

L'estratègia del desplaçament

The displacement strategy

Firma convidada

Jordi Balló
Professor del Departament de Comunicació
de la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
jordi.ballo@upf.edu



L'estratègia del desplaçament

The displacement strategy

RESUM:

La manca de recerca dificulta la ideació de nous formats a l'interior d'una mateixa institució audiovisual. Algunes experiències renovadores són fruit de la confluència entre institucions de naturalesa diferent que en creuar-se són capaces de proposar resultats renovadors, encara experimentals. Ens fixem en l'experiència del cinema exposat, confluència entre la institució museística i la cinematogràfica, que ha creat nous referents internacionals, com ara les correspondències filmiques entre cineastes. La voluntat de visualitzar la participació dels ciutadans en els programes, com a contribuïdors actius i no com a simples consumidors, ha analitzat també l'encreuament entre les pràctiques de filmació domèstica a Internet i la televisió convencional, especialment en el camp dels debats electorals. El protagonisme de la imatge *amateur* en les revoltes àrabs certifica la credibilitat d'aquesta imatge precària enfront de la professional. I finalment s'analitzen les experiències d'encreuament entre la ficció a Internet i el cinema i la televisió, que està obrint noves possibilitats en les formes de produir. La conclusió: una estratègia de desplaçament i d'hibridació ajuda en aquest moment a una renovació dels formats basats en la creativitat i la recerca.

PARAULES CLAU:

nou format, cinema exposat, hibridació, contribuïdor, ficció en xarxa, correspondència fílmica.



The displacement strategy

L'estratègia del desplaçament

ABSTRACT:

A lack of research hampers the creation of new formats within audiovisual institutions. Some innovative experiences have arisen from the convergence between institutions of different nature that by coming together generate cutting edge, experimental proposals. We focus on the "exhibited film" – resulting from the confluence of the museum and film sectors – which has created new international benchmarks, such as the filmed correspondences between filmmakers. The idea of involving citizens in programmes – making them active contributors and not simple consumers – has also played with overlapping home videos from the Internet and conventional television, especially in the field of electoral debates. Moreover, the importance of amateur footage taken during the Arab uprisings proves the credibility of this precarious image form versus that of professional footage. Finally we analyse the experiences gained from overlapping fiction created for the Internet, cinema and television, which is opening up new possibilities in production methods. To conclude, a strategy that involves movement and hybridisation is of great value in the renewal of formats based on creativity and research.

KEYWORDS:

new format, exhibited film, hybridisation, contributor, networking fiction, film correspondence.

Com es pot abordar un mètode per a l'estimulació dels nous formats? Tenim la impressió que la pròpia dinàmica productiva a l'interior d'un mitjà convencional no facilita en aquest moment la invenció real de noves propostes, potser perquè no s'ha avançat prou en la relació entre els mitjans productius i els centres d'investigació. És a dir, els departaments de «nous formats» necessitarien un diàleg amb grups de recerca i pensament externs per poder fer avançar noves formes d'ideació. I aquest contacte amb la cultura independent és difícil, sobretot en la televisió, perquè això implica necessàriament obrir-se als autors amb noves idees serials, i aquesta obertura és sovint problemàtica, perquè les propostes de formats alternatius difícilment troben la manera de relacionar-se amb la institució capaç de produir-los. I al mateix temps hi ha consciència que aquest compromís per la ideació és irrenunciable, perquè és en aquest terreny on es pot donar resposta a les mutacions profundes que està experimentant l'audiovisual contemporani.

Davant d'aquesta situació immobiliària en un moment de fluxos continus de transformació, ens caldria reflexionar sobre la fertilitat d'una estratègia que s'ha demostrat decididament productiva en l'aparició de nous formats: l'encreuament entre institucions que treballen en dispositius expressius diferents, que creen diverses rutines pròpies que en creuar-se amb altres donen lloc a formes de treball diverses que poden acabar conduint a reformular els patrons anteriors. Aquesta importància de com encarar el procés productiu en relació amb els resultats formals es fa visible en algunes de les tendències renovades dels darrers anys en diferents àmbits de la creació audiovisual. A tall d'exemple introductori, i en el qual he participat directament, trobaríem la renovació del cinema documental a Catalunya a partir de l'experiència formativa del màster en documental de creació de la Universitat Pompeu Fabra. En aquest cas, el fet d'haver reunit en una mateixa iniciativa directors de cinema disposats a compartir la realització d'un nou film documental amb estudiants, productores privades que es farien càrrec del film i que n'assegurarien la circulació, empreses televisives disposades a apostar per vies renovades del cinema de la realitat i una institució universitària que assegurava un procés de reflexió conjunta en relació amb cada pel·lícula sorgida del màster, va crear una dinàmica de creació conjunta i de reflexió crítica i productiva que va permetre que aquests films documentals assagessin amb èxit noves estratègies creatives que han donat resultats contrastats a escala internacional. En films com *En construcció* (2001) de José Luis Guerin, *Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà, *El cielo gira* (2004) de Mercedes Álvarez, *Tierra negra* (2005) de Ricardo Íscar (2005) o *La leyenda del tiempo* (2006) d'Isaki Lacuesta es va poder comprovar la fertilitat d'un treball conjunt entre el director i l'equip d'estudiants, un treball de llarga durada, previ al rodatge, durant el rodatge i a la sala de muntatge, que va permetre posar a prova noves formes de gravació de la realitat que van conduir a models que després s'han estès a molts films documentals, com ara la «posada en situació» a l'hora de definir una forma relacional amb els personatges en una seqüència dialogada, buscant una compensació entre previsió i atzar, o la utilització diferent del so

expressiu per donar importància a tots els personatges, independentment del seu lloc a l'enquadrament, o el mateix fet d'introduir estratègies de la ficció (la interacció entre actors i personatges, el camp/contracamp en la planificació) per tal de saber extreure tot el potencial d'una nova proposició dramàtica. L'èxit internacional d'aquestes pel·lícules, i el reconeixement a la seva originalitat, s'ha d'entendre com a resultat d'un procés d'interacció entre recerca i producció cinematogràfica, entre universitat i empresa, entre l'autoria individual i la capacitat de transmissió entre generacions. És aquest tipus de dualitats les que han obert l'interès investigador per l'experiència d'aquest màster en documental de creació, que ha motivat ja, entre moltes altres publicacions, dues tesis doctorals, una presentada per Beatriz Comella a la Universitat Rovira i Virgili (2009) i l'altra per Brice Castanon a la Universitat de Reims (2011). En totes aquestes aproximacions destaca no només l'interès en la transmissió de la creativitat sinó també la capacitat que pot tenir el mètode de recerca universitària per transformar els formats creatius i productius, un dels fets provats que els films del màster han sabut plantejar amb resultats visibles i contrastats (com ho demostra per exemple el paper que els films del màster tenen en els festivals internacionals) i que fa que ens puguin servir de primera aproximació a la fertilitat d'aquests tipus d'encreuaments, que ara estendrem a altres pràctiques recents.

El cinema exposat

En els darrers anys, el cinema i els museus busquen el seu lloc de confluència, un principi lògic si es té en compte que són dos territoris que estan transformant la seva naturalesa. Per una banda, els museus, o centres expositius, es presenten cada cop més com a llocs de producció capaços de generar materials audiovisuals nous que tenen la voluntat d'estendre's més enllà d'una iniciativa expositiva concreta. Per altra banda, el cinema es troba en una mutació important a causa de la lleugeresa de la tecnologia i del debat sobre l'alternança entre les formes de consum individual i col·lectiu. Aquesta consciència objectiva de transformació explica que estiguin apareixent noves iniciatives que tenen origen en els circuits museístics, tendents a fer participar els cineastes en proposicions noves que permetin fer avançar i repensar el cinema en l'època de la pantalla global.

Potser la novetat més interessant pel tema que ens ocupa és quan en aquest encreuament d'experiències no es demana que els cineastes s'adaptin al llenguatge de les exposicions sinó que siguin aquestes les que s'adaptin al cinema, que el reinterpretin. Si només ens situéssim en el primer supòsit (un cineasta treballa per a una exposició com a artista visual) probablement retornaríem a les experiències ja conegudes del videoart o el cinema expandit (*expanded cinema*), que si bé van significar en el seu moment una renovació transcendental en els llenguatges de

l'art contemporani, no han estat en canvi tan fructíferes pel que fa a l'aparició de nous formats cinematogràfics capaços de fer evolucionar la seva naturalesa fílmica pròpia en relació amb els seus espectadors. En canvi, en el moment en què una institució museística demana a un director treballar conjuntament sense que aquest abandoni el seu camp específic i el seu lloc en la seva pròpia tradició fílmica, s'està obrint un camp experimental de resultats encara imprevisibles. Es tracta de seguir fent cinema encara que sota unes altres condicions de producció provinents de sistemes alternatius a la rutina productiva dominant. El nostre interès per analitzar aquestes experiències consisteix a comprovar de quina manera aquestes noves exigències poden influir en la ideació i concreció de nous formats per al cinema contemporani. Són casos que cal estudiar perquè en tots es manté la primacia del cinema i perquè compten amb els millors cineastes, que es manifesten realment interessats en aquesta renovació i decideixen participar-hi.

En aquestes experiències recents hi trobem cineastes que han realitzat algunes obres en relació amb projectes expositius, però que posteriorment aquestes obres fílmiques han estat capaces de generar un camí propi cinematogràfic, fins al punt d'esdevenir part del cànon del cinema contemporani independentment de quin en fos l'origen. Un cas revelador en seria el film *Mudanza* (2008) de Pere Portabella, un migmetratge que és fruit d'un encàrrec de la casa-museu de Federico García Lorca de Granada, que va demanar a diversos artistes una acció en relació amb l'espai del poeta i el seu contingut. La proposta de Pere Portabella és *Mudanza*, una obra resultat de filmar el trasllat de tots els mobles, quadres, el piano i altres objectes que formen part de la memòria del poeta a un magatzem prop de Granada i a continuació filmar l'espai buit. Si no en coneixes l'origen, pots pensar que es tracta d'un migmetratge fet en ocasió del trasllat dels mobles per a algun tipus de restauració. Però la força peculiar del film neix de considerar que l'acció artística de Portabella era proposar el trasllat només per ser filmat, de manera que es demostra la força centralitzadora del cinema. És el film el que provoca la necessitat de l'acció artística, de la qual *Mudanza* és a la vegada inductor i memòria, fins al punt que l'acte del trasllat no existiria sense la pel·lícula. Aquesta primacia del cinema és, per altra banda, una de les constants de la filmografia de Pere Portabella: ja quan va filmar l'acció de Joan Miró al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona va arribar a l'acord previ amb el pintor que després d'uns dies que les pintures es conservessin en els vidres de l'edifici, Miró procediria a destruir-les, i que d'aquí en sortiria la pel·lícula que Portabella titularia *Miró, l'altre* (1969). De manera que tant en aquest film, ara tan reivindicat, com a *Mudanza* és la pròpia pel·lícula l'únic lloc on es testimonia una desaparició que el mateix film ha provocat.

Una línia similar d'encreuament d'experiències provoca el naixement del film de Víctor Erice *La morte rouge* (2006), un soliloqui realitzat amb motiu de l'exposició «Erice/Kiarostami», que es va presentar per primer cop al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) i després va viatjar a altres institucions culturals internacionals, entre les quals la Casa Encendida de Madrid i el Centre Pompidou

de París. De fet aquest film personal, realitzat pel mateix Erice amb la seva petita càmera, va ser resultat d'una necessitat expressiva sorgida del mateix llenguatge expositiu, que posava en relació les obres dels dos cineastes. En la seva part de l'itinerari, Kiarostami havia realitzat *Five* (2003), un film contemplatiu amb una temporalitat peculiar que en principi va imaginar només per a les sales d'exposició però que finalment s'ha convertit en una de les obres més radicals i aclamades de tota la filmografia del director iranià. En simetria amb aquest *Five*, Erice va concebre la seva pròpia obra personal per a l'exposició, i en fer-ho va generar un nou format, un film inclassificable que ja ha generat continuadors en la seva línia: utilitzar el soliloqui com a eina d'indagació en la pròpia memòria cinematogràfica del director.

La morte rouge s'ha editat en DVD, però aquest film curt ha traspassat els murs de les sales expositives per convertir-se en referència d'aquesta mutació de la naturalesa fílmica: en un recent congrés organitzat a Nova York sobre el cinema espanyol dels darrers vint anys, tant *Mudanza* com *La morte rouge* s'incorporaven al cànon de les millors obres realitzades durant aquest període independentment de si la seva procedència havia estat expositiva o no.

Però potser el cas més emblemàtic dels realitzats fins ara respecte a la creació d'un nou format cinematogràfic d'origen expositiu es troba en les correspondències fílmiques entre cineastes, l'origen de les quals prové també de l'exposició entre Erice i Kiarostami. En aquest cas també es tracta de respondre a una necessitat museogràfica: trobar la manera de fer confluïr en una sala una relació tangible entre els dos cineastes que fins aquell moment havien exposat la seva obra separatament. Aquesta necessitat de confluència va generar la idea de la correspondència: els dos cineastes s'enviarien cartes filmades entre ells, de durada variable, alternades, on sempre s'identificava el temps i el lloc des del qual es realitzaven. El conjunt de les nou cartes van significar tota una revelació d'aquest nou format, a Barcelona, a Madrid i sobretot quan es va presentar al Centre Pompidou. A partir del reconeixement que aquestes correspondències eren una forma fílmica de nou tipus, una altra iniciativa expositiva, també al CCCB, la Casa Encendida i el Pompidou, va estendre aquest format a altres parelles de cineastes, i va demostrar d'aquesta manera el caràcter serial i generalitzable de la proposta. Aquests duets entre cineastes es van concretar en les correspondències entre José Luis Guerín i Jonas Mekas; entre Albert Serra i Lisandro Alonso; entre Jaime Rosales i Wang Bing; entre Isaki Lacuesta i Naomi Kawase; entre Fernando Eimbcke i So Yong Kim. No analitzarem aquí les particularitats de cadascun d'aquests intercanvis filmats,¹ però cal destacar que ens trobem realment davant de l'eclosió d'un nou format fílmic que s'ha estès gràcies als festivals internacionals que han acollit els diferents films, respectant sempre que es tracta d'una obra conjunta i indivisible. De manera que les correspondències s'acullen a totes les formes de difusió possibles, a través dels circuits expositius, dels cinematogràfics, dels televisius, del DVD i de la Xarxa. I si aquesta recepció és tan positiva és perquè les correspondències responen a unes tendències clau de la contemporaneïtat, ja que visualitzen i donen forma a la im-

portància de les noves necessitats de fraternitat fílmica, que ja no descansa únicament en les cultures nacionals, com havia estat la norma dels «nous cinemes» europeus del segle XX, sinó en la consciència que les noves aliances entre cineastes solitaris es troben en sentir que un director que viu en la distància pot esdevenir l'interlocutor privilegiat de les preocupacions d'un altre.

