

“La televisión es una apariencia de humanización”

Conversación entre Carles Ameller y Leo Martín

Carles Ameller es profesor titular de Cine, Vídeo y Arte electrónico en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Coordinador de la Mediateca de Imagen y del Laboratorio Mèdia de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. En 1977 co-fundó el primer colectivo de vídeo independiente del Estado español: Video-Nou, que en 1979 se constituyó como el Servei de Vídeo Comunitari (SVC).



Leo Martín: Entonces, cuéntanos, primero empieza a hablar un poco de la experiencia de Video Nou. De qué suponía eso, el estar trabajando en ese círculo.

Carles Ameller: Bueno, Video Nou es una experiencia que si se mira desde un panorama internacional es ligeramente tardía, con respecto a cómo esto surge, este tipo de iniciativas surgen a inicios de los años setenta en Estados Unidos, Canadá, pero poco a poco van llegando ciertas informaciones aquí y se va produciendo una cierta expansión del fenómeno; en realidad a nosotros nos llega gracias a la experiencia puntual, dos experiencias puntuales de Muntadas hechas en territorio español, en Cataluña concretamente, en Cadaqués y en Barcelona mismo. Y luego a través de experiencias que ya habían sido mediatizadas en el Cono Sur de América; es decir, concretamente en Venezuela, en donde también ya habían sido transferidas estas experiencias desde el norte y nos llegaban a nosotros. Porque en ese momento quizá ellos estaban incluso, podríamos decir sin rubor, más avanzados que nosotros. En realidad, se tiene que entender que esto es porque se da a nivel de contexto una situación que política y socialmente permite que se desarrolle. Es evidente que estamos hablando de los años de la transición, del 76, 77 y 78, que son los años en que todo esto empieza a llegar realmente a España, y a Barcelona más concretamente.

LM: Pero en el sentido de la producción misma, de la comunicabilidad que buscábais, ¿cómo se producía y cómo se llegaba a los demás?

CA: Lo que ponemos en práctica es una combinación de las ideas principales que hay en estas experiencias que vienen de fuera y que básicamente consisten en lograr una comunicación, en primer lugar, de carácter independiente, en el sentido de que no pertenece a ninguna de las estructuras establecidas hasta ese momento, sea por la vía de los partidos políticos, sea por la vía de las instituciones, aunque fueran incipientes las instituciones democráticas (que se empezaban también a desarrollar en ese momento). Es decir, no pertenece al campo de la experiencia y del cine político, por ejemplo, y en cambio sí a esta otra área que se alimenta primero de todo, del background de la contracultura del momento y, por otra parte, de ideas sobre la comunicación que tendrían que ver con lo que podríamos llamar la comunicación horizontal, para distinguirla radicalmente de la comunicación organizada más verticalmente; es decir, desde los poderes propiamente dichos. Por otra parte, lo que nos proponemos es que cultura popular, vida cotidiana, se introduzcan como temas

principales también en la propia temática de la comunicación misma.

LM: ¿De dónde sacábais la pasta para producir?

CA: ¿Para producir? Pues...estábamos iniciando un camino, a lo que recurrimos es a aquellos que nos abren mínimamente la puerta; es decir, por ejemplo, pues hay una fundación que se llama Serveis de Cultura Popular, que todavía creo que existe, que en ese momento se dedicaba un poco a estudios sociológicos de alguna manera. Era un brazo, en realidad, de la Fundación Bofill, que todavía existe. Y ellos, por ejemplo, fueron uno de los primeros en darnos un mínimo de financiación para lo que acababan siendo los proyectos pilotos, de esa etapa, en torno a los años 77 y 78. Concretamente, el proyecto de Can Serra se hace en esas condiciones y el programa de Ateneus también, aunque queda cortado muy rápidamente.

LM: O sea, usábais un poco la estructura económica en esa...

CA: Sí, realmente precario...

LM:...esa solicitud de ayudas que muchas veces no llegaban

CA: ...ayudas de este tipo, sobre todo soportes a nivel de una cierta apertura por parte concretamente del Instituto del Teatro, que nos dejaban sus locales, por ejemplo, porque confiaba en nuestro proyecto, de hecho algunos habíamos salido de ahí, en cuanto a coincidencia en una etapa de formación, y eso también facilitaba todo un poco. Luego la cosa ya más adelante sí que adquirió, con el proyecto y desarrollo de Video Comunitari, otra dimensión, puesto que se consiguió un convenio con el Ayuntamiento de Barcelona. Entonces eso sí que financiaba una parte de la actividad, la más social, digamos.

