

Màster en Estudis Avançats
en Història de l'Art
Curso académico: 2014-2015
Departament d'Història de l'Art
Universitat de Barcelona
Trabajo Final de Máster
Tutor: Dr. Juan José Caballero Molina

***Aproximación a la creación artística
contemporánea en los dispositivos
videográfico y cinematográfico en la obra de
Isaki Lacuesta (2002-2014)***

Alumna: Blanca Peirats Vicent
D.N.I.: 29.190.596-P
NIUB: 15687184
E-mail: peiratsblanca@gmail.com

Quisiera expresar en estas líneas mi agradecimiento a todas aquellas personas que han contribuido a que este Trabajo de Final de Máster haya sido concluido.

En primer lugar, agradecer a mi tutor el Dr. Juan José Caballero Molina la dedicación que le ha otorgado a mi trabajo, el buen guía que ha sido durante este año y medio y, sobre todo, la paciencia con la que ha sabido tratar mis bloqueos. Ha sido un verdadero aprendizaje realizar este trabajo bajo su tutela.

A los técnicos especialistas de la biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, Noèlia Guitart y Josep Cazorla, por facilitarme la accesibilidad a gran parte de la bibliografía.

A Pablo Bedate por su incondicional soporte en todo este largo recorrido, con su «Més lluny, heu d'anar més lluny».

Y en último lugar dedicárselo a la pequeña que está por venir en unas semanas, Irene Bedate Peirats.

ÍNDICE

	página
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	5
1.2. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	6
1.3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	8
2. APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS SOBRE LOS QUE SE ASIENTA NUESTRA INVESTIGACIÓN	11
2.1. LA PRODUCCIÓN DE ISAKI LACUESTA DESDE LA MIRADA DE CRÍTICOS Y TEÓRICOS DEL AUDIOVISUAL	11
2.2. EL RIZOMA COMO EJE VERTEBRADOR DE LA INVESTIGACIÓN	15
2.3. EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO Y VIDEOGRAFICO	16
2.4. LAS DERIVAS DE LA MODERNIDAD: SOBREMERNIDAD, HIPERMERNIDAD Y MODERNIDAD LÍQUIDA	24
2.5. APROXIMACIÓN A LA MODERNIDAD EN EL CINE	26
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	40
3.1. LA CONTEMPORANEIDAD DE LOS DISPOSITIVOS CINEMATOGRAFICOS Y VIDEOGRAFICOS	40
3.2. PUNTOS DE FUGA PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE EL CINE DE NO FICCIÓN CONTEMPORÁNEO	44
3.2.1. <u>¿Qué hay del género documental contemporáneo?</u>	44
3.2.2. <u>El escenario del film-ensayo y video-ensayo en el siglo XXI</u>	48
3.2.3. <u>Acercamiento al cine documental español de principios de siglo XXI</u>	50
3.3. LA POLÍTICA DE AUTOR EN EL SIGLO XXI	54
3.4. IRRUPCIÓN DE LO DIGITAL EN LA NO FICCIÓN	57
3.5. APUNTES SOBRE SONIDO FÍLMICO	59

4. LAS CREACIONES DE ISAKI LACUESTA: ENTRE EL VIDEOARTE Y EL FILM	63
4.1. ¿QUÉ DIFERENCIAS ENCONTRAMOS EN LA ELECCIÓN DE LOS DIFERENTES DISPOSITIVOS PARA CADA CREACIÓN AUDIOVISUAL?	64
4.2. ¿QUÉ PODEMOS APRECIAR EN SUS DIFERENTES CREACIONES QUE NOS MUESTRA CLARAMENTE QUE DERIVAN DE UN APRENDIZAJE DE OTROS AUTORES? ¿QUÉ NARRATIVAS Y ESTÉTICAS INCORPORA A SU OBRA DE ESTOS REFERENTES?	67
4.3. ¿CUÁLES SON LAS CARACTERÍSTICAS QUE ENCONTRAMOS CUANDO CREA UTILIZANDO DIFERENTES REGISTROS Y FORMATOS?	71
4.4. ¿QUÉ EJERCICIO CREATIVO NOS MUESTRA EN SUS OBRAS CUANDO TRABAJA EN LA FRONTERA DE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN?	74
4.5. ¿QUÉ SIGNIFICA EN SU OBRA ESA CONFRONTACIÓN DE PASADO Y PRESENTE, DEL MITO Y EL SER HUMANO?	76
4.6. ¿POR QUÉ NO ES CASUAL LA ELECCIÓN DE LAS PIEZAS MUSICALES, LOS SILENCIOS O LOS SONIDOS DE AMBIENTE?	78
4.7. ¿DÓNDE UBICA ISAKI LACUESTA AL ESPECTADOR CUANDO SE PRODUCE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA OBRA AUDIOVISUAL?	80
5. CONCLUSIONES	82
6. ANEXO 1	86
7. BIBLIOGRAFÍA	99
7.1. BIBLIOGRAFÍA CITADA	99
7.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	104
7.2.1. <u>Catálogos</u>	111
7.2.2. <u>Hemerografía</u>	111

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo principal de este trabajo de investigación es poder apuntar algunas de las características que podrían definir las producciones artísticas audiovisuales contemporáneas de principios de siglo XXI que se están produciendo en España.

Primordialmente, queremos sumergirnos en cómo estas prácticas audiovisuales están utilizando los dispositivos cinematográficos y videográficos en una era denominada sobremodernidad (Marc Augé), hipermodernidad (Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles) o modernidad líquida (Zygmunt Bauman), sin olvidar las posibilidades que les otorgan a los artistas las nuevas tecnologías.

Para aproximarnos a esas características hemos elegido al artista y director Isaki Lacuesta como objeto de trabajo. Creemos que por la diversidad de su trabajo, que oscila entre el cine y el arte, entre el dispositivo cinematográfico y videográfico, entre la industria del cine convencional e internet, podríamos alcanzar los objetivos marcados para esta investigación.

Habría que destacar también que no existe un estudio de su obra y consideramos su producción como un ejemplo de la capacidad creativa de los directores y artistas contemporáneos en los dispositivos videográfico y cinematográfico.

1.2. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto que se va a analizar en este proyecto de investigación va a ser la producción fílmica –largometrajes y cortometrajes– y la producción videográfica –vídeos, videoinstalaciones y escenografías– del director y artista Isaki Lacuesta.

A continuación quisiéramos señalar las razones principales que nos han llevado a escoger al creador Isaki Lacuesta como objeto de estudio:

En primer lugar consideramos que su obra se diversifica en gran medida entre el dispositivo videográfico y cinematográfico.

En segundo lugar, es un autor con una producción considerable que se enmarca dentro de los inicios del siglo XXI, desde 2000 hasta el día de hoy, aunque nosotros trabajaremos con la producción realizada entre 2002 y 2014, es decir la producción que comienza a efectuar al terminar el Màster de la Pompeu Fabra hasta el año de comienzo de esta investigación.

En tercer lugar, hemos podido observar que sus referentes son creadores considerados bastiones del cine moderno, que proceden de ámbitos que van desde el cine documental al cine de ensayo, y que incorporaron narrativas y estéticas que hoy por hoy son muy relevantes para el cine y las artes visuales contemporáneas. Algunos ejemplos serían: Joaquim Jordá, Basilio Martín Patino, José Luís Guerín, Chris Marker, Marguerite Duras, Werner Herzog, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Harun Farocki o Agnès Varda entre otros.

En cuarto lugar, su trabajo lo ha realizado en diferentes registros y formatos, que podríamos inscribir dentro del cine-ensayo, del diario-filmado, de la video-

correspondencia, del documental, de la ficción, incluyendo hasta el video-clip o un anuncio de televisión.

En quinto lugar, encontramos que de sus obras emerge una reflexión sobre la realidad y la ficción, la confrontación de pasado y presente, etc., características muy relevantes que han de ser estudiadas e investigadas en su obra, porque creemos que son verdaderas particularidades de las obras que se están produciendo en el audiovisual a principios de siglo XXI.

En sexto lugar, nos ha llamado especialmente la atención la importancia que le otorga a la banda sonora, no sólo en la música que puede introducir a la obra, sino también en todos los elementos sonoros que pueden llegar a componer la banda sonora: las palabras, los ruidos y la música.

En séptimo lugar y no por ello menos relevante, destaca la importancia que otorga al espectador en la recepción de su obra.

En síntesis, creemos que, por las características que describimos en los párrafos anteriores, es interesante realizar una reflexión y analizar la obra de Isaki Lacuesta porque describe una nueva forma de asumir los dispositivos videográficos y cinematográficos, y a su vez se inscribe dentro de esa nueva mirada entre la institución cinematográfica y la museística. Además creemos apreciar síntomas en sus producciones que responden al momento de modernidad y globalización tecnológica, económica, social y cultural en el que estamos inmersos.

Nuestro propósito es proveer, aunque sea a modo de aproximación, unas reflexiones sobre la producción de Isaki Lacuesta que puedan aportar un punto de vista sobre las creaciones artísticas que se están produciendo con los dispositivos cinematográficos y videográficos en España a principios de siglo XXI.

1.3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El carácter de la investigación es contemporánea de naturaleza teórica y causal sobre la producción de un cineasta catalán. Constará de un marco teórico sobre el que asentaremos las bases de nuestra investigación contemporánea. En este marco teórico, trataremos una serie de conceptos que nos ayudarán a perfilar el estado de la cuestión con el que nos aproximaremos al análisis de la obra de Isaki Lacuesta mediante un análisis fílmico y un cuerpo teórico. En él se reflexionará sobre una serie de interrogantes que nos han surgido en el visionado de las obras.

Para poder llevar a cabo lo anteriormente descrito se ha realizado una revisión historiográfica de algunos movimientos y escuelas del cine moderno, y las características narrativas y estéticas del dispositivo videográfico y cinematográfico, al mismo tiempo que nos hemos instaurado dentro del contexto de modernidad al que pertenece el artista y sus obras.

Los pasos seguidos en esta investigación han sido, en primera instancia realizar un vaciado hemerográfico sobre la figura de Isaki Lacuesta, la recopilación de un listado de todas sus producciones para poder comenzar a localizar éstas para proceder después al visionado, y realizar una selección de un campo de estudio lo suficientemente amplio como para poder llevar a cabo la investigación.

Aquellas piezas que no conseguimos en la Filmoteca de Catalunya o en las diferentes bibliotecas de Cataluña, las intentamos conseguir poniéndonos en contacto con centros de arte donde habían sido expuestas o programadas. Uno de los centros nos indicó que la pieza que buscábamos había sido devuelta a su autor, por lo que nos decidimos a ponernos en contacto con la productora Termita Films, propiedad de Isa

Campo e Isaki Lacuesta, quienes muy amablemente nos indicaron que estaban bastante ocupados con la película que estrenaron en el Festival de San Sebastián fuera de concurso *Murieron por encima de sus posibilidades* (2014). Aún no habiendo podido consultar algunas piezas, como las instalaciones *De cos present* (2012), *Retablo de las adivinaciones* (2010), *Mullada Llum* (2010), *Luz Azul* (2008) y *Los cuerpos traslúcidos* (2008), y el espectáculo de danza *Tranç* (2012), la investigación ha podido realizarse gracias en gran parte a la accesibilidad en internet de muchas de las piezas, sobre todo de cortometrajes y algunas instalaciones y escenografías. A partir de aquí realizamos la selección de las obras que iban a componer nuestro campo de estudio (Listado en el Anexo 1).