Aquestes correspondències, a part de crear noves narratives, demostren la importància de l'amistat que es fabrica a l'interior del cinema mateix, així com la creació de motius visuals recurrents per fer entendre el paper del jo del cineasta en diàleg amb l'altre. I, sobretot, les cartes filmades construeixen un nou sentit de comunitat perquè parlen sempre des d'un ara i un aquí, de les coses corrents, de l'ofici del cineasta, en una construcció basada en el diàleg, ja que es considera que es pot fer una obra íntima però no privada, perquè l'espectador està des del primer moment convidat a participar-hi. I és justament aquesta consciència de l'espectador la que fa que les correspondències fílmiques siguin matèria pura cinematogràfica i que puguem parlar d'un nou format fruit d'un procediment metodològic basat en l'encreuament de procedències.

Els nous contribuïdors

Com es pot fer visible la inscripció dels oïdors o dels espectadors en un programa que vol animar la participació? La visualització de la pluralitat de veus en els programes radiofònics o televisius és un dels objectius de la renovació de formats, encara que sigui només un segment en un programa més general i consolidat. Això és molt clar en la ràdio, on en els darrers anys s'ha buscat la manera de donar més importància a persones que intervenen des de l'exterior del propi programa, però ja no només com a personatges auxiliars, sinó amb la voluntat de fer sentir que aquesta intervenció esdevé realment representativa del conjunt. És com si s'entengués que aquesta contribució externa forma part de la construcció del propi discurs, com si els professionals que fins aquests moments tenien l'exclusiva de la paraula o la imatge institucional deixessin una part de protagonisme a les veus plurals que provenen dels espectadors. Aquesta tendència és ineludible i irreversible en la perspectiva dels nous mitjans comunicatius, però encara és molt difícil donar-li un format definitiu en els mitjans convencionals, si no és a partir d'iniciatives híbrides.

És evident que aquesta progressió es deu a la importància que ha obtingut la presència de la Xarxa en la visualització de l'opinió personal, que cada cop més pren forma i autonomia audiovisual. Aquesta innovació s'ha traslladat d'alguna manera als mitjans convencionals, i ho ha fet entrant fins i tot en formats ja consolidats per donar-los una nova dimensió comunicativa. En el fons d'aquesta mutació hi ha una evolució clara en el concepte de l'espectador que vol participar, una figu-

ra que, com ha definit bé el filòsof Bernard Stiegler, entronca amb la tradició de l'*amateur* fins a esdevenir el que Stiegler en diu el personatge del *contribuïdor*.² Es reivindica així la figura de l'*amateur* enfront de la del pur consumidor, i es lamenta la pèrdua de pes de l'aficionat en la pràctica artística i en l'estratègia de les institucions culturals. Però s'entén que una part de la revolució comunicativa actual se centra justament en la recuperació d'aquesta figura com a nou actor social. El contribuïdor ja no només es reconeix pel seu entusiasme i el seu voluntarisme, sinó perquè pren consciència del paper actiu que té en la construcció de les noves formes i no pensa renunciar a aquest protagonisme activista. La qüestió, per tant, queda establerta en termes d'ordre social, econòmic i de política cultural: fins a quin punt els artistes i les institucions culturals seran capaços de visualitzar i establir una nova relació social amb la ciutadania que ja no es conforma a ser merament consumidora d'espectacle? Podem dir, per tant, que el contribuïdor completa i protagonitza la seva participació en condicions semblants a la del professional convencional, encara que se senti a gust amb un cert anonimat.

Aquest desig i necessitat de participació animada des de la Xarxa ha anat tenint efectes progressius en els mitjans radiofònics i televisius, fins al punt de modificar-ne alguns dels formats tradicionals. Això ha estat visible en el camp de les campanyes polítiques, un terreny normalment molt enquistat des del punt de vista dels formats, però on l'entrada d'Internet està fent canviar les rutines televisives sobre els debats electorals. Potser una de les experiències més interessants en l'encreuament entre Internet, la televisió i el nou rol dels contribuïdors la trobem en l'aliança puntual que van establir la plataforma YouTube i la cadena televisiva CNN a l'hora d'organitzar el debat electoral entre els candidats demòcrates a les eleccions presidencials nord-americanes, un debat realitzat el 24 de juliol de 2007. En aquell cas aquesta col·laboració entre una empresa en xarxa i una altra de notícies per televisió va modificar profundament el format del debat: eren els ciutadans els que feien les preguntes als candidats que prèviament havien penjat en una web a la Xarxa. I el paper dels moderadors, en aquell cas concentrat en el periodista Anderson Cooper, no era un altre que seleccionar les preguntes més interessants, adreçar-les als diferents candidats i sobretot assegurar que les respondrien fins al fons, evitant fugides d'estudi. És com si el presentador assumís la responsabilitat davant el ciutadà que la seva pregunta no seria evadida. El resultat va ser altament interessant, una innovació de relleu, perquè els mateixos candidats van haver d'aprendre a modificar el to de les seves respostes i crear un nou protocol de respecte a la pregunta del ciutadà, de manera que es canviava la relació tradicional entre entrevistador i entrevistat. Va ser en aquell debat on el candidat Barack Obama, que no era encara en la llista de favorits, va donar un salt comunicatiu: va ser, de tots els candidats, el que millor va saber-se adreçar als nous actors socials.

El ressò d'aquest model renovat es va estendre ràpidament com a possible replantejament del debat electoral i de la forma d'analitzar els missatges dels candidats. La primera influència es va fer sentir en la mateixa campanya americana, però

també en altres eleccions europees on es van plantejar variables d'aquesta innovació. En el cas de les eleccions generals espanyoles de l'any 2008 es va buscar una recreació d'aquest model d'encreuament entre Internet i televisió. Tant Televisió Espanyola (TVE) com Antena 3 van promocionar una campanya en què demanaven als ciutadans una col·laboració d'aquest tipus, una pregunta feta als candidats, fonamentalment a Zapatero o a Rajoy, que fos breu, rodada per ells mateixos. En el moment de la veritat cap de les dues cadenes va saber utilitzar aquest dispositiu a fons, i de fet els centenars d'autofilmacions només es van poder consultar a la pàgina web de les dues cadenes. Però tot i aquesta devaluació de la intenció original, aquestes gravacions audiovisuals han quedat com un testimoni interessantíssim des del punt de vista de la recerca, tant per la varietat de propostes que es plantegen en cadascuna de les preguntes, i que serveixen per establir un catàleg de preocupacions primordials de la ciutadania, com també molt especialment per l'ús de diferents maneres de posar-se en escena per part dels que pregunten, que van utilitzar tot un arsenal de possibilitats provinent del llenguatge cinematogràfic i televisiu: l'autofilmació davant l'ordinador, el fet de filmar un altre membre de la família en un lloc significatiu de la llar, la utilització del fons del decorat com a complement visual de la pregunta, la realització de petites ficcions iròniques, l'ús de material d'arxiu per contrastar les promeses dels polítics en campanya amb la realitat de quan governen o fins i tot la utilització d'animacions realitzades expressament sobre el tema que s'ha de tractar. Un desplegament de recursos expressius que volien afavorir l'impacte visual de la proposta, sabent que això podia ser un millor vehicle per poder traspasar totes les fronteres i aconseguir aparèixer en antena. I d'aquesta manera l'experiència, si bé truncada, permetia comprendre les possibilitats reals de transformació d'un format fruit de dues estratègies comunicatives complementàries.

La fórmula «preguntes dels ciutadans des de la Xarxa» va anar evolucionant en funció també de les diferents plataformes virtuals des d'on efectuar aquestes interrogacions. Ben aviat es va entendre que aquest format transformava també les estratègies comunicatives dels responsables polítics, que trobaven en aquesta fórmula una manera de sentir que donaven resposta a les inquietuds dels ciutadans. Així s'entenen les àmpliament difoses experiències de l'entrevista a Obama via Twitter (i transmesa per televisió), el 6 de juliol de 2011 (moderada per Jack Dorsey, cofundador de la plataforma de missatges breus); o l'entrevista a Zapatero per YouTube, el 26 d'abril de 2011, en què es reproduïa el mateix format que en el debat electoral però ara amb un sol entrevistat, o la del mateix Obama a través de Facebook, el 20 d'abril de 2011 a Palo Alto, amb Mark Zuckerberg de mestre de cerimònies. La conclusió provisional d'aquestes iniciatives ens fa veure com una innovació en un format que semblava perfectament establert en la televisió es produeix, un cop més, a través de l'acord entre plataformes comunicatives de naturalesa diferent.