LM: Supongo, con el acuerdo con el ayuntamiento, ¿se ve también formalizado en equipo, es decir, os dotáis de una tecnología más avanzada?

CA: Sí, también avanzamos en ese terreno. Eso sería inevitable en el caso que estamos aquí tratando, siempre estás pendiente de una tecnología que no acaba de evolucionar. Empezamos con formatos que eran los que había en ese momento, que era la cinta abierta de media pulgada, luego entre el U-matic y el VHS, que empezaba a circular, pues también nos adaptamos a esos formatos y, lógicamente, eso siempre significaba una parte de inversión, en recursos de este tipo, pero al mismo tiempo también mi-

Lo que nos proponemos es que cultura popular, vida cotidiana, se introduzcan como temas principales también en la propia temática de la comunicación misma

rábamos establecer acuerdos con otros centros, por ejemplo del sur de Francia, para determinadas producciones. Es decir, ellos llevaban más avances, tenían más recursos, es la época en la que se hablaba de los centros de recursos. En Francia, especialmente, se creaban los centros de recursos, que se centralizaban un poco y regionalmente daban servicios, algunos más que otros, a ese tipo de actividades más vinculadas con la sociedad.

LM: Lo digo porque, por un lado, hemos empezado a tratar ya el asunto de la producción. Tanto de contenidos como la producción económica, es decir, los recursos que se necesitan para producir en esa época determinada. Por otro lado, nos damos cuenta de que una de las cosas que comienzan a parecer relevantes es la transformación tecnológica, es decir, los recursos entendidos en relaciones a transformación tecnológica, el equipo necesario en cada una de las épocas. Yo creo que eso nos va a abrir una línea después de ver cómo todo eso se ha ido transformando. Y, por otro lado, ahora se abre el asunto de la distribución; es decir, una vez que se produce el material, con todos los problemas de la época tanto tecnológicos como económicos, ¿cómo se distribuye?

CA: El tema de la distribución tiene dos niveles: primero, las producciones que hacíamos más relacionadas con lo que nosotros llamábamos intervención-vídeo, con las que realmente innovábamos en términos de comunicación dentro de una comunidad determinada, con un proyecto concreto, en donde la comunicación se tenía que producir sobre todo ahí, en el propio contexto, y procurar que la producción y la recepción estuvieran en una circularidad, en contacto plenamente, ahí el problema de la producción no existe propiamente, porque se tiene que producir de esta manera para que sea eficaz y completa. Luego, eso provocaba que evidentemente, más allá del contexto en el que eso se había producido, pudiera aspirar a que parte de todos esos contenidos sí que eran extrapolables a otras situaciones de carácter similar y, por tanto, esos documentos los conservábamos con esa intención de darles una posible difusión en contextos concretos, pero diferenciados. Éste es un aspecto del asunto, pero estamos hablando de un tipo de experiencias que no sólo eran estas, sino que también había documentales, trabajos cercanos a las experiencias artísticas de la contracultura, etc. que se convertían al final en documentos o trabajos que lo ideal era que circularan. Entonces, para ello, siempre creamos una base documental en el Servei de Vídeo Comunitari, editamos un catálogo y procuramos que eso circulara en algunas ocasiones. Lo hacíamos a través de las convocatorias, muestras, festivales que pudiera haber y, al mismo tiempo, procurábamos llegar a acuerdos de distribución

con otros centros de características similares al nuestro, como por ejemplo Video In de Canadá, en el que algunos de nuestros trabajos los tenían ellos en su depósito y nosotros teníamos algunos de los suyos. Aparte de dar información de que eso existía y venir a nuestros locales a visionarlo (porque en ese tiempo no había tanta infraestructura - el vídeo doméstico justo empezaba, empezó en el 82 a efectos sociales en España -), pues tenías que organizar la difusión, no existía el concepto de distribución. El concepto de distribución apareció como una necesidad más importante a partir del 84 en España. En esa época lo que nos identificaba muchas veces era que nosotros éramos los que producíamos (como Dziga Vertov, que producía en su camión con su laboratorio y al mismo tiempo tenía las pantallas, el proyector...), pues nosotros con el televisor, el magnetoscopio de cinta abierta montábamos la paradita donde fuera y exhibíamos el trabajo que se estaba haciendo, fuera en una fase de su proceso de producción o fuera porque estaba en las etapas finales. Por tanto, había más problema de difusión, que de distribución. No llegamos a entrar en una etapa de distribución con material de Video Comunitari. Nosotros terminamos la experiencia en el 83.

LM: Todo esto nos abre una puerta a que efectivamente ahí es cuando España empieza a distribuir producciones videográficas, en los años 1984, 1985...

CA: También aumenta el videoarte, videocreación y, por tanto, se podría decir que es algo no industrial, no televisivo, pero nuestra experiencia fue muriendo y no tuvo continuidad por parte de otros grupos. Lo que provocó en realidad que apareciera la necesidad de distribuidoras para ese otro tipo de producto fueron las producciones más vinculadas a la videocreación.

LM: Quizá en ese sentido, toda la producción videográfica en relación a lo que después se llamaría "activismo" dentro del vídeo, es cierto que hay una cancelación en España en esos años. No se llega a desarrollar, ¿verdad?

CA: Se crearon 3 iniciativas de distribución. En esos años: Madrid tuvo 2 iniciativas y en Barcelona hubo otra y ninguna prosperó. Fueron mal planteadas, fueron voluntarias, pero no consiguieron el apoyo necesario y no se pudieron sostener mucho tiempo. Luego hubo un gran vacío, no quedó nada, excepto el espacio que fueron ocupando determinadas instituciones...

LM: Eso suponía pérdida de autonomía, de independencia, ...

CA: ...determinadas instituciones, por un lado el Museo y Centro de Arte Reina Sofía (en 1987 empieza la vocación) y luego La Caixa, por unas iniciativas a finales de los 80. Pero no es lo mismo: no son distribuidoras ni productoras independientes, compran material y los difunden.

LM: Hablábamos antes de esos límites tecnológicos a los que os tenéis que enfrentar, porque no podemos hablar de la tecnología escindida de otros procederes. Los límites tecnológicos que ofrecía el vídeo creo que es un factor clave para entender la cancelación del desarrollo del vídeo de aspecto más social (ese vídeo móvil que va a los eventos, graba, nos documenta, muestra otra visión...).

CA: Introduzcamos un elemento para entendernos mejor: el concepto de televisión. Vídeo y televisión siempre han estado hermanados y, a veces, han querido separarse más por decisión estratégica y política que por otra cosa. Quien producía vídeo siempre tenía la esperanza de realizar televisión o de ocupar un lugar en la misma, incluso eso era como un lugar de experimentación para nuevos formatos posibles, había com una utopía para conseguir ocupar algún espacio televisivo con ese tipo de producciones. Eso dura hasta mediados de los 90, hasta que se reconoce que en todo caso se accederá a lo que se entiende por televisión institucionalizada; luego con las privadas pasa igual, eso no genera espacios para satisfacer esas necesidades ni esa demanda. En cambio, Vídeo Nou participó en paralelo en los inicios de los que sería la televisión local (inicios en el 82), no regulada, con condicionantes parecidos, tiene otros retos generales delante suyo, que no son los que nosotros dábamos como centrales: intenta jugar con el espacio de comunicación de una pequeña comunidad, pero las dependencias de las fuerzas internas que se ponen en juego, políticas, instituciones del ayuntamiento, hacen que en seguida derive hacia otras cuestiones. Además, el hecho mismo de que programar el tiempo implica también otro tipo de prioridades marcaba la diferencia.

Pero dentro de la lógica de ese proceso de comunicación del que hablaba antes había un elemento: lo que generamos también era un proceso de educación y formación. El uso de los códigos audiovisuales no era tanto que los cuestionásemos, sino que los trabajáramos y creáramos cursillos con algunos de los participantes que en ese contexto habían mostrado cierto interés por esa teconología, era un aspecto más de intervención.