Paralelamente nos aproximamos a una serie de bibliografía que pensamos que nos ayudaría, junto al visionado de las obras, a cartografiar nuestro mapa conceptual. Esta bibliografía, se vio completada con ciertas anotaciones bibliográficas del tutor. A partir de su lectura comenzamos a desgranar nuestro marco teórico y fuimos completando poco a poco nuestra bibliografía para ir componiendo el estado de la cuestión, el cual nos facilitó las herramientas para afianzar nuestra investigación.

La bibliografía se ha ido componiendo a lo largo de toda la investigación. No hemos dejado de añadir artículos, textos o ensayos hasta el último momento si nos han parecido relevantes. De igual modo nuestro tutor nos ha ido sugiriendo lecturas que estaban recién publicadas.

Al igual que la bibliografía, con los audiovisuales ha sucedido lo mismo. En la medida de lo posible se ha ido incluyendo, el visionado de los audiovisuales que nos han ido apareciendo tanto en el marco teórico como en el estado de la cuestión.

Hemos trabajado con las bases bibliográficas de las distintas Universidades de Cataluña (Universitat de Girona (UdG), Universitat de Lleida (UdL), Universitat Pompeu Fabra (UPF), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Universitat de Barcelona (UB), Universitat Rovira i Virgili de Tarragona (URV), Universitat Oberta de Catalunya (UOC)), la Universitat Ramon Llull (URL), la Universitat Jaume I de Castellón (UJI), con el Centre de Lectura de Reus, la Filmoteca de Catalunya, con el Arxiu del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), la Biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), la Biblioteca de Catalunya y el consorcio de bibliotecas de Cataluña y por último la Biblioteca Nacional de Madrid. También han sido de gran utilidad, para acceder a artículos y ensayos, recursos en línea como Dialnet, Archivos de la Filmoteca de Valencia o Persee Revistas Científicas y, para visualización de obra y entrevistas, las plataformas Youtube, Notodofilmfest o Vimeo.

Quisiera apuntar que las citas extraídas de artículos escritos en inglés y francés no han sido traducidas porque consideramos que la traducción realizada por nosotros podría perder la fuerza de significación de las palabras elegidas por el autor o autora.

Por último señalar que en las notas a pie de página las referencias a artículos consultados en internet o que se pueden consultar en internet, las hemos archivado en WebCite para que estos puedan ser consultados en cualquier momento aunque la página dónde fueron consultados desaparezca. Sin embargo, es cierto que en páginas web como Persee no se ha podido realizar porque la página web no lo admitía.

2. APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS SOBRE LOS QUE SE ASIENTA NUESTRA INVESTIGACIÓN

Al querer aproximarnos al análisis de la producción contemporánea de un artista como es Isaki Lacuesta (Girona, 1975) nos hemos visto obligados a trabajar e investigar sobre conceptos tan diversos como dispositivo, sobremodernidad, hipermodernidad, modernidad líquida, imagen, nuevos cines, ... Esta multiplicidad de conceptos nos aboca a una forma de reflexionar y pensar ineludiblemente rizomática.

2.1. LA PRODUCCIÓN DE ISAKI LACUESTA DESDE LA MIRADA DE CRÍTICOS Y TEÓRICOS DEL AUDIOVISUAL

La producción artística de Isaki Lacuesta abarca tanto el dispositivo cinematográfico como el videográfico. En sus creaciones es difícil determinar qué es ficción y qué es realidad. Sus films, como puedan ser *Cravan vs Cravan* (2002) o *Los pasos dobles* (2010), transitan entre el documental y la ficción. Josetxo Cerdán muy acertadamente nos invita a analizar la obra de Lacuesta a través de «los hilos culturales que cruzan sus creaciones» y como muy bien apunta «trabaja con 'otros' materiales de base».¹

Respecto a su película *La leyenda del tiempo* (2006), Àngel Quintana reflexiona que hay una llamativa forma de fusionar la «inmediatez del documental y el sentimiento de la puesta en escena»,² al igual que señala de *Los condenados* (2009) que es un film de ficción con huellas de documental.

¹ CERDÁN, J. «Una nube es una nube» en Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro (eds.) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 215.

² QUINTANA, À. «Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español» en Antonio Weinrichter (ed.) *.Doc El documentalismo en el siglo XXI*, Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian, 2010, p. 65.

Advierte de Lacuesta que es un creador multifacético que es capaz de crear en diferentes formatos, grandes producciones para la gran pantalla u obra de pequeño formato para centros artísticos. Cree que la característica más sobresaliente de Isaki Lacuesta reside en la capacidad que tiene de llevar sus imágenes «de la sala al museo y del museo a la televisión pasando por internet».³

Este mismo autor en el artículo «Un cineasta del siglo XXI» de la revista *Cahiers du cinéma España*, apunta varias características de gran relevancia en la obra de Lacuesta, como por ejemplo esa constante exploración de «la frontera entre el documental y la ficción, entre el documental y el ejercicio vanguardista o entre la ficción y el arte».⁴ Muy cercanas son las palabras de Carlos Losilla en su artículo «Ver el mundo y regresar» en el que muestra características comunes entre *Los condenados* (2009) y *In between days* (2009), en las que ve como «el concepto de ficción se cuestiona a sí mismo al tiempo que se hace lo propio con las vías de la visibilidad de las imágenes filmadas».⁵ Igualmente, reflexiona sobre características comunes en trabajos como *Sol* (2008), *Marte en la Tierra* (2007), *Las variaciones de Marker* (2007) o las dos instalaciones *De cos present* (2012) y *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)* (2009), para él son trabajos que materializan la cuestión de lo que aparece y desaparece, lo que podemos ver y lo que no, la verdad y la mentira, la realidad y la interpretación.⁶

Muy cercana es la crítica que realiza Gerard Imbert en «La confusión documental/ficción», en la cual dice que la opera prima de Lacuesta *Cravan vs Cravan* (2002) finaliza dejándonos la puerta entreabierta, «jugando con esa

³ *Ibíd.* p. 75.

⁴ QUINTANA MORRAJA, À. «Un cineasta de siglo XXI», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, p. 8.

⁵ LOSILLA ALCALDE, C. «Ver el mundo y regresar», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, p. 18.

⁶ *Ibíd.* p. 18.

porosidad entre el personaje real y el mito, lo visible y lo invisible [...]».⁷

En Isaki Lacuesta no sólo es relevante la imagen o su forma narrativa, de igual manera es importante la delicadeza con la que trata el sonido en sus trabajos. Esta característica es tomada en cuenta por Beatriz Comella y Linda Ehrlich en su artículo «Cine real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia»⁸ destacando del trabajo en *Traces / Traços* (2007), la pieza *Música callada* en la que yuxtapone la voz y el silencio de una manera sorprendente. Cantantes de *cante jondo* expresan emociones mientras el espectador escucha la pieza del compositor Frederic Mompou que hace referencia al *Cántico espiritual entre el alma y Cristo, su esposo*, de San Juan de la Cruz, donde se describe «la música callada, la soledad sonora».⁹ Así como también señalan su trabajo *Las variaciones de Marker* (2007), con la pieza *La música de piedra*, donde se transforma algo de piedra en notas musicales. Beatriz Comella y Linda Ehrlich señalan aquí referencias otra vez al compositor Frederic Mompou y a las columnas de la Catedral de Girona, las cuales nos aproximan a la música de Bach, haciéndonos alternar libremente entre la realidad y la fantasía.¹⁰

Àngel Quintana finaliza su artículo «Un cineasta del siglo XXI» con un abstracción muy certera y a tomar en cuenta sobre la creación de Isaki Lacuesta, dice así:

⁷ IMBERT, G. «La confusión documental/ficción» en *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno con la experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid: Cátedra, 2010, p. 647.

⁸ COMELLA DORDA, B.; EHRLICH, L. «Cine de lo real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia», *Escritura e imagen*, 6, 2010, Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 217-218. Fecha de consulta 15 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6XOQH4oE>.

⁹ *Ibíd.* p. 217.

¹⁰ *Ibíd.* p. 218.

Todos sus trabajos se desplazan siempre por un espacio fronterizo en el que el soporte (el digital, el cine), el espacio de exhibición (la sala, el museo, la galería, el hogar) y la escritura (el ensayo, el documental, la ficción) confluyen hacia un universo heterodoxo detrás del cual existe siempre un fuerte deseo de pensamiento. Isaki Lacuesta construye su obra como ejercicio de pensar y repensar la imagen hoy.¹¹

¹¹ QUINTANA MORRAJA, À. «Un cineasta de siglo XXI», Op. Cit. p. 8.

2.2. EL RIZOMA COMO EJE VERTEBRADOR DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestro trabajo de investigación parte de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari expuesta en su obra *Rizoma. Introducción* (1977), en la que construyen y definen el pensamiento rizomático:

[...] el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.¹²

Nosotros hemos querido atender a esas seis características generales del rizoma: el principio de conexión, el principio de heterogeneidad, el principio de multiplicidad, el principio de ruptura asignificante, el principio de cartografía y el principio de calcomanía, para poder llevar a cabo nuestro trabajo de investigación.

Así es como nuestro marco teórico ha ido conformándose de diversas teorías de conceptos claves, que en un comienzo podrían parecer que nos llevan al caos. Sin embargo, el índice de éste trabajo puede servir como mapa conceptual, son líneas de fuga que nos permitirán desplegar un mapa rizomático para alcanzar el análisis de la creación artística de Isaki Lacuesta, creador contemporáneo de principios de siglo XXI y poder aproximarnos a las respuestas de los interrogantes que nos ha planteado su obra.

¹² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rizoma. Introducción*. [Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta], Valencia: Pre-Textos, 2013 (1977), p. 49.

2.3. EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO Y VIDEOGRAFICO

Nuestro análisis quiere desbriznar cuáles son algunas de las características de la creación artística contemporánea en los dispositivos cinematográficos y videográficos. Las teorías que se han desplegado sobre el término «dispositivo» son numerosas, pero quizás aquella que la convierte en una forma de reflexionar, pensar y crear, es decir en una filosofía, es la defendida por Michael Foucault en los años 70. En una entrevista Foucault definía un dispositivo como:

[...] un conjunto [...] heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos.¹³

No pretendemos hacer un estado de la cuestión del dispositivo pero si aproximarnos a la definición conceptual para poder entender qué significa y cuál es su función cinematográfica y videográfica en el siglo XXI.

Gilles Deleuze en su artículo «¿Qué es un dispositivo?»¹⁴ nos aproxima, bajo su interpretación, al dispositivo de Foucault. Para Deleuze, el dispositivo:

[...] es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal. Está compuesto de líneas de diferente

¹³ GROSRIECHARD, A.; FOUCAULT, M. «El juego de Michel Foucault» en *Saber y verdad*. [Traducción Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría]. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1991, pp. 128-129.

¹⁴ DELEUZE, G. «¿Qué es un dispositivo?» en *Michel Foucault, Filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-163.

naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras.¹⁵

Deleuze realiza una disección de esas líneas que lo componen y encuentra que principalmente está compuesto por cuatro tipos de líneas: las líneas de visibilidad, las de enunciación, las de fuerza y las de subjetivación. La relación que crea entre ellas es la que da como resultado la filosofía del dispositivo.