Paral·lelament a aquesta iniciativa entre Internet i televisió, es va produir la ir-



rupció d'un format, en aquest cas plenament televisiu, que va coincidir temporalment amb l'anterior i que responia de fet a les mateixes preocupacions per fer més visible la presència del contribuïdor en el debat polític. És el cas del programa de la televisió francesa *J'ai une question à vous poser*, iniciat a TF1 el 5 de febrer de 2007, amb la presència d'un centenar de ciutadans al plató preguntant als diferents candidats a les eleccions franceses, el primer d'ells Nicolas Sarkozy, al qual seguirien, en diverses edicions setmanals, Jean-Marie Le Pen, Ségolène Royal i François Bayrou. El format va tenir un èxit crític i de públic formidable i va ser adoptat ràpidament per altres cadenes, com ara TVE, que va inaugurar la seva emissió el 27 de març de 2007 amb el president del Govern José Luis Rodríguez Zapatero responent als ciutadans convocats al plató. Tot i la relativa convencionalitat del format, és interessant fer notar que deu gran part del seu èxit a haver trobat una manera de visualitzar aquesta necessitat de rendir comptes davant la societat que pregunta a través dels seus ciutadans representats al plató. Òbviament, el format era molt més confortable que el propugnat des de la confluència amb les xarxes, perquè les variacions de *Tinc una pregunta per a vostè* partien sempre de la convocatòria al plató com una forma de fer entendre als ciutadans convidats que juguen en el camp de la televisió i no en el seu propi camp. Potser el cas més clar d'aquest poder de la televisió es revela en el moment que el presentador d'aquest format moltes vegades té més la funció de protegir el polític convidat que no assegurar-se que respongui en profunditat a les preguntes dels ciutadans convocats. En aquest sentit, tota convocatòria al plató ja pressuposa una acceptació de les regles del joc televisiu que poden acabar fent més i més ornamental, i aparent, aquest desig participatiu.

Però per una o altra via, podem concloure que la qüestió dels contribuïdors va prenent forma en la ràdio i especialment en la televisió. I aquest és un pas necessari per comprendre la revolució comunicativa que han significat les revoltes àrabs de l'any 2011. En aquest cas la presència del contribuïdor es va convertir en una eina decisiva, protagonista en si mateixa de la necessitat de canvi absolut. Ja no es tractava d'algun testimoni *amateur* que podia completar la informació professional, d'alguna càmera que havia gravat casualment unes imatges significatives que acompanyarien les de les mateixes cadenes. En el cas de les revoltes àrabs van ser les imatges *amateurs* les úniques que van acabar verificant la certesa i realitat dels fets, les úniques que van anar obtenint la credibilitat necessària per construir un relat audiovisual organitzat dels fets que anaven succeint. Amb la construcció d'una espècie de plataforma transmediàtica entre xarxes socials i molt especialment la cadena Al-Jazeera, l'escena àrab va esdevenir un camp de proves per a aquest nou tipus de diàleg entre formats diferents, i es va crear una revolució radical en la construcció i la recepció de les imatges significatives. Perquè fins aquell moment la imatge precària, fràgil, borrosa, imperfecta, semblava només un territori reivindicat pel cinema *underground* i per l'estètica *amateur*. Però a partir dels esdeveniments a Tunísia, Egipte, Síria o Líbia, aquesta fragilitat esdevenia imatge

institucional, forta, que es podria considerar imatge oficial d'un poder alternatiu que encara no havia obtingut la seva victòria política, però que ja l'havia obtingut en el camp de la construcció visual. Aquesta imatge precària va tenir l'habilitat de no renunciar a cap dels motius visuals que solen narrar i comunicar la caiguda d'un règim i la seva substitució per un altre. Així podíem veure com queien estàtues de dictadors, com es retiraven els retrats oficials, com s'esquinçaven els cartells dels líders més odiats, com s'obrien les mansions del poderosos, com apareixien joies i diners en armaris secrets com a símptoma de la corrupció dels poderosos o com s'escapaven els màxims responsables en avió com a símbol del fet que la caiguda del règim era irreversible. Mentre les cadenes oficials de cadascun dels països en revolta es limitaven a presentar discursos encarcarats dels dirigents encara presents al país, fent veure que no passava res i que ells continuaven al davant de les seves responsabilitats, les càmeres alternatives estaven notificant des del carrer l'abast real de les revoltes i la seva autèntica dimensió comunicativa.

Aquí es va produir un canvi absolutament significatiu en relació amb els «actors socials» esdevinguts «actors visuals», que s'ha de fer notar en l'evolució del format participatiu. Aquest paper dels contribuïdors i de les càmeres *amateurs* creixerà en un futur pròxim, i les televisions hauran de trobar la manera de donar resposta positiva a la seva integració. Com de fet ja s'ha fet, en sentit contrari, des de les institucions policials, en decidir els cossos de seguretat incrementar el seu arsenal de càmeres i d'operadors, policies esdevinguts directors de cinema, buscant una imatge pròpia capaç de confrontar-se amb la dels ciutadans en revolta. Aquesta emergència de la imatge policial no es fa a partir de les convencions estètiques del reportatge institucional, sinó jugant directament en el camp de les imatges alternatives. En resposta a les imatges obtingudes, per exemple, des del moviment dels indignats, els cossos policials armats de càmeres hi volen contraposar la seva imatge també precària, sabent, potser de manera intuïtiva, que és en la imperfecció de la imatge on es declina actualment la consciència de veritat. Que és la imatge moguda i borrosa la que dóna crèdit d'autenticitat, perquè la credibilitat de la imatge convencional està en gran part dinamitada.

La ficció des d'Internet

Estem als inicis de la multiplicació d'imatges de ficció concebudes i difoses des de la Xarxa, un fenomen creixent que encara no ha trobat una interrelació explícita i consolidada amb els formats tradicionals de la ficció, és a dir, el cinema i la televisió. Si bé alguns programes de televisió inclouen en algun dels seus contenidors algunes mostres de ficció creada per a Internet i traslladada eventualment a la cadena, és evident que encara no s'ha produït una fusió real capaç de generar l'edició de formats alternatius a l'hora de crear i difondre nous paràmetres en el relat audiovisual.

Potser la primera constatació de la fertilitat d'aquesta relació es va produir no tant en el camp de la creació sinó en el camp de la promoció de fenòmens cinematogràfics que van trobar a la Xarxa un aliat inexpert i poderós. El cas ja llunyà d'*El projecte de la bruixa de Blair* (2000), pel·lícula dirigida pels joves Eduardo Sánchez i Daniel Myric, continua sent un anunci de les possibilitats inicials d'aquesta interacció: un film precari, que jugava en l'aparença entre realitat i ficció, va trobar a Internet la manera de crear un interès i un misteri que va permetre la multiplicació dels espectadors que van acudir a les sales a veure-la, i va crear així un autèntic model de ruptura en les estratègies promocionals. Un film de pressupostos *amateurs* esdevenia un fenomen d'explotació i rendibilitat econòmica que va despertar l'interès de les *majors*. Va ser realment una primera aproximació del que podia donar de si aquesta nova forma de penetració, quan podia ajudar pel·lícules modestes.

Però l'experiència avisava també d'una font estilística: la Xarxa posava en relació la ficció i el seu verisme, de manera que es va anar creant un subgènere típic d'aquesta posada en qüestió de l'ordinari i l'extraordinari. L'activitat paranormal en un entorn domèstic es va convertir gairebé en tendència cinematogràfica, com una variable del cinema de terror que expressava el mal que vivia sota l'aparença d'una societat confiada. I en aquesta tendència de films sempre hi apareixia com un valor la seva modèstia de mitjans, una precarietat que, un cop més, esdevenia el factor principal del seu atractiu.

Però, com dèiem, aquesta renovació està en els seus inicis i haurà de significar en els propers anys una font imprescindible de renovació en la manera d'abordar els formats de ficció, especialment en la televisió, però també en el cinema. Aquestes serien algunes de les característiques de les ficcions nascudes a la Xarxa en relació amb les seves possibilitats de modificar els formats clàssics.

Es tracta d'una ficció que és serial o aspira a ser-ho. Aquesta repetició la vincula clarament al llenguatge televisiu i obliga a plantejar, per tant, una necessitat de renovar els paràmetres de la seva repetició. Com també sol passar en el consum de l'actual serialitat nord-americana, els paràmetres de l'episodi setmanal ja no serveixen per respondre als reptes d'aquesta nova ficció, que sol incloure en la seva pròpia construcció la temporalitat de la seva consulta. La televisió estarà obligada a revisar aquesta manera de programar allò que és serial.

És una ficció majoritàriament breu, potser perquè és hereva directa dels models de consulta abreujats, com si s'acceptés que la forma d'atenció a Internet està molt marcada pels hàbits temporals adquirits des dels inicis dels films en xarxa. No hi ha cap principi que ens pugui fer pensar que aquesta duració no pot ser variable en un futur, però és evident que qualsevol forma d'introducció de la ficció creada per a les webs a la televisió convencional haurà de tenir en compte aquest factor temporal. A més, aquesta ficció curta també renova el format del curtmetratge: la ficció per a Internet no espera més temps que el que ja té, no és un assaig per a una altra temporalitat, no s'entén tant en relació amb el llargmetratge cinematogràfic,

sinó amb l'autonomia de ser capaç de crear una durada experimental en funció de les noves necessitats.

És una ficció irònica, perquè utilitza els formats ja existents per donar-los la volta, per utilitzar-los en una ficció alternativa a la ja establerta. En aquest sentit la ficció a Internet assaja en tots els gèneres per poder demostrar que està experimentant en tots, com una manera de plantejar que es treballa a la Xarxa i no a les plataformes de ficció convencionals. S'utilitzen formats preexistents (una comèdia de grup, un reporter que treballa en un programa de televisió, una situació d'activitat paranormal) per fer esclatar alguna cosa inesperada. Aquesta ironia dramàtica presenta una forma de reafirmar el propi territori des del qual es treballa, el de la reinterpretació i el de la frontera entre gèneres i estratègies, entre realitat i ficció. Un territori irònic que fa despertar en l'espectador un canvi de percepció davant del que veu, com una forma de consciència del mateix dispositiu, de la diferència de filmar en una plataforma virtual.

