
SHORT — CUT

JULIA VARELA. 3'31"

En la fotografía se ve un oscuro almacén donde los productos terminan de manufacturarse y se empaquetan. Afuera es de noche. En el centro de la imagen se ve una pantalla LED encendida, dispuesta en horizontal sobre una mesa. No emite ninguna imagen; de la pantalla cuadrículada sólo emerge una luz blanca. El panel se halla entre cajas enormes que contienen plásticos protectores. En el extremo de la pantalla hay una mujer joven. Mira a la cámara fotográfica a través de sus gruesas gafas. La pantalla le ilumina el cuerpo y la cara. Lleva una chaqueta de deporte verde. Coloca una mano en la pantalla y la otra en su vientre. Se trata de una fotografía de baja calidad enviada a través de una plataforma de comercio electrónico. A primera vista, insignificante. Sin embargo, una relación accidental ya había empezado a formarse.

La obra de Julia Varela investiga la materialidad de las imágenes en nuestra época digital. A menudo se entiende que la imagen es un elemento inmaterial, pero necesita el soporte de un cuerpo tecnológico para existir. Parte de su investigación implica el contacto con industrias relacionadas con tecnologías de visualización de última generación. La mayoría de esta producción se lleva a cabo en las zonas industriales de China. La fotografía la envió Sunny Zhu, una comercial especializada en ventas en línea, siendo la primera imagen de un ser humano que apareció durante conversaciones destinadas a la venta de pantallas LED de gran formato. Para Varela, la presencia de este cuerpo humano creó un cortocircuito en el proceso.

El cuerpo tecnológico de la pantalla emite una no-humanidad, una ausencia de tacto, una comunicación unidireccional. Y, sin embargo, esta fotografía abre paso hacia un espacio detrás de la pantalla en el que el tacto humano nos señala la escenografía de un presunto teatro de sombras orquestado. El encuentro inesperado con tal revelación entre los *renders* algorítmicos implicados en la producción y venta de pantallas, plantea una narración misteriosa.

La imagen digital configura nuestra percepción de la realidad, pero, como un espejo, oculta todo el mecanismo que tiene detrás. Nuestro mundo existe en tanto que puede habitar las dos dimensiones de la pantalla del móvil, de la televisión, o del ordenador, que en su mayoría proceden de las grandes áreas industriales de China. La mujer visibilizada en el almacén de pantallas LED evoca la falta de comunicación social.

Una imagen no es un objeto, necesita soporte. Mientras que las imágenes impresas necesitan tinta y papel, la imagen digital tiene una necesidad constante de ser seleccionada, transmitida y mantenida. Para reproducirse requiere de una elaborada red de apoyo. *3'31"* pone de manifiesto lo señalado por el filósofo Emmanuel Alloa, la imagen es una potencialidad latente. Describe el efecto empático de las imágenes —tienen la capacidad de manipular nuestra forma de entender el mundo material—. ¹ Las emisiones de imágenes están condicionadas por la luz que determina la transmisión del mensaje. Su estructura física es el medio, y como dice el lema clásico del teórico de los medios McLuhan: «el medio es el mensaje». ² La imagen cómo un mecanismo que bombardea nuestra percepción no sólo se comenta como un hecho en el texto introductorio de Alloa, ³ sino que sitúa al espectador como un receptor pasivo, inmerso en una violenta tormenta de información.

En el siglo II a.C, Ptolomeo escribió la teoría de la refracción de la luz, que a su vez se hacía eco de la llamada teoría de la emisión — o la creencia de que vemos a través de rayos de fuego que nos salen de los ojos y que nos permiten establecer contacto con el mundo físico—. ⁴ Esta creencia continuó vigente

1 Emmanuel Alloa, "Lectores de Imágenes: Rearticular lo Visible. Para una crítica de las imágenes". Taller en la Virreina Centre de la Imatge, 15-16 de marzo de 2017. (<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/activities/rearticulating-visible-towards-critique-images/63>)

2 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964. (<https://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf>)

3 Alloa: "Decir que la multiplicación proliferante de imágenes en nuestro mundo contemporáneo es inversamente proporcional a nuestra facultad para decir a qué corresponden parece ya casi un lugar común, así como hablar del cansancio de la mirada que frente al torrente frenético de imágenes ya no puede habilitar más una capacidad crítica desde la cual poder mirar."

4 La teoría de emisión fue popularizada por Gallen, la autoridad médica del medioevo. (<https://web.stanford.edu/class/history13/earlscienlab/body/eyespages/eye.html>)

durante los mil años siguientes y situó al espectador como un coleccionista activo de información que interactuaba físicamente con el mundo material. Hoy en día sabemos que lo contrario es científicamente cierto. Los rayos de fuego no salen de los ojos humanos, pero sí lo hacen de la luz de nuestras pantallas y se topan con nuestros ojos para transportarnos a su universo. Aquellos que tienen los recursos para crear y diseminar las imágenes son siempre los que tienen el poder. La violencia latente de las imágenes acaricia, con un color azul claro, el rostro de la mujer del interior del almacén.