Por su parte, Giorgio Agamben amplía el concepto de dispositivo de Foucault en «Qu'est-ce qu'un dispositif?» (2007). Efectúa un ejercicio etimológico sobre la palabra dispositivo y en su desarrollo genealógico observa que:

El vínculo que reúne todos estos términos es la referencia a una economía, es decir, a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres.¹⁶

Es decir, prolonga el término dispositivo hacia cualquier cosa que sea capaz de orientar, capturar, definir, modelar o controlar y de este modo, asegurar conductas y opiniones. Configurando de este modo un dispositivo todavía más elástico, en el que entran otras áreas y campos.

¹⁵ *Ibíd.* p. 155.

¹⁶ AGAMBEN, G. «¿Qué es un dispositivo?», [traducción Roberto J. Fuentes Rionda], *Sociología*, vol. 73, mayo-agosto, México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, p. 256.

Fecha de consulta 18 de septiembre del 2014. Archivado en: <http://www.webcitation.org/6XOLB6sgZ>

Dentro de la teoría cinematográfica sería Jean-Louis Baudry, en dos artículos¹⁷: «Cinéma: Effects idéologiques produits par l'appareil de base» (1970) y «Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalite» (1975), quien expondría las primeras líneas sobre la teoría del dispositivo cinematográfico. Estos dos artículos fueron recogidos en su obra *L'Effet cinéma* (1978), en la que desarrolla el concepto de «dispositivo base», y donde presenta, a través de éste, los procesos de doble identificación del espectador, con el personaje de ficción y con la propia cámara. Baudry los denominará identificación primaria e identificación secundaria respectivamente. Christian Metz en el artículo «The Imaginary Signifier» (1975), publicado en la revista *Screen*, definiría la identificación cinematográfica primaria como la identificación del espectador con el acto de mirar, que es la que permitirá que suceda la identificación cinematográfica secundaria, en la que el espectador se identifica con los personajes y lo que ocurre en la pantalla.¹⁸

Obviamente ambas teorías remiten a las teorías desarrolladas desde el psicoanálisis, para el que la identificación es un proceso de asimilación por el sujeto de otro. La identificación puede ser completa o parcial. Dos teóricos fueron quienes trataron el tema con mayor relevancia: Lacan y Freud. Sin embargo la teoría de Baudry y Metz deriva de la trabajada por Freud. Para Freud la identificación primaria es la constitución del yo a través del modelo de otro individuo, y en la identificación

¹⁷ Estos artículos fueron publicados el primero en *Cinéthique*, nº 7-8, 1970 y el segundo en *Communications*, nº 23, 1975. Ambos copilados en el libro BAUDRY, J.-L. *L'effet-cinéma*. Paris: Éditions Albatros. Collection Ça-Cinéma, 1978, pp. 13-49.

¹⁸ STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. «El psicoanálisis» en *Los nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1999, p. 176.

secundaria, el sujeto se constituye a sí mismo en lo Simbólico (en el lenguaje y la cultura).¹⁹

Para Baudry el dispositivo cinematográfico abarcaba: el proyector, la pantalla, la sala a oscuras, el espectador sentado inmóvil y las imágenes con sonido y movimiento. Baudry afirma que aquello que es proyectado en la pantalla provoca la impresión de realidad, casi como una alucinación.²⁰ Nos encamina hacia una crítica del «efecto-pantalla», tomando en cuenta las imágenes proyectadas y la recepción por parte del espectador. En definitiva, para Baudry el dispositivo es el productor de lo que él denomina «efecto-cine», es decir el «efecto de más-que-real».

Son muchos los autores como Christian Metz, Thierry Kuntzel, Raymond Bellour, Jean-Louis Comolli o Jacques Aumont que trabajarían posteriormente la idea de Baudry y la desarrollarían durante los años 70, 80 y 90. La teoría de Christian Metz deja atrás el aparato técnico, el espectador pasará a formar parte de la enunciación cinematográfica. Metz asemeja la estructura del lenguaje del cine a la estructura de la literatura²¹ y también se refiere al dispositivo como el lugar donde el espectador logra su identificación.

A su vez Gilles Deleuze, contrario en algunos aspectos a las teorías del film como sintagma de Metz, considera que el cine no es ni lengua ni lenguaje, es semiótica. A esta conclusión llegaría a principios de los ochenta en dos ensayos, los cuales significarían una aportación muy

¹⁹ *Ibíd.* pp. 174-176.

²⁰ BAUDRY, J.-L. «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalite», *Communications*, vol. 23, 1, 1975, Persée - Portal de revistas científicas en ciencias humanas y sociales, p. 67. Fecha de consulta 10 mayo del 2014. Archivado en: 10.3406/comm.1975.1348 .

²¹ METZ, C. «El significativo imaginario (1974)» en *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2001, pp. 19-91.

significativa a la teoría del cine. Sus dos obras son: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1983) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985). Se trata de dos ensayos en los que se produce el encuentro de la filosofía con el cine. Para Deleuze la filosofía «es una actividad que toma forma y se desarrolla al contacto con los objetos. [...] Ambos son espacios de pensamiento [...]».²² En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* concluye que «El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual».²³ Para realizar esta «práctica conceptual», Deleuze se apoya en las teorías de Pierce y Bergson, aunque también nos encontramos con Balzac, Proust, Godard, Bresson, Bazin o Metz. Son dos obras en las que reflexiona sobre la transición del cine clásico (que Deleuze asocia a la imagen-movimiento) al cine moderno (y éste lo asocia a la imagen-tiempo).

Otro elemento que nos interesa dentro de su ensayo es la teoría que considera el dispositivo cinematográfico «como psicomecánica, o autómatas espiritual»,²⁴ en el cual se suceden tres tipos de imagen: la imagen-instantánea, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Deleuze afirma que el cine restituye la realidad, nos muestra en la pantalla una de las caras de la realidad pero no la realidad.²⁵

En 1990 Jacques Aumont, en su obra *La imagen*, dedica un capítulo al dispositivo. En él nos realiza una historiografía del papel del dispositivo en la creación artística, desde la dimensión espacial del dispositivo, pasando por su dimensión temporal, llegando a la técnica que implica todo dispositivo y su poder simbólico.

²² CASSETTI, F. «La cultura, el arte y el pensamiento» en *Teorías del cine*, Madrid: Cátedra, 2005 (1994), p. 314.

²³ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1984, p. 371.

²⁴ *Ibíd.*, p. 348.

²⁵ CASSETTI, F. «La cultura, el arte y el pensamiento», *Op. Cit.*, p. 316.

En la imagen temporalizada, diferencia entre la imagen fílmica y la videográfica.²⁶ Señala que el dispositivo tiene un papel regulador, en él «hay un aspecto técnico pero también simbólico», y es el que legitima el hecho de ver imágenes móviles en la pantalla.²⁷ Su conclusión, después de repasar la teorías escritas hasta el momento sobre el dispositivo cinematográfico, es que «el dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico» y que el investigar en el ámbito del dispositivo «es forzosamente un estudio histórico».²⁸

El teórico inglés Stephen Heath, en un artículo publicado en 1976 en la revista *Screen*, «Narrative space»,²⁹ trata el dispositivo cinematográfico bajo la influencia de las teorías de Metz, el psicoanálisis, la semiótica y el materialismo. Heath construye una teoría sobre el sujeto y la ideología del dispositivo cinematográfico. Para Heath el espectador es un sujeto unificado y unificante, es el dueño de aquello que se representa en la pantalla. No obstante, el espectador es dueño sólo de aquello que le permite el dispositivo cinematográfico, es decir, las imágenes que se suceden en la pantalla le dan al espectador una serie de puntos de vista, pero son aquellos que la pantalla quiere.³⁰

Las teorías sobre el dispositivo dentro de la cinematografía están vinculadas a su relación con la figura del espectador. Es a través de ese estado imaginario como el espectador se siente cercano a las imágenes que se

²⁶ AUMONT, J. «El papel del dispositivo» en *La imagen*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, pp. 180-182.

²⁷ *Ibíd.*, p. 182.

²⁸ *Ibíd.*, p. 202.

²⁹ también recogido en HEATH, S. *Questions of cinema*. New York: Indiana University Press, Bloomington, 1981, pp. 19-71.

³⁰ HEATH, S. «Narrative space» en *Questions of cinema*, New York: Indiana University Press, Bloomington, 1981, p. 38.

proyectan en la pantalla. En suma, el dispositivo cinematográfico no se evade de la idea de ensoñación e ilusión referencial.

Cuando nos referimos al «dispositivo videográfico» los autores con mayor relevancia en este campo son Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet, los cuales han reivindicado y conformado el lugar que le correspondía al dispositivo videográfico dentro del audiovisual y de las artes plásticas.

Para Anne-Marie Duguet el dispositivo:

[...] est ainsi un système complexe où s'enchevêtrent plusieurs instances à l'oeuvre: instances de la figuration, de l'énonciation, de la réception, déterminant une infinité de rapports possibles entre le spectateur, l'auteur, la machine, l'image selon des modalités spatio-temporelles particulières.³¹

Para esta autora el dispositivo videográfico se diferencia del cinematográfico y del televisivo por su flexibilidad, tanto en su producción como en la difusión y recepción.³²

Esta flexibilidad es también apuntada por Bellour en su artículo «Sauver l'image», donde resalta la inestabilidad de la imagen, el poder de manipulación de ésta y la capacidad de hibridación que nos muestra, es un dispositivo que promueve la experimentación. Bellour recalca del dispositivo que «es un acto de pensamiento».³³ En su obra *Entre imágenes. Foto.Cine.Video*, reflexiona sobre la práctica artística de Kuntzel y Fieschi con el dispositivo videográfico. Piensa que éstos encontraron en el video la

³¹ DUGUET, A.-M. «Quelles méthodologies pour un 'nouvel' object?» en René Payant (ed.) *Vidéo: Actes du colloque: la description en vidéo*. Montréal: Artexes, 1986, p. 175.

³² DUGUET, A.-M. «Dispositifs», *Communications*, nº 48, 1988, p. 227. Fecha de consulta 14 de septiembre del 2014. Archivado en: 10.3406/comm.1988.1728

³³ BELLOUR, R. «Sauver l'image», *Trafic*, vol. 18, 1996, Paris: P.O.L.

fuerza material e intelectual que no encontraron en el dispositivo cinematográfico. El vídeo se aproximaba a la escritura, se ofrecía como lugar donde poder expresarse libremente e ir del ensayo a la poesía, de la autobiografía al pensamiento.³⁴

³⁴ BELLOUR, R. *Entre imágenes: foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 50.

2.4. LAS DERIVAS DE LA MODERNIDAD: SOBREMERNIDAD, HIPERMODERNIDAD Y MODERNIDAD LÍQUIDA

Asimismo, al analizar la producción de Isaki Lacuesta, nos vemos instaurados en conceptos como «sobremodernidad» de Marc Augé, «hipermodernidad» de Gilles Lipovetsky y «modernidad líquida» de Zygmunt Bauman.

La sobremodernidad expuesta por Marc Augé en su libro *Los no-lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (2004) está definida por el exceso³⁵. Éste aparece en tres figuras que caracterizan la situación de modernidad, la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias.³⁶

Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles definen hipermodernidad en su obra en *Los tiempos hipermodernos* (2006). Nos dicen que la modernidad no ha acabado sino que nos encontramos ante «su culminación».³⁷ Ellos lo denominan una segunda modernidad desreglamentada y globalizada, sin oposición y que se sitúa sobre los tres principios de la modernidad: el mercado, la eficacia técnica y el individualismo.³⁸ En la obra que realiza Lipovetsky junto a Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, nos señalan que:

En la sociedad hipermoderna, las fuerzas de oposición a la modernidad democrática, individualista y comercial ya no tienen capacidad organizativa y en consecuencia ésta se encuentra en una espiral ingobernable [...] todo crece,

³⁵ AUGÉ, M. *Los no-lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Ed. Gedisa, 2004, p.36.

³⁶ *Ibíd.*, p. 46.

³⁷ LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Los Tiempos hipermodernos*. [Traducción de Antonio-Prometeo Moya], Barcelona: Anagrama, 2006, p. 55.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 56-57.

todo se vuelve extremo y vertiginoso, «sin límite». [...] una modernización desmesurada.³⁹

Para el filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman la modernidad era «sólida». A partir de esta característica definió la nueva condición moderna como *Modernidad líquida* (2000). En su ensayo *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2013) resume el concepto en el siguiente párrafo:

[...] otros autores denominan «postmodernidad», «modernidad tardía», «segunda» o «hiper» modernidad. Esta modernidad se vuelve «líquida» en el transcurso de una «modernización» obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido, ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado.⁴⁰

Los tres conceptos anteriores abarcan en sus definiciones el espacio y el tiempo como algo voluble, con ritmo y velocidad. Describen las formas económicas, políticas, sociales y culturales en las que se inscriben las producciones artísticas contemporáneas.

³⁹ LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. [Traducción Antonio-Prometeo Moya], Barcelona: Anagrama, 2009.

⁴⁰ BAUMAN, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. [Traducción Lilia Mosconi], Madrid: FCE, 2013, p. 17.

2.5. APROXIMACIÓN A LA MODERNIDAD EN EL CINE

De igual manera, la práctica artística en la cinematografía y en el vídeo en el siglo XXI no deja de estar vinculada a la propia historia de los «nuevos cines».

Con respecto a ellos, no es nuestra intención realizar una historiografía pormenorizada de cada uno de los nuevos cines, lo que pretendemos es dejar constancia de que las prácticas artísticas en el mundo del audiovisual del siglo XXI, inexorablemente, beben de sus progenitores y evolucionan en sus prácticas artísticas a través de lo que éstos nos dejaron en sus producciones y sus corpus teóricos.

No es desacertado remontarse hasta el ensayo de Alexandre Astruc «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo» de 1948, para desembocar en las propuestas teóricas y prácticas del Nuevo cine. Entre los años 50 y 60, son el cine polaco e inglés los primeros en combatir el agotamiento al que para ellos había llegado el cine. En el caso de Polonia, su cine estuvo marcado por dos dinámicas, una de 1956 al 1961 de reivindicación y creación más colectiva, y una segunda de 1962 al 1969 más individual, entre las cuales había grandes diferencias, pero ambas coincidían en la práctica crítico-teórica y la práctica productivo-creativa.⁴¹ En el Reino Unido se reivindicaba un cine como el de Jean Vigo o John Ford, o un documental como el de Grierson y Jennings, es decir buscaban un cine comprometido social y políticamente con su tiempo, un cine que terminaron por etiquetar como *Free Cinema*. En Francia, ya entrados los 60 el Nuevo cine es distinguido como la *Nouvelle Vague*, pero estas nuevas formas y reivindicaciones

⁴¹ MICCICHÈ, L. «Teorías y poéticas del Nuevo Cine» en José Enrique Monterde Lozoya, Esteve Rimbau (coor.) *Historia general del cine. Nuevos Cines (años 60)*. Vol. XI, Madrid: Cátedra-Signo e imagen, 1995, p. 20.

cinematográficas no sólo se suceden en Europa occidental, también se observan en Argentina, Cuba, Brasil, México, en toda Hispanoamérica. Asimismo lo podíamos encontrar en África, tanto en la árabe como en la negra (Senegal, Costa de Marfil y Nigeria). También se pudo advertir una oleada de nuevos jóvenes directores nipones e hindúes. En Norteamérica se desarrolló en los años 50 el New American Cinema, un cine que se desvinculaba totalmente de lo que producía Hollywood, el cual en esos momentos estaba sumido en una profunda crisis. El New American Cinema quería eliminar toda ficción y espectáculo hollywoodiense, apostaba por nuevas formas tanto en su práctica expresiva como en la distribución de películas y sobre todo en la relación con su público. El cine de Hollywood volvería a resurgir con aires renovados a finales de los 60 y principios de los 70.

De cara a nuestra investigación nos resulta especialmente relevante señalar las características que estos Nuevos cines tenían en común. Lino Micciché señala que en cuanto a estructura narrativa había un rechazo generalizado a la trama donde se diera un sistema narrativo compacto y cerrado construido como una novela, dando paso a un modelo cinematográfico abierto.⁴² Además hay que añadir que hubo una ruptura del modelo rítmico clásico, hubo una propuesta de «un nuevo y polémico realismo», en cuanto al montaje y a los planos sufrieron profundas revisiones. También hay que señalar ciertas novedades en «la mirada de la cámara», por un lado se establecía un entendimiento tácito entre el actor y el espectador, donde el actor fingía creer y el espectador fingía vivir, y por otro se subrayaba el extrañamiento que el espectador debía sentir respecto a la visión.⁴³ Aunque había ciertos cines como el

⁴² *Ibíd.*, p. 25.

⁴³ *Ibíd.*, p. 28.

nipón o los cines latinoamericanos, o bien los de Europa de Este, que mantenían en su producción el mensaje ideológico de crítica social o política, en los 60 hubo un cine que se separó de la militancia política o de la información o contra-información recuperando un lenguaje cinematográfico con un gran potencial estético.⁴⁴

Hay que mencionar, además, que defendían la producción de films de bajo coste, sí es cierto que en muchos casos más bien era por necesidad, pero con ello se reivindicaba que un buen film no tenía porque manejar presupuestos astronómicos para ser una buena película o documental. No se trabajaba con un guión cerrado. A este respecto, Godard, citado por Micciché, afirmaba que él no tenía historia, tenía un personaje y éste era el que construía la historia. Sus películas carecían de guión, como mucho escribía cuatro hojas con el esbozo de la idea.⁴⁵

En los 60 tanto la obra como el autor toman mayor relevancia no sólo teóricamente sino también en la práctica cinematográfica. Esta práctica entronca con el ensayo escrito por Umberto Eco en 1962 *Opera aperta*. En éste, Eco, especialista en semiótica, nos enfrentaba a la lectura de las obras en las que el autor reivindica una «obra abierta», es decir una obra donde no existe una sola lectura, donde existe la posibilidad de que el espectador cree la suya propia, la cual puede diferir de la creada por el autor. No muy lejos de esta reivindicación activa del espectador se encuentra el artículo escrito por Roland Barthes en 1967 «La mort de l'auteur», en el cual critica la idea romántica de autor y reivindica que una obra literaria es el resultado de la escritura del autor y la lectura activa del lector, quien realiza su propia interpretación sin tener en cuenta la intención del autor.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 28-29.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 34.

Una de las tipologías fílmicas que es de gran relevancia para nuestra investigación es el documental, respecto del cual podríamos decir que su propio desarrollo marca la modernidad del cine. Conviene subrayar que en este marco teórico pretendemos acercarnos al concepto de documental y a su evolución al igual que hemos hecho como los Nuevos cines, para ver esas características que nos ayudarán a entender la práctica artística actual. El documental se define en primer lugar por oposición al cine de ficción y en segundo lugar por filmar la realidad. Algo que podría parecer que ha clarificado la categoría no ha hecho más que enunciar la eterna problemática del cine documental durante toda su historia.

El problema radica en que nunca podrá cubrir la distancia que hay entre la realidad y la adecuada representación de la misma.⁴⁶ Si el documental consiste en hacer una representación de la realidad y que esa representación debe ser objetiva, esta objetividad se ve maltrecha cuando se sabe que antes de comenzar a rodar ya hay un pacto con la realidad que va a filmar el director del documental. En segundo lugar, la presencia de la cámara influye sobre los eventos registrados, de forma similar a lo que en la ciencia ocurre en la teoría de la Relación de Indeterminación de Heisenberg (principio de incertidumbre).⁴⁷ Por último, el autor escoge un punto de vista, es decir aquello que se va a dejar fuera de campo. Después del rodaje viene otra parte que carece de objetividad, seleccionar los planos, ordenarlos, ponerlos, omitirlos,... realizar una narración con el montaje.

Dos directores de *direct cinema*, Albert Maysles y Frederick Wiseman consideran el montaje una ficcionalización del material. Ellos se niegan a llamar a sus películas

⁴⁶ WEINRICHTER, A. «El imposible documental» en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores, 2004, p. 15.

⁴⁷ El acto mismo de observar cambia lo que se está observando.

documentales, prefieren el término de «ficciones de realidad».⁴⁸

En la etapa clásica del documental se aprendió a imitar la realidad gracias a la no intervención del cine directo.

El debate sobre qué es documental y qué no, llega hasta los años noventa: continúa el intento de clarificar el conflicto entre la filmación pura y la expresividad, la noción de sesgar a la hora de seleccionar el material a montar, el no asociar objetividad con el punto de vista, que todo tiene un punto de vista y que se deja algo fuera de cámara, el hartazgo de que el documental ha de representar lo vivencial... Carl Plantinga proponía considerar el cine de no ficción como un cine que «afirma algo sobre lo real» y no como un cine que «reproduce lo real».⁴⁹

Si intentamos abordar la definición de documental desde la historia, ésta comienza en los años veinte. En 1922 Robert Flaherty rueda *Nanook of the North* (Nanook el esquimal), y ese mismo año rodaba Dziga Vertov la serie de reportajes *Kino-Pravda*, que son los considerados documentales fundacionales. *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad) de Walter Ruttmann, en 1927, es considerada por algunos un documental de vanguardia. Es la filmación de un día completo en la ciudad de Berlín. Recibió críticas diciendo que aquello no era realista del cineasta inglés John Grierson. Éste consideraba que el *kinoglaz* (cinejojo) carecía de punto de vista afirmado y sustituía «el sentido de la realidad por una presentación demasiado ostensible en sí misma»⁵⁰. Grierson junto al director Paul Rotha, criticaban de Flaherty su indiferencia

⁴⁸ WEINRICHTER, A. «El imposible documental», Op. Cit., p. 18.

⁴⁹ WEINRICHTER, A. «Una crítica de la crítica» en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores, 2004, p. 21.