És una ficció austera, perquè aquesta manca de mitjans és un valor que augmenta la percepció d'un perfil propi d'aquesta ficció. Cap gènere és impossible si s'inverteixen els pocs mitjans en elements expressius i no en qüestions secundàries. És també una forma d'afirmació de l'entusiasme de voler filmar, d'alternativa als models tradicionals de producció, de fixació d'una estètica i una ètica del rodatge i finalment una manera de mostrar unes capacitats de producció que poden ser extraordinàriament útils en temps obligats de recanvi dels models tradicionals de finançament i difusió de la nova ficció. La precarietat és un valor definitiu, que en reforça també la ironia i que permet imaginar també grans cineastes i productors creatius decidits a experimentar amb altres jerarquies de creació, per vocació o per necessitat.


És una ficció de concepte, que exigeix una claredat en el plantejament argumental, en un film o sèrie de situació, com si aquesta transparència fos necessària per atraure l'espectador potencial. Aquest caràcter simplificat que normalment ha estat una limitació en la història del cinema o de la televisió (la fecunda serialitat actual ha abandonat aquesta simplicitat típica del classicisme), troba en canvi una certa reformulació en la ficció per a Internet. És com si el punt de partida per garantir la continuïtat d'una obra, o per fer-la present, es trobés a ser fàcilment imaginable, com si la manera d'obtenir els recursos necessaris per fer-la possible es trobés també en la comprensió absoluta del seu plantejament.

Totes aquestes característiques de la ficció en xarxa estant ja influïnt decisivament en les ficcions de cinema i televisió. Especialment pel model de producció proposat, un típic model contributiu, en el qual va per davant la voluntat de rodar una obra, sabent que tindrà una plataforma clara d'exhibició que no dependrà dels protocols habituals del cinema o la televisió. I això, com també passa amb el cinema exposat, interessa també als grans cineastes, interessats a trobar maneres de concebre les seves obres que en garanteixin la llibertat creativa, sense cap submissió a durades convencionals ni a sistemes de promoció definits pels grans distribu-

JORDI BALLÓ

idors. Algunes d'aquestes obres, de ficció, documentals o que treballen en la frontera, poden fer el salt a altres plataformes d'exhibició que necessitaran en el temps a venir maneres de presentar-les que donin valor al fet que han estat realitzades amb voluntat, col·laboració, i una forma de finançament que ja no depèn ni d'ajuts públics ni de grans inversions especulatives. En aquest cas, com també en els altres descrits en aquest article, també l'hibridisme de les plataformes expressives des de les quals es produeix una obra dóna una garantia sobre la ideació de nous formats que responguin als nous reptes establerts.

Obligats a innovar

Les institucions audiovisuals, de fet les culturals en general, han de donar resposta avançada a les transformacions tecnològiques, però també a les noves exigències de la ciutadania que ja no es conforma a assumir un paper només de consumidor. Al mateix temps, els creadors necessiten trobar un espai comunicatiu capaç de donar sortida a les seves preocupacions i de donar visibilitat a les seves exigències d'autor, una de les fonts encara imprescindibles per fer avançar els models creatius. Aquests reptes es concentren en part en la necessitat dels nous formats, entesos com a resultat de processos d'investigació complexos que posin en relació estaments diferents. En aquest article introductorí hem provat de fer entendre la fertilitat de l'encreuament d'experiències en sistemes diferents per crear allò que encara no existeix. I és en aquest encreuament, en aquest desplaçament, on es pot produir una metodologia efectiva, sorprenent, mesurable i capaç de crear un model estable de continuïtat en la recerca. 

Notes

I1 El catàleg de l'exposició «Totes les cartes», editat conjuntament amb els DVD de les cartes filmades, analitza les correspondències, i planteja també una visió més general del format. Vegeu Bergala (2011).

I2 «De l'amateur al contribuïdor», conferència de Bernard Stiegler al CCCB, el 27 de gener de 2009. Al mateix CCCB es presenta una experiència d'encreuament entre exposició presencial i exposició virtual en el projecte «Pantalla global» (2012), en el qual dialoguen els muntatges elaborats pels comissaris sobre diversos aspectes temàtics de les pantalles amb les imatges enviades pels contribuïdors, com si fos un camp/contracamp, un diàleg posat en escena. L'experiència representa una renovació profunda en el llenguatge expositiu però també en l'extensió espacial de les obres fetes només per a Internet, que creixen en relació amb la itinerància de l'exposició.

Bibliografia

- BERGALA, A. (2011). «T'escric aquestes imatges». *Totes les cartes: Correspondències filmiques*. Catàleg de l'exposició. Barcelona: Prodimag: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- CASTANON, B. (2011). *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan: le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Tesi doctoral. Reims: Université de Reims Champagne-Ardenne.
- COMELLA DORDA, B. (2009). *Mirar la realidad: una aproximación al Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (1997-2009)*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.