LM: ¿Cómo se trasladan esas prácticas a nuestros días? Creo que no se van a dar tanto en el espacio físico (pero es necesario que se sigan dando), sino en un espacio público virtual (internet). Por ello en los 60 y 70 las prácticas se ven canceladas y/o ralentizadas y en los 80 hay un avance (vídeo autónomo, independiente, familiarizado con la historia del arte y la conceptualización, referente a la artisticidad...) ¿Cuáles son las claves que se dan en ese vídeo más relacionado con lo social y sus fases? En una primera fase hay un primer intento por relacionar esa nueva tecnología, que dotaba a la población civil el poder de hablar de lo que le rodea, sin tener sólo una visión que era la que ofrecía el estado y/o las empresas privadas. En una segunda fase, en la década de los 80 y parte de los 90, tiene lugar la cancelación del proyecto como tal, descubriendo sus límites (a raíz de los problemas de la capacidad tecnológica de distribución y producción con agilidad, etc.). Y una tercera fase a partir del desarrollo tecnológico (internet, cámaras, vídeo), donde los límites desaparecen y aparece una nueva posibilidad de relanzar los proyectos.

CA: En ese tiempo somos hijos de una determinada escasez de medios, aunque están ya en fase de crecimiento (en Japón hay una apuesta de supervivencia económica. No son los Estados Unidos quienes lo impulsan). Es extensible, desde un punto de vista comercial, empresarial y social. Va adquiriendo unas dimensiones mayores hasta llegar a los 90, donde ya los medios de producción son cada vez más asequibles. Eso, junto a internet, cambia el panorama radicalmente.

LM: Eso antes se daba sin internet, pero los que tenían acceso a eso era una pequeña élite que a principios de los 90 se empieza a derrumbar, porque aún internet no ofrece posibilidades videográficas. Es reciente la web 2.0. que posibilita imágenes a tiempo real. Ahora sí se abren posibilidades que enlazan conceptualmente y poner en práctica postulados de los 60, definen esa ilusión con la que comienza esa "revolución videográfica". Las bases políticas de lo social se dan con internet hoy.

CA: Pero lo da sobre todo la cantidad, en el sentido revolucionario de la cantidad que Mao podía expresar (cantidad igual a calidad)...o no...porque también hay una perversión...

El arte parte de la humanización, la televisión es una apariencia de humanización, solo quieren manejar los sentimientos de la audiencia, hacerlos cercanos desde el espectáculo.

LM: Hoy, con fenómenos como youtube (macroserveridor de imágenes del mundo), pensar que miles de personas se intercambian vídeos, y no se conocen. Además vídeos que proceden de lugares distintos (televisión, vídeos personales...).

CA: Lo que funciona realmente es el impulso de la comunicación/necesidad y uso de la comunicación en términos intersubjetivos (afecto y relación, compartir) y, por otra parte, es imprescindible que se puedan generar espacios en donde dentro de la gran malla de acontecimientos de todo tipo sean direccionadas y focalizadas sus vinculaciones por otros motivos... porque pertenecen a grupos, por afinidad cultural...hay un espacio para esa comunidad colectiva y comunitaria.

LM: Entra en juego el concepto de la ecología mediática. Ante la amalgama de impulsos videográficos, ¿cómo desarrollamos comunitariamente un dispositivo ecológico, de distinción? Todos los intentos que se dan de definir, instaurar, privilegiar unos contenidos frente a otros, socialmente no se aceptan bien. Cuando una multitud en abstracto comienza a relacionarse con los contenidos es cuando el fenómeno ecológico se da.

CA: Fenómeno comunicación de masas, sentido vertical por repetición (agencias de noticias: repetición de un mismo mensaje, como en los años 60)

LM: Dos formas de reproducir una noticia: la no crítica y la crítica ante la información de un monocal (contrainformación hasta los 80, comienza ya a no funcionar). Hoy es el peor momento histórico en el que podemos hablar de otro campo de elaboración-producción de información, es un campo no tan rígido, sino más horizontal.

CA: Una de las fantasías que nosotros teníamos en el movimiento de los 60 y 70 era que proyectábamos que en el fondo si nosotros éramos sensibles a esas cosas todo el mundo lo era: eso es una falsedad. No todo el mundo es o se siente en el lugar del productor (en sentido genérico: creador). Sino que hay que quien por la lógica de cómo está todo distribuido se ve sólo como receptor, como consumidor. Creen que no tienen esa necesidad ni ningún sentido político.

LM: Creo que esa distinción entre productor y receptor, el desarrollo tecnológico y la imposición mercantil de una tecnología concreta en unas sociedades determinadas modifica esa relación. Benjamin cuando hablaba de la reproductividad técnica no imaginó que estaría impulsada por el capitalismo. Los terrenos de consumo actuales impulsan a la producción (tecnología punta con técnica insertada: móviles con cámaras...).

CA: La propia tecnología pretende evidenciar y materializar todos los actos de comunicación (dejan rastro), pero muy en lo básico (antes las cartas, ahora el mail queda en la memoria).

LM: Cada vez la gente tiene más esa herramienta para mostrar-reproducir lo que quiera. Pero, ¿cual es nuestro papel?

CA: Lo que parece difícil aceptar, desde un punto de vista de emancipación política, es que haya algún ente o persona que regule qué es lo importante y qué no lo es (vicio del modelo anterior, etapa anterior). Hay que evitar eso. Tenemos que enfrentarnos al ruido, ahora hay mucho más, pero al mismo tiempo hay un problema en la medida en que no parece nada correcto que haya determinados individuos que digan qué es lo importante. Debería haber una autorregulación, funionaría pues por afinidades (principalmente de carácter estético y ético).

LM: Pero en este sentido la televisión como sistema de distribución de información a un imaginario se enfrenta a un límite (no produce interacción) y es por eso por lo que cada vez nos enfrentamos a unos cambios estéticos y de contenidos muy grandes (TV de los 50 versus TV actual). La televisión intenta ampliar su terreno acercándose a lo real (a los más bajos instintos). Como espectador toleramos mucho menos, ya que tenemos cancelada la interacción con ese medio y nos estamos empezando a costumbrar a tenerla en otros (internet, por ejemplo). Eso lo vivimos como un límite. Ante una prematura muerte, la televisión apuesta por volcar su producción en un terreno semiótico relacionado con las realidades más directas (la ficcionalidad, ya que no podemos interactuar con ella, la toleramos menos). Esa ampliación está siendo muy peligrosa (en terrenos poco explorados, las desgracias, la intimidad...)

CA: La intimidad precisamente también ha sido un campo muy explorado desde el terreno artístico, pero no lo ha convertido en un fenómeno de espectáculo.

LM: Cuando se producía antes en el arte no lo entendíamos como una acción de mal gusto y hoy sí. ¿Es que ha habido cambios en los contenidos?

CA: Cambian los enfoques, son identificables en cuanto a territorio pero no en cuanto a formato. No tienen nada que ver. El arte parte de la humanización, la televisión es una apariencia de humanización, solo quieren manejar los sentimientos de la audiencia, hacerlos cercanos desde el espectáculo.

LM: Si derramamos una lágrima hoy es por algo que está pasando ante nuestros ojos, mientras que antes era ante una interpretación, algo falso (Gran Hermano, OT) y ahí ocurre una apariencia de interacción (identificación). Antes no se veía. Eso demuestra una crisis de ese sistema, un avance violento en respuesta a la competitividad que aparecen en otros terrenos de producción e información. La ampliación ante la amenaza que supone internet para la televisión y, por otro lado, la actuación de la televisión en internet. De nuevo los poderes establecidos estatales y empresariales (estos últimos abundan más en la actualidad) están haciendo lo suyo, pero tienen una complicación que nunca existió en la televisión, cuando se estableció como sistema de comunicación en el mundo. Algunos creyeron que todos debían participar, pero nunca supuso un problema.

CA: Lo que podíamos aportar en aquel tiempo desde la comunicación más alternativa o artística era un grado de subjetividad mayor que permitía acercarse a la realidad de otra forma y si eso tenía lugar en la televisión se podría vislumbrar eso y hacerlo comparable con esa otra comunicación que dominaba este medio en todas partes. Las televisiones locales y por cable lo permitieron más, pero por dificultades políticas o técnicas no se podía hacer.

LM: Siempre había un eslabón que se perdía. Tú podías fabricar tu imagen, pero al introducirla en la televisión volvías a perder el control sobre ella. Eso hoy con internet no sucede, puedes tener el control absoluto sobre tu producción.

CA: Pero en determinados contextos, en internet en general y en determinadas experiencias de televisión en concreto, pero ya no estamos hablando de la macrotelevisión, de la televisión que impera.

LM: Pero al menos tiene lugar, antes no existía o eran experiencias puntuales, anecdóticas.

CA: Los continuadores de Video Nou mantuvieron la misma línea y llevaron a cabo la televisión esporádica. Ya existían los emisores fabricados a pequeña escala y se podían comprar en España o Italia y emitir en un radio corto (esto es sobre 1985/1986). Fomentaron ese tipo de experiencia durante esos años y ha acabado siendo telestreets (aunque esto último tiene un carácter marcado más político). Eso no se puede entender sin que en Italia las televisiones públicas y privadas estuvieran bajo el mando de una misma persona: esto hace que se busquen todos los recursos para responder ante ello. Además los que lo llevan a cabo piensan que ese papel les corresponde y se autoidentifican como productores y como agente políticos. También quieren que el acto se expanda y su postura tome fuerza como conciencia ciudadana.

LM: Esta relación competitiva en términos sociales tiene un momento clave: el 11-M y el 13-M: eso debe ser la posmodernidad, antes sólo gritaban cuatro. El pueblo contra la manipulación mediática (creada por unos intereses, esta vez estatales). La gente tiene más recursos que la televisión (mails, blogs, webs), así van conformando una verdad ante un acontecimiento mucho mayor que la que nos da el estado.

CA: Lo más avergonzante era la situación crítica en la que estaba el gobierno en ese momento.

LM: Aunque hoy estamos ante unos cuerpos sociales que cada vez permiten menos esa manipulación, hay que ser optimistas.

CA: Es un gesto de un sentimiento, no articulado, sin continuidad, pero al mismo tiempo con todos los riesgos que lo implican, tomarlo por la vía negativa (pasar por móviles e internet por ejemplo actos violentos).

LM: Hay que insistir en la búsqueda de la ecología...

CA: Qué límites hay en la propia autorregulación, yo no lo sé, pero hoy por hoy hay cierta sensación de desbordamiento. Pero esto, debemos aplicarlo más a la lucha diaria, no sólo en momentos concretos y trascendentes.

*En el futuro
o ahora en
nuestro presente,
una madre se
sentará a ver la
televisión y su hijo
estará en su
habitación
jugando a
videojuegos que
comparte con un
chico japonés
y chateando con
unos colegas*

LM: Otro ejemplo: las sentadas. Son citas anónimas (vía e-mail). Algo causado por el mismo mecanismo fue el macrobotellón (vía e-mail). La televisión oficial definió ese acontecimiento a priori bajo una connotación determinada (violencia, disturbios). Ahí se volvió a entablar una lucha que llevó a unas respuestas determinadas (respuestas diferentes por parte del poder). Con las sentadas existe ese contagio vírico, se produce el acontecimiento, pero la televisión no dice nada, para no potenciarlo (puede ser algo mucho más importante y prefieren silenciarlo). En el medio oficial aparece de manera anecdótica, cuando en realidad mediante internet la gente está “enganchada” a esta red de protesta de la vivienda. Esto lo permite la interacción de la tecnología que está en sus vidas cotidianas y esto es imparable por el estado. Lo que define nuestros días es la competencia social de cómo producir acontecimientos. A partir del 13-M las nuevas expresiones sociales vienen por ahí, la televisión está asustada y utiliza tácticas de enganches (morbosidad, mandar sms a los programas...)

CA: La televisión sigue viviendo y alimentándose de una audiencia pasiva porque fue productora de una audiencia pasiva, pero cada vez las generaciones aceptan menos esta actitud. Hay quien ya casi no ve la televisión, porque cada vez le atrae menos.