⁵⁰ AUMONT, J. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. [Traducción Carles Roche], Barcelona: Paidós, 2004, p. 80.

social y política⁵¹ y el mismo Siegfried Kracauer dijo que estaba ciego a la realidad. En 1930 Jean Vigo filmó *A propos de Nice*, más en la línea de ensayo fílmico, al igual que *Las Hurdes, tierra sin pan* de 1932 de Luis Buñuel. Estos primeros documentales son considerados predocumentales, lo que Catherine Russell hacia 1999 denominaría «etnografía experimental». En realidad son documentales que no se sabía que eran documentales, no entraban dentro de una práctica con una normativa que determinara lo que eran. Otro predocumental, *Chelovek s kino-apparatom* (El hombre de la cámara) de 1929, también de Vertov, muestra ese principio de la mirada cine-ojo, en la que había un gran peso de la cámara y el montaje, pero que nos permitía valorar la realidad menos visible al ojo humano. Es un film que hoy es considerado más próximo al cine de vanguardia que al documental, un precedente del documental experimental.⁵²

Lo que sí podemos desbriznar de todos los discursos y polémicas en torno al documental es que tiene un discurso que le otorga «autoridad, gravedad y honestidad», aunque es cierto que fue modificado por la influencia posterior del cine directo, el cual quería restituir lo real.

No se debe olvidar la influencia que ha ejercido sobre el documental la televisión, que es su principal lugar de exhibición, creando dentro del documental ciertas características de reportaje periodístico (actualidad, dar un conocimiento completo y consensuado sobre el mundo social, primacía del discurso informativo y sobre todo que no comprometa a la cadena de televisión).⁵³

⁵¹ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Op. Cit., pp. 231-232.

⁵² WEINRICHTER, A. «Normativas» en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores, 2004, p. 31.

⁵³ *Ibíd.*, p. 34.

En Estados Unidos en los años sesenta se produjo el *direct cinema*, un movimiento ligado al avance tecnológico que supuso la aparición en el mercado de las cámaras de 16 mm, menos pesadas. Esto se tradujo en una ideología: la voluntad del documentalista de no intervenir, por lo cual el documental se ve atacado y vaciado de contenido. El *direct cinema* prescinde de música, de entrevistas, de reconstrucción, de comentarios (la denominada voz de Dios). Quieren filmar la realidad sin controlarla, ni explicarla, ni dar formato a la situación ni dirigir a los que intervienen, es decir el *direct cinema* es puramente observacional y de cero intervención. El sonido y el montaje son largas tomas que favorecen la sensación de continuidad espacio-temporal. Es un cine que parece filmar con respeto limitándose a seguir, mostrando realidad y cotidianeidad. Tachaban el cine documental de arbitrario, sesgado, con prejuicios, comprimido y subjetivo.

Creó unos rasgos que hacían reconocer el «verdadero documental»: la textura del grano de la película, los golpes de reencuadre o los tirones debidos a la ausencia de trípode, los desenfoques al seguir un objeto. Es curioso que las películas de ficción que quieren recrear algo no ficcional toman estos rasgos del *direct cinema* para dar realismo. También es algo que hoy encontramos en los *fakes*. Esta ruptura que provocan los Nuevos cines antes explicados también se produce en los sesenta con *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, 1961) de Jean Rouch y Edgar Morin que acuña el *cinéma vérité*. Aunque también habría que señalar algunas producciones de Chris Marker y la escuela canadiense, con Gilles Groulx y Michael Brault.

El *cinéma vérité* se diferencia del *direct cinema* estadounidense en que los personajes hablan a la cámara, y no sólo entre ellos, la legitimación del film la realizan las declaraciones de los entrevistados, y que el director del documental aparece en el documental. Al incluir el

proceso de rodaje parece dar mayor credibilidad al documental. Erik Barnouw amplía las diferencias entre *direct cinema* y *cinéma vérité*:

El documentalista del cine directo lleva su cámara ante una situación de tensión y aguarda a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Jean Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era circunstante que no intervenía en la acción, el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.⁵⁴

A partir de los ochenta el cine documental tendrá entre sus representantes a Trinh Minh-ha, Errol Morris y Chris Marker y la obra ensayística de Jean-Luc Godard. Se trata de un documental reflexivo que se plantea los problemas hasta ahora expuestos sobre la representación, la objetividad y el realismo, ser algo construido y no una evocación directa de la realidad. Se transforma, su tema no es la historia del mundo sino el mundo en su propia representación. Tratan de evidenciar su realidad a través de la auto-reflexión e intervenir lo mínimo en la manipulación de la cámara y el montaje .

Dice Antonio Weinrichter que, aunque Alexandre Astruc y André Bazin mencionaron en sus escritos teóricos la potencialidad del film como lugar ensayístico, no es hasta los años noventa cuando el concepto film-ensayo aparece

⁵⁴ Citado en WEINRICHTER, A. «Confianza en los testigos» en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores, 2004, p.43.

como tal.⁵⁵ Indica que en los años ochenta quienes configuran mediante sus películas este concepto son Jean-Luc Godard con *Lettre à Freddy Buache* (1982) y *Scénario du film Passion* (1982); Chris Marker con *Sans Soleil* (1983) y Harun Farocki con *Bilder der Welt und Schrift des Krieges* (Imágenes del mundo e inscripción de la guerra, 1988), pero también habría que añadir el documental de carácter personal que se estaba dando en Norteamérica.

El ensayo fílmico podría ser una culminación del cine documental, pero también podría ser lo que Catherine Russell denominó «etnografía experimental». Christina Scherer describe unos rasgos esenciales en el film-ensayo: una visión subjetiva (relacionada con los sueños, la imaginación y la memoria), narrativa no lineal fragmentada y con niveles de sentidos múltiples,... pero no se acaban de precisar esos contornos, que además están en constante transformación como señala Jacques Kermabon.⁵⁶ Así muchos otros autores han intentado delimitar el género o no género. Lo que sí podríamos advertir es que el ensayo fílmico, tal y como señala Weinrichter, «se caracteriza por rebasar la tradición documental». Alain Bergala nos apunta que el ensayo fílmico es aquella película que no se rige por ninguna de las normas del cine institucional. Éste «surge de cuando alguien ensaya pensar», reconstruye la realidad pero a través de su pensamiento, diferenciándolo del documental en que éste constituye un mundo pero no un modelo.

Parece que la indefinición de lo que es un film-ensayo nos lleva a lo que anteriormente se nos propuso con el cine de la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema*, etc., volver a «la

⁵⁵ WEINRICHTER, A. «Un concepto fugitivo. Notas sobre film-ensayo» en Antonio Weinrichter (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007, p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

política de autores», el hablar desde uno mismo pero guardando algunas características propias del film-ensayo (la voz, el montaje, la dialéctica de materiales) y la distancia que se toma, con la que se mira y evalúa el material fílmico, siendo un valor fundamental en el film-ensayo el montaje.

En el film ensayo, el montaje no se rige por el mismo sistema que el de cine de no ficción. Es un montaje de proposiciones, ensambla planos según la lógica discursiva del autor de la obra. El ejemplo por antonomasia para muchos es Godard, aunque el dispositivo que utiliza es el video y sus *Histoire(s) du cinéma* pueden abrir muchas más líneas sobre el montaje y el video-ensayo. Quizás nos sintamos más cómodos referenciándonos a *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, aunque también podríamos verlo en el cine de vanguardia, o en el *found footage*.

El diario-filmado es otra base sobre la que se construye el ensayo-filmado. Jonas Mekas produce su *Diaries, Notes and Sketches* en 1969, que nos proporciona un trabajo basado en su archivo personal de imágenes. En 1972 realizaría una conferencia con el título «The Diary Film»⁵⁷ en la que decía que a lo que se enfrentaba era a la Realidad y su Yo. Lo que incorpora Mekas con su trabajo es una mirada hacia el propio archivo y le añade una narración reflexiva.

La utilización de material de archivo ha tenido siempre una deriva ensayística o al menos analítica, es un volver a mirar unas imágenes que ya no están en su contexto y en el sentido original.⁵⁸ Algo similar produjo Johan van der Keuken en su film *Les vacances du cinéaste* (1974) donde utilizó imágenes de su vida privada familiar con otras imágenes de su propia obra fílmica, es decir es un híbrido

⁵⁷ MEKAS, J. «The Diary Film» en P. Adams Sitney (ed.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York: Anthology Film Archives, 1978, pp. 190-198.

⁵⁸ WEINRICHTER, A. «Un concepto fugitivo. Notas sobre film-ensayo», Op. Cit., p. 39.

ente el diario, el autorretrato y el retrato familiar,⁵⁹ un yo construido entre el arte, el cine y la autobiografía.

El cine experimental se rige por los principios de autonomía de la forma (la imagen como materia), se mueve en un ámbito más estético que social, como señala Paul Arthur.⁶⁰ El cine experimental también ha sido el ámbito de las formas del Yo, su lugar en el mundo, su identidad.

Los autores que provienen del mundo artístico tienden a filmar cada vez más ensayos aunque su soporte suele ser más el dispositivo videográfico, es la figura del videoartista creando el denominado video-ensayo. Lo que sí revelan estos trabajos es que en su mayoría no provienen del ámbito audiovisual, sino que tienen un carácter multidisciplinar. Son un híbrido entre el cine documental y el experimental, que se configura a través del videoarte.⁶¹

El cine documental en España tiene un recorrido igual de complicado y difícil de estructurar que el cine documental fuera de España, pero si existe una obra que deba abrir este apartado es *Las Hurdes tierra sin pan* (1932-1933) de Buñuel o el trabajo experimental de Val del Omar, *Tríptico elemental de España: Aguaespejo granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1958-1960) y *Acariño galaico (De barro)* (1961, 1981-1982, recuperada en 1995).⁶² Es también relevante su implicación en la época de la II República en el Patronato de Misiones Pedagógicas, para el que no sólo

⁵⁹ CUEVAS, E. «Diálogo entre documental y la vanguardia en clave autobiográfica» en Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y Vanguardia*, Madrid: Cátedra-Signo e imagen, 2005, p. 236.

⁶⁰ WEINRICHTER, A. «Un concepto fugitivo. Notas sobre film-ensayo», Op. Cit., p. 38.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 26.

⁶² SÁENZ DE BURUAGA, G. «Val del Omar en las Misiones Pedagógicas en Murcia» en Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.) *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Catálogo de Exposición. Mayo-junio, Sala Verónicas, Murcia; Julio, 2003, Residencia de Estudiantes, Madrid. Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Residencia de Estudiantes, 2003, p. 35.

rodó la película promocional *Estampas, 1932. Los pueblos, los humildes, los caminos* (1932),⁶³ sino que estuvo vinculado muy activamente en las Misiones pedagógicas. Llevó el cine a lugares recónditos de la geografía española donde nunca se había visto proyectar cine, y a su vez, filmó y fotografió a aquellos espectadores vírgenes. Llegó a rodar más de cuarenta documentales entre ellos *Semana Santa en Lorca, Cartagena y Murcia* y *Fiestas de primavera / fiestas profanas*, todos ellos rodados entre 1934-1935.⁶⁴ Dice Victor Erice que José Val del Omar descubrió en el cine una forma moderna de realizar pedagogía.⁶⁵

Hacia los sesenta podríamos señalar a Manuel Summers con *Juguetes Rotos* (1966), y a Jacinto Esteva con *Lejos de los árboles* (1966) que realizan un tipo de documental que habla objetivamente de lo real.⁶⁶

Manuel Huerga realizó *Gaudí* en 1988, un interesante *fake* documental biográfico. Sorprenden los inicios de José Luis Guerín en el documental con *Innisfree* de 1990, se trata de una «revisita-documental» al pueblo donde John Ford rodó *El hombre tranquilo*. Es también otra muestra de la capacidad

⁶³ VAL DEL OMAR, J. *Estampas, 1932. Los pueblos, los humildes, los caminos*, 1932.

Fecha de consulta 6 abril de 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6XajU90j3>.

SÁENZ DE BURUAGA, G. «Cronología de José Val del Omar» en Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.) *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Catálogo de Exposición. Mayo-junio, Sala Verónicas, Murcia; Julio, 2003, Residencia de Estudiantes, Madrid. Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 55.

⁶⁴ SÁENZ DE BURUAGA, G. «Las Misiones Pedagógicas y la utopía cinematográfica de Val del Omar», *Cinematògraf*, 2001, pp. 212-214. Fecha de consulta 6 abril del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6Xaj015tr>.

MEDELSON, J. «La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel» en Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.) *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Catálogo de Exposición. Mayo-junio, Sala Verónicas, Murcia; Julio, 2003, Residencia de Estudiantes, Madrid. Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Residencia de Estudiantes, 2003. pp. 61-73

⁶⁵ SÁENZ DE BURUAGA, G. «Las Misiones Pedagógicas y la utopía cinematográfica de Val del Omar», Op. Cit., p. 216.

⁶⁶ WEINRICHTER, A. «El documental en España» en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores, 2004, p. 100.

creativa de Guerin *Tren de Sombras* de 1988, donde trabaja con los formatos de cine casero o *home movie*, falso documental, *found footage* y ensayo poético, llevando a sus límites el documental y trasgrediendo casi en la línea del cine experimental.⁶⁷ Una película que también se generó a través de un archivo fue *Un instante en la vida ajena* (2003) de José Luis López Linares. El montaje que se realiza en esta película es muy relevante pues no permite que las imágenes hablen solas y pone un comentario con la intención de generar un documental biográfico.

Quizás una de las figuras más relevantes y más reivindicadas en nuestro cine es Basilio Martín Patino, quien presentó una serie de documentales en 1991 que llenó de contenido el cine de no ficción en el estado español. Juega a confundir los diferentes formatos: el documental, la televisión, demostrando las posibilidades del *fake* y dando pie a ver las diferentes posibilidades expresivas de la no ficción. Algunos títulos de esta serie son *La seducción del caos* de 1991 o *Andalucía un siglo de fascinación* (1994-96).

Un director al que tampoco hay que olvidar es a Víctor Erice, quien en *El sol del membrillo* (1992) nos muestra al pintor Antonio López en su intención de captar el reflejo de la luz en un árbol. El documental es una reflexión poética dentro de la no ficción.

En 1999 Joaquim Jordá dirigirá junto a Nuria Villazán *Mones com la Becky*, documental que abrirá una nueva etapa en este género y que dará pie a la segunda Escuela de Barcelona. Se trata de una obra que aúna la autobiografía, el taller teatral, las entrevistas naturales o posadas, el reportaje y el docudrama, la reconstrucción y la reflexión. El texto está concebido por una dialéctica de materiales y de voces que desafían lo establecido hasta el momento por el cine de

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 101.

no ficción, es decir deja de lado el discurso coherente y unificado, un solo narrador sostiene todo el peso del documental. Weinrichter dice que Joaquim Jordá traspasa la línea de lo «verdad, verdad» del documental clásico y la «mentira mentira» de la ficción tradicional.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

3.1. LA CONTEMPORANEIDAD DE LOS DISPOSITIVOS CINEMATOGRAFICOS Y VIDEOGRAFICOS

Si entramos en materia teórica contemporánea sobre el dispositivo, eso sí, sin olvidar los autores y teorías que hemos reflejado en nuestro marco teórico, hemos de abordar a dos teóricos, Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet, que han escrito ensayos tratando el dispositivo cinematográfico y videográfico dentro del mundo tecnológico y globalizado. Juntos escribieron el artículo «La question vidéo» (1988)⁶⁸, donde consideran el vídeo una forma de arte que nace indudablemente de la televisión.

Raymond Bellour, en su obra *La querelle des dispositifs* (2012), en su primer capítulo «Querelle»⁶⁹, en forma de diálogo reflexiona sobre el estado del dispositivo cinematográfico en la contemporaneidad y su relación con el arte contemporáneo. Un breve pero intenso artículo en el cual realiza un estado de la cuestión del cine y de la imagen repasando ensayos de teóricos, como Philippe Dubois, Jacques Aumont o Luc Vancheri, o bienales y exposiciones como las primeras bienales de Szeemann o la exposición *L'émouvant des images* (2006) de Philippe-Alain Michaud en el Centre Georges-Pompidou. Bellour nos va describiendo la transformación irremediable que se ha originando por los diferentes dispositivos tecnológicos que se han venido desarrollando, ya no sólo el ordenador, las tabletas digitales, los teléfonos inteligentes o la televisión digital, sino también por parte de otros dispositivos más

⁶⁸ DUGUET, A.-M.; BELLOUR, R. «La question vidéo», *Communications*, 1988, Seuil.

Fecha de consulta 14 septiembre del 2014. Archivado en: <http://www.webcitation.org/6XRXY2GkI>.

⁶⁹ BELLOUR, R. «Querelle» en *La Querelle des dispositifs. Cinéma-installations, expositions*, Paris: P.O.L., 2012, pp. 13-47.

institucionales que se convierten también en lugares de proyección: una galería, un museo o un centro de arte contemporáneo. Estos «dispositivos» transforman el lugar de recepción, de proyección del film, es decir, el cine como experiencia tal como la describían Baudry o Metz.

[...] la projection vécue d'un film en salle, dans la noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus moins. Et cela seul vaut d'être appelé «cinéma» [...] ⁷⁰

Bellour considera que este «cinéma», de visionado en sala, no ha desaparecido pero sí que la recepción del film en otros dispositivos genera cierta degradación del visionado de imágenes fílmicas. ⁷¹ Además realiza una diferencia fundamental entre el espectador y el «visitante-espectador», el cual «[...] devant ces films d'une minute à peine, cette impression de réalité s'inscrit dans le temps, selon la mémoire et l'oubli et tous leurs possibles». ⁷² El espectador de cine reclama el silencio, el aislamiento y la obscuridad, él es parte del espectáculo. A pesar de todos los cambios y los casi ya innumerables dispositivos de reproducción, lo que realmente diferencia el «cinéma» del resto de los dispositivos que acogen la imagen en movimiento es la «proyección». ⁷³

La posición de Bellour es contraria a la que toma Dubois en la «Présentation» del volumen *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain* (2010), ⁷⁴ la cual va en la línea de lo

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

⁷² *Ibid.*, pp.18 y 31.

⁷³ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁴ DUBOIS, P. «Présentation» en Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (eds.) *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato: Campanotto, 2010.

descrito por Gene Youngblood en *Expanded cinema* (1970), el cine «[...] a migré non seulement dans ses images [...] mais aussi [...] dans ses dispositifs (dans ses lieux, dans ses modes d'être et dans ses usages)», ⁷⁵ y aún así sigue defendiendo la existencia del dispositivo cinematográfico como tal, como «cinéma».

Bellour añade que para Luc Vancheri en los cines contemporáneos hay dos tipos cines, uno conservador, que sería el dispositivo cinematográfico tradicional, y el segundo el «migratorio», donde la instalación sería el modo artístico capaz de elevar el cine a una «imagen del pensamiento». Ésta encuentra en el cine su soporte privilegiado.⁷⁶

También encontramos en Jacques Rancière la doble existencia del cine. Pero lo que realmente llama la atención a Bellour es la forma tan original que tiene Rancière de contraponerlas. Frente a lo que Rancière considera el cine como tal, encontramos «otro» cine que «entre dans le complexe esthétique de ce-qui-prend-la-place-de-la-peinture».⁷⁷

Anne-Marie Duguet en su obra *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques* manifiesta que el dispositivo vídeo, y sobre todo en su forma de instalación, ha puesto en marcha la reflexión sobre el estatus y el lugar que desempeña el espectador, sobre la percepción y la representación. La dimensión interactiva inherente en una instalación pone énfasis en la experiencia sobre la obra y la accesibilidad a ésta.⁷⁸

⁷⁵ BELLOUR, R. «Querelle», Op. Cit., p. 34.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ DUGUET, A-M. «L'interactivité entraîne-t-elle des redéfinitions dans le champ de l'art?» en *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 115.

Señala que la atención de los autores de las obras recae mayormente en inventar nuevas maneras de llamar a las imágenes y de explorar los mundos virtuales. Es decir quiere transformar la experiencia estética, buscar una experiencia «operacional» para el espectador y que éste interactúe con la obra.⁷⁹

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 116.

3.2. PUNTOS DE FUGA PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE EL CINE DE NO FICCIÓN CONTEMPORÁNEO

Para poder comprender los cambios o más bien la deriva de los géneros del cine en nuestra contemporaneidad, hemos de acudir al contexto donde se producen. Como ya hemos visto en nuestro marco teórico este contexto es definido por Zygmunt Bauman como «modernidad líquida» o «hipermodernidad» por Gilles Lipovetsky o «sobremodernidad» por Marc Augé. Este contexto además nos llevará a intentar realizar una lectura de los rasgos del cine de no ficción que se están formulando en el siglo XXI.

3.2.1. ¿Qué hay del género documental contemporáneo?

Autores como Lipovetsky y Serroy en «El documental o la venganza de los Lumière»,⁸⁰ nos señalan que el documental de nuestra contemporaneidad, en cuanto género, no ha cambiado en su estructura pero sí se ha producido una cierta revitalización de éste mediante su programación en festivales y la concesión de premios en éstos, y sobre todo cómo el público lo ha consagrado consumiéndolo tanto en sala como en los diferentes dispositivos (Televisión, tableta digital, teléfono inteligente, etc..).

Asimismo, señalan ciertos cambios en el documental contemporáneo, como por ejemplo la pérdida del cariz pedagógico que lo solía envolver y que venía reforzado por la característica voz en off. También observan ciertos cambios en las estructuras narrativas, sin embargo, un matiz bastante importante es la recuperación del autor que

⁸⁰ LIPOVETSKY, G., SERROY, J. «El documental o la venganza de los Lumière» en *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama, 2009, pp. 143-162.

interroga a la realidad a través de la imagen, el sonido, el montaje...⁸¹

Las descripciones que nos exponen ambos autores acerca del género del documental contemporáneo, podrían resumirse en una frase de Sánchez-Navarro que escribe en el capítulo «(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental»: 'El documental contemporáneo es ya definitivamente más un ensayo firmado que un simple registro [...]'.⁸² Esto es algo que también destaca Josep M. Català respecto del nuevo documental y añade que para él se realiza una mezcla de géneros, lo cual lo hace más próximo a la forma ensayística.⁸³

Hay que mencionar además que el contexto que Lipovetsky y Serroy advierten para este auge del documental es ciertamente interesante y clarificador:

En este contexto de desestabilización de referentes y de vacío ideológico, los hechos que presenta el documental sustituyen los ya debilitados sistemas de interpretación global por «realidades» inmediatas pero fuertes, con una innegable dimensión de evidencia.⁸⁴

Otro rasgo que le advierten al «neodocumental»⁸⁵ es la satisfacción que le produce al espectador la desmitificación, el documental se convierte en un soporte para denunciar las mentiras y la experiencia del espectador es una sensación de sentirse más maduro, más instruido. También advierten que el éxito del documental va vinculado

⁸¹ *Ibíd.*, p. 146.

⁸² SÁNCHEZ-NAVARRO, J. «(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental» en Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y Vanguardia*, Madrid: Cátedra, 2005, p. 89.

⁸³ CATALÀ, J. M. «Panorama desde el puente: Nuevas vías del documental» en Antonio Weinrichter (ed.) *.Doc El documentalismo en el siglo XXI*, Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian, 2010, p. 47.

⁸⁴ LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. «El documental o la venganza de los Lumière», *Op. Cit.*, p. 148.

⁸⁵ Así lo denominan ellos a este «nuevo» documental en *Ibíd.*, p. 149.

al cambio de la cultura del individuo, es decir que el «neodocumental» refleja ese ansía por parte del espectador de ser más participativo y autónomo:

Una parte del goce del espectador reside entonces en esta libertad de la imaginación subjetiva que recompone, para uso privado, un relato más personal, más secreto a través de la realidad presentada.⁸⁶

Con lo que sí sigue el cine documental contemporáneo es con su ser más específico, el de describir la realidad. Es algo que en el transcurso de su propia historia los grandes directores de documentales han aportado con su mirada (la elección del ángulo, el encuadre, el montaje) como antes apuntábamos, es su forma de interrogar a la realidad. Lo que parece ser que ha irrumpido en el cine documental es la noción de darle al público lo que éste espera «una verdadera historia», que va más allá de la historia verdadera.⁸⁷ Para Lipovetsky y Serroy es ahí donde se produce la caída de la barrera entre la ficción y la realidad, hoy se va a ver películas de directores de documentales como antes se iba a ver un film de ficción. Este punto nos parece especialmente relevante. Quizás el mago de lo verdadero y lo falso de finales del siglo XX fue el director de cine Abbas Kiarostami (1940) con películas como *Close up* (1990) o *Ta'm e guilass* (El sabor de las cerezas, 1997) donde, como bien definen Lipovetsky y Serroy, llega a un punto de interacción entre la realidad y la ficción que «hace saltar por los aires» su diferenciación teórica y desaparece ante nuestra mirada la distinción que hasta ahora teníamos de ambos géneros.⁸⁸ Es aquí donde se produce una de las grandes maravillas del cine contemporáneo «el arte de hacer malabarismo con la

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 152.

⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 156-157.

⁸⁸ *Ibíd.*, p.161.

realidad y la ficción, sobre todo jugando con lo verdadero y lo inventado.»⁸⁹

Por su parte Antonio Weinrichter también está de acuerdo con lo anteriormente descrito y así lo expone en «La reinención del documental»⁹⁰ y añade que hoy por hoy las categorías históricas del documental están superadas al repasar algunos de los textos más relevantes como *The imposible documentary*, de Jonathan Rosenbaum, *Post-vérité*, de Michael Renov o *Blurred Boundaries*, de Bill Nichols, entre otros.⁹¹

Al mismo tiempo señala que hay un renovado interés de los artistas plásticos y experimentales en el cine de no ficción, quienes exhiben sus obras por canales bien distintos a los directores de cine, como son los museos, las galerías o la red.

Como ya señalaba Bellour respecto a los dispositivos cinematográfico y videográfico, Weinreicher también aprecia una entrada del cine de no ficción en el museo, aunque él se centra sobre ciertos formatos como «el ensayo, el film-diario, algunas variantes del modo performativo, el *fake*, el cine de metraje encontrado».⁹² No obstante, atribuye esta entrada a la marginación a la que le aboca la industria de la pequeña y gran pantalla. De igual manera advierte Àngel Quintana este interés por parte de los museos, y observa cierta inclinación en los discursos de los artistas contemporáneos por acercarse a lo real, abriéndose un interés cada vez mayor por el documental.⁹³ Destaca de esta situación que la Web 2.0 ha potenciado una

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ WEINRICHTER, A. «La reinención del documental» en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores, 2004, pp. 61-64.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 61.

⁹² *Ibíd.*, p. 63.

⁹³ QUINTANA, À. «Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español», *Op. Cit.*, p. 74.

estética relacional en el mundo del arte, la cual hace convivir lo amateur con lo profesional, diluyendo fronteras y estableciendo «nuevas miradas etnográficas creadas a partir de la implantación de subjetividades.»⁹⁴ Para Quintana, en esta estética relacional la intimidad se ha convertido en espectáculo y ha procurado nuevos relatos; y la subjetividad ha alcanzado «un tono performativo en los discursos documentales, la abstracción minimalista se expande en los discursos de lo real que exploran la cotidianidad»⁹⁵

3.2.2. El escenario del film-ensayo y el video-ensayo en el siglo XXI

En la presentación del libro *.Doc El documentalismo en el siglo XXI*, Antonio Weinrichter nos realiza un breve y conciso resumen de lo que entiende hoy por film-ensayo:

[...] una forma a-genérica, un documental de escritura experimental que introduce una nueva forma de enunciación: una voz que piensa en primera persona. La autobiografía, el autorretrato o el vídeo-diario [...] un ensayo habla desde uno mismo, no necesariamente de uno mismo. [...] no desaparecen los grandes temas sociales pero conviven con un énfasis en la autodocumentación (o en la autoficción) y una nueva valoración de la intimidad y la esfera de lo privado: de la Historia a la pequeña historia (*home movies*) [...] ⁹⁶

Destacable es la afirmación que realiza Josep M. Català sobre el video-diario. Para él es el formato más interesante que ha surgido a partir del diario filmado,

⁹⁴ *Ibíd.*, p.75.

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ WEINRICHTER, A. «Presentación» en Antonio Weinrichter (ed.) *.Doc El documentalismo en el siglo XXI*, Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian, 2010, p. 12.

pues en el la narración de la propia vida del artista no es lo más relevante, la importancia reside en la presencia del propio autor. Esto acrecienta el interés, su participación no reside sólo en su reflexión sino también en su presencia corpórea.⁹⁷

Son interesante las reflexiones que hace Ursula Biemann en el catálogo de la exposición *Stuff It. The video essay in the digital age* (2003) en el capítulo «The video essay in the digital age» en la que destaca que 'Today's digital video production is to be seen in the context of hypertext and the internet'.⁹⁸ Para Biemann es muy relevante el papel de lo digital en el trabajo que se está realizando en las obras de video-ensayo pues permite la experimentación con diferentes formatos:

They are experimenting with different forms of collecting and writing history through videographic practice and digital image processing in an attempt to come closer to our perception of history and to the mechanism of memory in the machine age.⁹⁹

Sin embargo añade que el valor del video-ensayo no sólo está en los procesos que permite la era digital, también reside en la creciente complejidad social en la que vivimos. En este sentido afirma que «The essay is good at capturing the more abstract, untangible processes social and cultural transitions»¹⁰⁰ y afirma que para ella «explores the parallels between the transnational space of

⁹⁷ CATALÀ, J. M. «Panorama desde el puente: Nuevas vías del documental», Op. Cit., p. 45.

⁹⁸ BIEMANN, U. «The video essay in the digital age» en Ursula Biemann (ed.) *Stuff it. The video essay in the digital age*, New York: Springer Wien, 2003, p. 9.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

the global economy and the structures of essayist mental space». ¹⁰¹

3.2.3. Acercamiento al cine documental español de principios de siglo XXI

Hacia finales de los años 90 en la Universidad Pompeu Fabra comienza a fraguarse un máster vinculado al departamento de comunicación audiovisual, el cual tenía por objetivo ser «un espacio creativo para rehabilitar el documental como discurso abierto a múltiples posibilidades creativas.» ¹⁰²

Algunos de los profesores de este máster son figuras claves para entender el devenir del documental en el Estado español. Entre ellos estaba Joaquim Jordà (1935-2006), quien en el máster rodó *Mones com la Becky* (1999) junto a Núria Villazán, documental que marca las directrices de lo que será el «documental creativo». La producción documental que llevó a cabo Jordà hasta su muerte fue «un modelo de documental basado en la incorrección y con un fuerte deseo de alterar las formalidades políticas.» ¹⁰³ Otro director fundamental que impartía docencia en el máster es José Luis Guerín (1960), quien con su documental *En construcción* (2000) realiza una ruptura en el documental que se venía produciendo. Introduce problemas sociales y políticos e invita a la reflexión, ¹⁰⁴ teniendo una gran acogida por el público en sala. En las películas de Guerín, Quintana observa que:

[...] existe una necesidad de recuperar la modernidad cinematográfica a partir de unas bases que, [...], remiten

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² QUINTANA, À. «Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español», Op. cit., p. 59.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 62.

¹⁰⁴ SEGUIN, J.-C. «El documental español del tercer milenio: Las formas de la transgresión» en Burkhard Polhl, Jörg Türschmann (ed.) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 61.

a un clasicismo documental en el que se crean situaciones que se acaban poniendo en escena dialéctica del campo/contracampo.¹⁰⁵

Por último también destacar la vinculación del director Ricardo Íscar (1961) quién ha sido clave en el desarrollo de la teoría del documental. Íscar se formó en la Academia de Cine y Televisión de Berlín y siempre fue «partidario de un documental de carácter étnico.»¹⁰⁶

El impulso por parte de estos creadores ha hecho que el documental creativo evolucione hacia un tipo de documental del cual han surgido obras que se han situado en un incierto terreno fronterizo entre la ficción y lo documental. El documental se ha convertido en un lugar de experimentación, o mejor dicho, en un laboratorio narrativo en la era digital. Como bien destaca Quintana:

[...] ha adquirido un valor determinante el deseo de documentar el tiempo y las huellas de lo invisible, el impulso de la subjetividad y el modo en que se puede decir yo en un discurso fílmico en el que lo personal entra en relación con lo colectivo.¹⁰⁷

A su vez, la Universitat Autònoma de Barcelona en 1998 puso en marcha otro máster de documental creativo que dedicaba una gran parte de sus horas a llevar a cabo pequeñas piezas, entendiendo que no sólo existen ya las grandes salas como lugares de proyección.

Es un máster con fuertes vínculos con Latinoamérica y en él se han elaborado un destacable número de proyectos con variedad de opciones estéticas.¹⁰⁸

¹⁰⁵ QUINTANA, À. «Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español», Op. Cit., p. 63.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 66.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 67.

Al margen de la Universidad otros creadores como Julio Medem, con *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2004), Carles Bosch y Josep Maria Domènech con *Balseros* (2001) o la colectiva *Hay motivo!* (2004) proponen otro discurso diferente al del documental creativo.