Este proyecto plantea reconsiderar la autoridad de la imagen. La falta de poder inmediato de esta fotografía, su aparente trivialidad y la baja resolución, devienen un símbolo del mecanismo de la imagen. Esta fotografía se ha seleccionado para experimentar una transformación y lograr una comunicación alternativa. La artista escribe: «Los componentes materiales de la imagen se han amplificado y replicado buscando acercarse a nuestra condición física». En la pieza de vídeo titulada *3'31"*, la imagen sirve como punto de partida para producir un nuevo tipo de comunicación. Una barra algorítmica pasa de derecha a izquierda y de izquierda a derecha leyendo e interpretando la imagen. Los datos visuales contenidos en la fotografía son traducidos a un sonido extraño y abstracto. El software que procesa la imagen la oscurece ocultándola tras pulsos de luz que disparan tonos auráticos.

La imagen se ha codificado por un sintetizador que traduce datos visuales en sonidos — ha sido procesada por un modelo diseñado en el 1938 por el ingeniero soviético Yevgeny Murzin— El algoritmo foto-óptico del sintetizador convierte las imágenes en ondas para ser interpretadas como tonos. Su intención era liberar a la música de la intervención humana, producir sonido sin músicos y agencia a la imagen. En el video de Varela la luz adquiere materialidad y una especial proximidad perceptible a través de las vibraciones que suceden en el interior de nuestro oído. El proceso crea una ilusión que traspasa el tiempo y el espacio generando una filosofía, descrita por la artista como un existencialismo cósmico, que recuerda a las ambiciones de las vanguardias rusas anteriores a la Revolución.

En 1913, el colectivo ruso Soyuz Molodyozhi propuso la combinación de literatura, música e imagen en la obra de teatro titulada *Victoria sobre el sol*. Hoy en día este evento es principalmente conocido como el contexto en el que Kazimir Malévich creó el *Cuadrado negro* —el «punto cero de la pintura»—, la destrucción de la imagen.⁵ La interpretación de la obra de El Lissitzky era que el sol había sido vencido por la tecnología moderna una vez que la humanidad había sido capaz de producir su propia fuente de energía. La imagen se ennegrece y el panel LED se enciende.

5 Isobel Hunter, "Zaum und Sun". (https://www.pecina.cz/files/www.ce-review.org/99/3/ondisplay3_hunter.html)

Las frecuencias del sintetizador de Murzin emiten una señal inquietante, similar a la música *drone*, descrita en un comentario en YouTube como un sonido evocador de «aquellas señales que los científicos descubrieron cerca de Saturno».⁶ El instrumento sirvió para crear la mayor parte de la banda sonora de *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovski —una película que habla de la incomunicabilidad entre la humanidad y un planeta alienígena e inteligente—. El territorio astral Solaris interactúa con un grupo de científicos encarnando sus memorias, recreando sus pensamientos y recuerdos internos. Sin embargo, esta distorsión de la realidad finalmente los llevará hasta el abismo de la cordura. Es la misma distorsión de la realidad de la que habla Cronenberg en su película *Videodrome* (1983). Sobre la teoría de los medios creó el lema: «La pantalla televisiva se ha convertido en la retina del ojo de la mente».⁷

La mujer y su entorno destinados a ser absorbidos por nuestra retina se han convertido en una frecuencia. Al introducir la imagen en el sintetizador, Varela trata de establecer una forma radical de comunicación con el individuo más allá del espejo de la percepción visual. Ella pertenece a esas redes invisibles de trabajo que aspiran a crear las infraestructuras de imágenes que forman parte de nuestra realidad. Los sueños utópicos de la Unión Soviética industrializada, que produjo el nacimiento del cine, hoy se desploman sobre las ruinas del comunismo chino: las sofocantes fábricas de tecnología de la zona industrial de Shanghái.

La imagen es un rehén, retenida por un aparato que desvía su trayectoria original. El flujo de información entra en una nueva lógica. Una imagen recurrente (una mujer que vende pantallas a través de las pantallas del ordenador y del móvil) en un gesto colapsa al filtrar el tejido humano de las fábricas y las conexiones mercantiles que la hacen posible. La imagen se transforma en sonido y sus ondas alcanzan vibraciones hasta la parte expuesta del cuerpo más cercana al cerebro: la pantalla tiembla en el órgano de nuestro oído interno.

Texto escrito por **Àngels Miralda** en diálogo con **Julia Varela**

TERRASSA, JUNIO DE 2020

6 Coil – ANS 1. (<https://www.youtube.com/watch?v=Nu2yp3PYdTQ&t=1787s>)

7 David Cronenberg, *Videodrome*, 1983.



Fundació Suñol

COLLABORADORES:



Fundació Glòria Soler



Ajuntament
de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura