, Marie José. *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007.
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, 2001.
- PAÏNI, Dominique. *Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2002.
- PALACIO, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, signo e imagen, Madrid, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émanicipé*, La fabrique éditions, Paris, 2008.
- RHEINGOLD, Howard. *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (Smart Mobs)*, Editorial Gedisa, 2004.
- ROYOUX, Jean-Christophe, "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos".
- VV.AA. *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*, CCCB, Dipotació de Barcelona, 2006.
- VALARIÑO, M<sup>a</sup> Teresa (Ed.) *Teoría del Hipertexto: la Literatura en la Era Electrónica*, ARCO, Madrid, 2006.
- VIANELLO, Marina. *El hipertexto entre la utopía y la aplicación: identidad, problemática y tendencias de la Web*, Ediciones Trea, Gijón, 2004.
- VIRILIO, Paul. "Todas las imágenes son consaguíneas" (entrevista)
- WARNER, Michael, *Públicos y contrapúblicos*, ContraTextos, Macba y Servei de Publicacions de la UAB, Barcelona, 2008.

**Artículos**

BENJAMIN, Walter. “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht. III*. Taurus. Madrid, 1998.

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. Madrid, 1992.

BOLTANSKI, Luc, “Ante la prueba de la crítica artista” en *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal, Madrid, 2001.

DEERMER, Charles “¿Qué es el hipertexto?”, *Hipertulia* en <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/deermer.html>, 1994.

DELANY, Paul; LANDOW, George, “El texto en la época de la reproducción electrónica”, en VALARIÑO, M<sup>a</sup> Teresa (Ed.) *Teoría del Hipertexto: la Literatura en la Era Electrónica*, ARCO, Madrid, 2006.

FAROCKI, Harun, “Workers Leaving the Factory”, *Senses of Cinema* (2001), en [www.archive.sensesofcinema.com](http://www.archive.sensesofcinema.com)

FOUCAULT, Michel, “Des espaces autres” en *Dits et écrits: 1954-1988*, Gallimard, París, 1994.

FRESER, Andrea, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum* (septiembre 2005) disponible en [www.aaaarg.org](http://www.aaaarg.org)

FRODON, Jean-Michel, “Le grand tournant”, *Cahiers du cinéma España* (nº23, mayo 2009) pp.8-11.

FRODON, Jean-Michel, “Éloge de l’écart”, *Cahiers du cinéma* (nº611, abril 2006).

GLASS, Lars Henrik, “El futuro de los festivales. Renovarse o morir”, *Cahiers du cinéma España* (nº22, abril 2009).

GUBERN, Roman, “El cine después del cine” en PALACIO, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, signo e imagen, Madrid, 1995 (pp.289-309).

GUERRA, Carles, “Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en *Deux ou trois choses que je sais d’elle*, de Jean-Luc Godard.”, en *Acción Paralela* (nº5), en [www.accpar.org/numero5](http://www.accpar.org/numero5) .

GUERRA, Carles, “El regreso a las fábricas” en *Cultura/s* (337), 3 diciembre de 2008, La Vanguardia.

GUERRA, Carles, “N come Negri. Converses amb Toni Negri a cura de Carles Guerra”, en “Fum de Fàbrica”, *Quaderns d’arquitectura i urbanisme* (nº230, julio 2001), Barcelona.

GUERRA, Carles, conferencia *La força de l’anonimat* (CCCB, 2-4 diciembre de 2008).

HEREDERO, Carlos F., “Mutaciones”, en *Cahiers du cinéma España* (nº8, enero 2008).

HURTADO, José Antonio; LOSILLA, Carlos, “El estado de la cuestión en la era mutante”, en *Cahiers du cinéma España* (nº8, enero 2008) p.93.

HURTADO, Joana, “Entrevista a Harun Farocki: El grado cero de la mirada”, *Cahiers du cinéma España* (nº 23, mayo 2009), p.59.

JIMÉNEZ BARCA, Antonio, “Un ojo en el bolsillo”, *El País*, (19/06/2009), en elpais.com

LAZZARATO, Maurizio, “Du biopouvoir à la biopolitique”, *Multitudes* (nº1, marzo de 2000)

LAZZARATO, Maurizio, “El ciclo de la producción inmaterial”, en la *Web Universidad Experimental* ([www.inventati.org](http://www.inventati.org)).

LAZZARATO y NEGRI, “Trabajo inmaterial y subjetividad” en *Brumaria 7. Arte máquinas, trabajo inmaterial* (nº7, diciembre 2006), Brumaria, Madrid.

MANOVICH, Lèv, “Entendiendo los meta-media” en <http://aminima.net>

MANOVICH, Lèv, “The Poetics of Augmented Space” (2002) en [www.manovich.net](http://www.manovich.net)

MARZO, Jorge Luis. “Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia” en VV.AA. *Querido Público: el espectador ante la participación, jugadores, usuarios, prosumers, fans*. CENDEAC, Murcia, 2009.

NEGRI, Toni, “Qu’est-ce qu’un événement ou un lieu biopolitique dans la métropole?” en *Multitudes* (nº31, invierno 2008), París.

NEGRI, Toni, “Foucault entre le passé et l’avenir” entrevista para la publicación *Nouveaux Regards* (nº26, agosto 2004) disponible en *Multitudes Web* (<http://multitudes.samizdat.net/>).

NEGRI, Antonio, “La metrópolis y la multitud” en *Multitudes Web*.

NEGRI, Toni, “Qu’est-ce qu’un événement ou un lieu biopolitique dans la métropole?” *Multitudes* (nº31, invierno 2008), París.

- NEGRI, Toni; HARDT, Michael, “La producción biopolítica”, en [www.brumaria.net](http://www.brumaria.net)
- NEGRI, Toni, conferencia “25 años después de 1979” (Arteleku, 20 abril de 2004).
- NEYRAT, Cyril, “Un vieil endroit”, en *Cahiers du cinéma*, n.611, abril 2006., pp.11-12.
- PAÏNI, Dominique, “D`après JLG...”, en *Cahiers du cinéma*, n.611, abril 2006., pp.15-19.
- PALACIO, Manuel, “La noción de espectador en el cine contemporáneo”, en PALACIO, Manuel; ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, signo e imagen, Madrid, 1995, pp.69-101.
- QUINTANA, Ángel, “Encuentros y desencuentros. Cine experimental, vídeo arte, vanguardia fílmica”, *Cahiers du cinéma España* (nº22, abril 2009).
- RODRÍGUEZ RUIZ, Jaime Alejandro (2003) “El Relato Digital. La escritura”, en [http://www.javeriana.edu.co/relato\\_digital](http://www.javeriana.edu.co/relato_digital)
- RODRÍGUEZ, Claudia, 2005, “Hipertexto y literatura en Red. El relato digital, los escritores y la Cibercultura”, *Revista TEXTOS de la CiberSociedad*, 7. Disponible en <http://www.cibersociedad.net>
- ROYOUX, Jean-Christophe, “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”, *Acción Paralela* ( n. 5).
- SÁNCHEZ, Sergi. “Tú, yo y los demás. Sobre la interactividad en el cine y otros milagros digitales.” en DOMÍNGUEZ, Vicente (Ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007.
- SÁNCHEZ, Sergi, “El hombre múltiple”, *Cahiers du cinéma España*, febrero 2009, pp.84-85.
- STIEGLER, Bernard, conferencia “Cadrer dans la nouvelle motricité” (14 junio 2009), consultable en la Web del festival Pocket Film: [www.festivalpocketfilms.fr](http://www.festivalpocketfilms.fr)
- VÁSQUEZ ROCCA, Alfonso. “El hipertexto y las nuevas retóricas de la postmodernidad. Textualidad, redes y discurso ex-céntrico.” *PHILOSOPHICA, Revista del Instituto de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, 2004.
- VIRILIO, Paul, “Todas las imágenes son consanguíneas” (entrevista concedida a TVE)
- VV.AA. *Brumaria 7. Arte, máquinas, trabajo inmaterial* (nº7, diciembre 2006), Madrid, 2006.
- VV.AA. “Ciudades creativas”, *A21 arquitectura* (nº3, abril 2009), Lisboa.

VV. AA., “Cinéma au Musée” *Cahiers du cinéma*, n.611, abril 2006.

VV. AA., “Fum de fàbrica”, *Quaderns*, COAC, Barcelona, 2001.

VV.AA., *Multitudes* (n.31 , invierno 2008), Éditions Amsterdam, París.

VV.AA., “La institucionalización de lo popular. Mesa redonda coordinada por Jesús Carrillo con la participación de José Díaz Cuyás, Carles Guerra, Beatriz Herráez y Alberto López Cuenca” MACBA, 30 de junio de 2008. (pp. 182-204) en *Desacuerdos 5, Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MACBA, Diputación de Granada, UNIA. 2009.

WEINRICHTER, Antonio, “Digitalismos”, *Cahiers du cinéma España* (nº8, enero 2008) p.67.

WEINRICHTER, Antonio, “Apropiaciones, el arte imita al cine”, *Cahiers du cinéma España* (nº22, abril 2009), pp. X-XIII.



## Filmografía

*Amator* (K.Kieslowski ,1979)

*Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Workers leaving the factory*, video, 37 min., b/n y color, Alemania, Harun Farocki, 1995)

*Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964)

*Blow-up* (M.Antonioni,1966)

*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence* (Francia, 2007).

*Conical Intersect* (Gordon Matta-Clark, 1975)

*Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, 1965)

*El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929)

*Goodbye Dragon Inn* (Tsai Ming-Liang, 2003)

*La Société du Spectacle* (Guy Debord, 1973)

*In girum imus nocte et consumimur igni* (Guy Debord, 1978)

*Netlag* (Pleix, 2004)

*Numax presenta* (Joaquim Jordà, 1979)

*Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (Naomi Kawase, 2001)

*Still Life* (Jia Zhang Ke, 2006)

*Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003)

*Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933)

**Recursos****Páginas web.**

Centre Pompidou: <http://ouvalecinema.centrepompidou.fr/>

Ars Industrialis (association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit) <http://www.arsindustrialis.org/>

La Société Anonyme: [http://aleph-arts.org/lsa/index\\_esp.html](http://aleph-arts.org/lsa/index_esp.html)

Proyecto Dominio Público: [www.rogerbernat.org](http://www.rogerbernat.org)

Web del I+C+i (CCCB): <http://www.cccb.org/icionline>

Lignes de temps (IRI, Centre Pompidou): <http://www.iri.centrepompidou.fr/fr/atelier.html>

Portales de cine amateur: [www.batmanfanfilms.com](http://www.batmanfanfilms.com) y <http://theforce.net/fanfilms>

Web de Marcel Hanoun: [www.atelier-de-marcel-hanoun.com](http://www.atelier-de-marcel-hanoun.com)

Xcèntric: [www.cccb.org/xcentric](http://www.cccb.org/xcentric)

El centro Forum des Images: <http://www.forumdesimages.fr/>

European Year of Creativity and Innovation 2009: <http://create2009.europa.eu>

Webcam Centro Pompidou París: <http://www.centrepompidou.fr/pompidou/Communication.nsf/0/EC87316EA3FB8B1FC1256E2000462116?Op=OpenDocument&sessionM=3.4.1&L=1>

David Lynch, The Interview Project: [www.interviewproject.davidlynch.com](http://www.interviewproject.davidlynch.com)

The Big Plot: <http://www.thebigplot.net>

Festival Pocket Films (Francia): <http://www.festivalpocketfilms.fr/>

Móvil Film Fest (España): [www.movilfilmfest.com](http://www.movilfilmfest.com)

**Blogs.**

blog de Sergi Sánchez: <http://www.canaltcm.com/estadocritico>

Centre Pompidou: <http://ouvalecinema.centrepompidou.fr/>

#### Revistas digitales.

Revista Aminima: [aminima.net](http://aminima.net) (textos de Lèv Manovich, Nora Barry, y otros)

Multitudes: Web <http://multitudes.samizdat.net>

AAAARG: [www.aaaarg.org](http://www.aaaarg.org)

Desacuerdos: [www.desacuerdos.org](http://www.desacuerdos.org)

Salon Kritik: <http://salonkritik.net>

#### Exposiciones.

BERGALA, Alan; BALLÓ, Jordi. *Erice/Kiarostami: correspondencias*. CCCB-Barcelona y Centre Pompidou-París.

GODARD, Jean-Luc. *Voyage(s) en Utopie. JLG, 1946-2006. À la recherche d'un théorème perdu* (2006) Centre Pompidou París.

GUERRA, Carles. *Esto no es una exposición* (1 marzo- 25 mayo 2008), Huarte Centro de Arte Contemporáneo, Huarte (Navarra).

PERA, Rosa. *Recursos propios* (7 febrero – 26 abril 2009) Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona.

#### Festivales

Festival Pocket Films (Francia): <http://www.festivalpocketfilms.fr/>

Móvil Film Fest (España): [www.movilfilmfest.com](http://www.movilfilmfest.com)

Où va le cinéma?, Centre Pompidou Paris (2008): <http://ouvalecinema.centrepompidou.fr/>  
Rencontres Internationales – Cine y Arte Contemporáneo (16-25 abril 2009), Madrid, [www.art-action.org](http://www.art-action.org)

# Extensión

---

la investigación asume el  
formato digital bajo el proyecto público(s)  
<http://sites.google.com/site/publicosweb>