LM: Ahí podríamos hablar de los modos de vida: la televisión está en nuestro imaginario, nuestros recuados, podemos asociarlo a la hora de hablar con alguien de nuestra generación, etc. En el futuro o ahora en nuestro presente, una madre se sentará a ver la televisión y su hijo estará en su habitación jugando a videojuegos que comparte con un chico japonés y chateando con unos colegas. Está expuesto a impulsos que su madre nunca conocerá, a imaginarios a los que su madre nunca accederá y que otro chico de su propia edad tampoco, porque eso depende de los gustos que tengas. Ahora el niño ve una cosa, y el hermano ve otra. Esto nos libera, nos otorga diversidad, pero también nos individualiza, se abre una brecha social, comenzamos a no tener nada en común. ¿Cómo se piensa en común a partir de esto, si tenemos la misma edad y no tenemos nada que ver, porque nuestros imaginarios hayan sido diferentes? Siempre hay que pensar en común porque siempre habrá algo que nos afecte a los dos.

CA: Algunos apuntan que hay un intento después de la crisis del humanismo renacentista que hemos ido viviendo y que murió con el siglo pasado. Eso no impide que sea necesario un nuevo humanismo y, de alguna forma, lo que intenta es abordar eso: por

una parte aquello que podría ser lo común serían los elementos más básicos. Todos deberíamos hacer un esfuerzo en reconocer eso y preservaríamos ese territorio como lo común. Por otro lado, las referencias irían más allá de lo humano, el resto de los seres vivientes (animales, plantas...), porque si no se "humanizan" iríamos a un no-reconocimiento y si no reconocemos nuestra responsabilidad en ello lo anulamos, sería la autodestrucción en el fondo.

LM: La imagen está constituyéndose como un elemento hegemónico para la construcción del mundo.

CA: Pero a veces hay crisis de representación. Construir una imagen para que sea representativa es ya un problema, y una vez construida no hay unos códigos para el intercambio de reconocimiento. Por ejemplo el director de cine Kaurismaki se queja de que se ha producido una escisión entre él como productor de arte y el público. La densidad de la imagen se ha reducido, o se ha expandido, pero se ha hecho más superficial, quizás forme parte del fenómeno de la explosión de imágenes, aunque también sería distinguible. Al fin y al cabo es el problema del vínculo que siempre se puede crear entre lo que acontece y lo que lo experimenta. Si el que lo produce y su contexto están ligados, la ruptura es de forma menor. Pero en el momento en que no es así, el territorio para que se produzca la experiencia dependerá de compartir niveles de conocimientos, experiencias, ideas, sentimientos, que te permiten identificarte con eso que estás viendo. El cine lo ha hecho de una forma, la tele de otra e internet de otra. Pero si lo ves como un fenómeno que se va generalizando ves que aumenta la sensación de que hay menos capacidad de vínculo, que forma parte de ese proceso de individualización.

LM: ...por una parte sí, pero por otra estamos en una época en la que los vínculos están generando expresiones de las que jamás habíamos sido testigos (ejemplo: manifestaciones a nivel mundial). Estamos en un período de transiciones, de un paradigma a otro. Éste se está creando, pero se notan ya las diferencias con el anterior.

Construir una imagen para que sea representativa es ya un problema, y una vez construida no hay unos códigos para el intercambio de reconocimiento.

Licencia **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España**

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/>



Usted es libre de: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra. Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

© 2006, de la edición de la Asociación Cultural comenzemos empezemos, Hapaxmedia.net, Universidad Internacional de Andalucía e Instituto Andaluz de la Juventud.

© 2006, textos, los autores.

© 2006, traducciones, los traductores.

© 2006, fotografías, los autores.

Miguel Brieva, Mar Villaespesa, José Luis Brea, Laura Baigorri, Antonio Orihuela, Eugeni Bonet, Alan Dunn, José Luis de Vicente, Josevi Soria, Carles Ameller, Leo Martín, Beatriz Rodríguez, Fran Ilich, Pedro Jiménez, Eva San Agustín, Juan Varela, Toni Roig, Chiu Longina y Carlos Desastre.

Fe de erratas:

Las imágenes que ilustran los textos del libro "Creación e Inteligencia Colectiva", editado a propósito de la séptima edición de zemos98 (2005), pertenecen a la primera edición del proyecto "Photolatente" de Oscar Molina, llevada a cabo por la Revista Photovisión en 2002.

La imagen de la portada forma parte de la serie GIC, Ignacio Domínguez.