Àngel Quintana destaca de *Balseros* el debate que propone «sobre los métodos y las formas de los discursos documentales.»¹⁰⁹ Quintana realiza una distinción entre el documental de creación, el cual trabaja el lenguaje y con éste establece una poética de lo formal, y el documental periodístico en cual se confiere mayor importancia al contenido, a los datos y a la voluntad de comunicar una realidad del mundo.¹¹⁰

Destacables son también los documentales que trabajan la memoria histórica. En los documentales contemporáneos se aprecia una gran diferencia en el uso del archivo respecto a como se hacía antes. Ahora el archivo no es sólo lo que se puede encontrar en una filmoteca, hoy también entran las películas amateur, el cine doméstico, la publicidad y muchos materiales que hasta ahora no se utilizaban y que nos hacen situarnos ante un nuevo concepto de documental histórico. Es un documental que abre el debate de los usos y abusos de la memoria histórica en el campo del documental. Documentales como *Garbo l'espia* (2009) de Edmon Roch, *Els nens perduts del franquisme* (2002) de Montse Armengou y Ricard Belis o *Buenaventura Durruti, Anarquista* de Jean-Louis Comolli entre muchos otros son muestras de este tipo de documental que nos pone a reflexionar. Como bien apunta Quintana, el objetivo no es revitalizar los hechos históricos sino mostrarnos:

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

[...] la complejidad de la propia memoria, el modo en que se encuentra supeditada no sólo por la verdad sino por el deseo, por la mentira interiorizada y por la ficción. La frontera de la verdad frente a la historia se convierte en una frontera difusa.¹¹¹

Para ir concluyendo me gustaría destacar también una reflexión de Jean-Claude Seguin en la que señala también una doble dirección del documental en España, por un lado van desapareciendo los límites entre la ficción y el documental, el cine de ficción se va «documentalizando» y el documental se va «ficcionalizando», y por otro lado el documental utiliza formas narrativas que pertenecieron al cine de ficción.¹¹²

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 73.

¹¹² SEGUIN, J.-C. «El documental español del tercer milenio: Las formas de la transgresión», *Op. Cit.*, p. 56.

3.3. LA POLÍTICA DE AUTOR EN EL SIGLO XXI

Para poder comprender en qué lugar nos encontramos en cuanto a la «politique des auteurs» en la contemporaneidad, en primer lugar nos apoyaremos en la definición que realiza Casetti sobre esta teoría desarrollada en primer término desde la revista *Cahiers du Cinéma*:

En su centro aparece el rechazo de la tradición crítica al «contenido», la atención ya no se dirige a lo que dice (o pretende decir) la obra, sino a cómo lo dice efectivamente; no es el tema, sino el estilo que impregna el filme, lo que revela la actitud y la orientación de su autor. De ahí el interés por las formas en que se utiliza el medio, por cómo el director «interpreta» el cine y lo «pliega» a sus exigencias expresivas. La auténtica finalidad [...] identificar dentro de la película las «huellas» de quien la ha concebido y,[...], identificar las películas que presentan estos rasgos respecto a otras, [...] ¹¹³

Es a finales de siglo XX cuando un colectivo de cineastas danés se plantea una nueva forma de hacer cine, pues consideran que el cine está en crisis, «aliéné par la toute-puissance de 'l'artifice' et par la pratique des 'cinéastes individualistes décadents'[...]». ¹¹⁴ Se sitúan en contra de la política de los autores, característica primordial de la Nouvelle Vague y defendida desde la revista *Cahiers du Cinéma*, en los artículos de François Truffaut «Une certaine tendance du cinema francais» (1954) y «Ali Baba et la 'politique des auteurs'» (1955). El

¹¹³ CASETTI, F. «Un intermedio: el sentimiento de lo nuevo» en *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid: Cátedra, 2015 (1994), p. 97.

¹¹⁴ CHATELET, C. «Dogma 95: le refus de la notion d'auteur» en Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou y Myriam Juan (coord.) *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie: actes du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA): 6 - 8 décembre 2007* Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinema, 2013, p. 381.

colectivo del que hablamos es *Dogma 95*, que elaboró un manifiesto en el que «normatizaba» su forma de filmar y mediante el cual quiso autolegitimarse. Entre sus firmantes encontramos a Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Søren Kragh-Jacobsen. El objetivo principal era suprimir la cuestión del autor y de la autoridad, para ellos el director no debía firmar el film (regla nº 10). De esta forma se oponían a que una obra fuera valorada por el reconocimiento del autor que la había dirigido.¹¹⁵

No consiguieron del todo muchos de los objetivos que se plantearon en el manifiesto, pero esto no quita que sea relevante su experimentación con el dispositivo cinematográfico y videográfico. A pesar de la controversia entre la práctica y la teoría de *Dogma 95*, hicieron reflexionar sobre un tema tan en boga como la autoría y la revelación de la verdad a finales del siglo XX.

Algo que quisiéramos destacar es la utilización de «autor» como género fílmico. Jean Pierre Esquenazi en «L'auteur, une espèce particulière de genre?»¹¹⁶ nos señala que hay ciertos directores que buscan que sus películas sean reconocibles como películas de autor, es decir con un estilo propio que muestre una temática personal.

Habría que señalar, como bien recoge Hervé Joubert-Laurencin en su ensayo «Bazin contre la politique des auteurs. Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du Cinéma*»¹¹⁷, las objeciones de Bazin

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 384.

¹¹⁶ ESQUENAZI, J.-P. «L'auteur, une espèce particulière de genre?» en Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou y Myriam Juan (coord.) *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie: actes du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA): 6 - 8 décembre 2007* Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, pp. 19-29.

¹¹⁷ JOUBERT-LAURENCIN, H. «Bazin contre la politique des auteurs. Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du cinéma*» en Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou y Myriam Juan (coord.) *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie: actes*

ante «la politique des auteurs» defendida está por Truffaut. Una primera objeción de Bazin a «la politique des auteurs» reside en la relación del film con el contexto histórico, social y político. Su segunda objeción iría vinculada al «évanouissement de l'auteur», el cual formaría parte de la doctrina que Bazin entiende como realismo ontológico.¹¹⁸ Un ejemplo donde podríamos mostrar el desvanecimiento del autor sería el hecho de que Bazin le otorgaba mayor relevancia al azar y al montaje que a la autoría.¹¹⁹

du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA): 6 - 8 décembre 2007 Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, pp. 49-57.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

3.4. IRRUPCIÓN DE LO DIGITAL EN LA NO FICCIÓN

Las nuevas tecnologías digitales han propiciado una revolución dentro de los procesos de producción de los audiovisuales, abaratándolos y dando acceso a la gran mayoría de artistas y directores a herramientas tecnológicas con las que hoy se puede controlar todas las etapas de producción de la obra: el rodaje, montaje, sonorización y lo que hasta el momento era más difícil, la difusión.¹²⁰

Esta nueva operatividad de producción hizo que los artistas y nuevos cineastas buscaran en su cotidianidad, lo que tenían más cerca, encaminando su práctica más hacia lo documental que hacía la ficción.¹²¹

La consecuencia de esta forma paralela a la industria de producción audiovisual ha sido «una reescritura integral del concepto documental».¹²²

Al mismo tiempo, la llegada de lo digital al mundo de la no ficción no sólo ha beneficiado al cine íntimo o al cine-diario sino también al cine directo y al *cinéma vérité*. El vídeo digital facilita el rodaje de un tipo de documental cuya filmación en celuloide hubiera sido imposible. Hay que añadir a esto que la tecnología ha posibilitado la transferencia de vídeo a película, lo cual ha permitido entrar a este tipo de documental dentro de las grandes salas.¹²³

¹²⁰ DE PEDRO AMATRÍA, G. «Everybody's doing it: o cómo el digital acabó con lo documental (Gracias, señor)» en Antonio Weinrichter (ed.) *Doc El documentalismo en el siglo XXI*, Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian, 2010, pp. 215-217.

CHANAN, M. «El documental y el espacio público», *Archivos de la Filmoteca*, nº 57, 2007, p. 82. Fecha de consulta 18 mayo 2014. Archivado en: <http://www.webcitation.org/6XRYUUijP>.

¹²¹ DE PEDRO AMATRÍA, G. «Everybody's doing it: o cómo el digital acabó con lo documental (Gracias, señor)», Op. Cit., p. 218.

¹²² *Ibíd.*

¹²³ CHANAN, M. «El documental y el espacio público», Op. Cit., p. 81.

En esta revolución digital, como bien apunta Pere Portabella en «La era digital», estamos también ante una nueva forma de consumo que se ve afectada tanto por la globalización como por la identidad local del individuo.¹²⁴ Nos acerca al concepto de «condición postmedia»,¹²⁵ donde el arte contemporáneo con el poder que le ha otorgado la tecnología y ligado a la informática, llevaría a cabo una práctica artística en un espacio democrático y global donde el espectador es un usuario activo y el arte sería «un mecanismo de emancipación al alcance de todos los individuos».¹²⁶

¹²⁴ PORTABELLA, P. «La era digital» en Antoni Mercader, Rafael Suárez (eds.) *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013, p. 46.

¹²⁵ Concepto que se trató en el congreso *La condición postmedia en el contexto español* en año 2009. *Ibíd.*, p. 47.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 48.

3.5. APUNTES SOBRE SONIDO FÍLMICO

Quisiéramos terminar este bloque teórico haciendo referencia al sonido fílmico. Para ello utilizaremos principalmente las teorías desarrolladas por dos autores, Michel Chion, con sus obras: *La voz del cine (La voix au cinéma, 1984)*, *La música en el cine (La musique au cinéma. Les chemins de la musique, 1995)* y *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido (L'Audio-Vision. Son et image au cinema, 2005)*; y Russell Lack con su obra *La Música en el cine (Twenty four frames under, 1997)*.

El compositor de música experimental y teórico Michel Chion, en su libro *La voz del cine (La voix au cinéma, 1984)*, sentencia con el título de un apartado «La banda sonora no existe». En este texto afirma que la banda sonora es un cajón de sastre, en el que coexisten y se yuxtaponen a la imagen muchos elementos sonoros.¹²⁷ Como bien nos recuerda Deleuze, podríamos decir que al menos podemos encontrar tres grupos: palabras, ruidos y música; en ellos podrían distinguirse más componentes, como por ejemplo los sonidos, las fonaciones, etc.¹²⁸

Algunos de los conceptos estudiados por Michel Chion nos ayudarán, en cierta medida, a enfrentarnos en nuestra investigación al análisis de la llamada banda sonora.

En principio nos gustaría señalar que para Chion la sonorización de un film está caracterizada por el vocentrismo, es decir, a la hora del montaje se pone mayor

¹²⁷ CHION, M. «Revelación de la voz» en *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra-Signo e imagen, 2004, p. 14 .

¹²⁸ DELEUZE, G., «Los componentes de la imagen» en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1984, pp. 308-309.

énfasis en las voces vis-à-vis, pasando a un segundo plano los ruidos y la música.¹²⁹

En su teoría sobre la sonoridad en un film, toma prestado un concepto del autor Pierre Schaeffer (1966), acusmático. Éste designa aquellos sonidos que se escuchan pero no vemos o no conocemos de donde proceden y tiene «cuatro capacidades: estar en todas partes (ubicuidad), verlo todo (panopticismo), saberlo todo (omniscencia) y hacerlo todo (omnipotencia).»¹³⁰

Es interesante también el análisis que realiza sobre el punto de escucha. Con este concepto hace referencia a la posición que tiene el sonido durante la producción, el lugar que ocupa en el interior de la diégesis y su situación en el momento en el que el espectador lo aprehende.¹³¹ Quizás algunas de las características de la sonorización que resultan más interesante para nosotros sean las tres posibles conductas que le otorga Chion a la música. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis resumen perfectamente las características de estas tres conductas:

Música empática, que participa en y transporta las emociones de los personajes; música a-empática, que muestra una aparente indiferencia hacia incidentes dramáticamente intensos, simplemente siguiendo el curso más bien mecánico, proporcionando una perspectiva distanciada sobre los dramas individuales de la diégesis; y música contrapuntual didáctica, que despliega la música de una manera distanciada con el fin de provocar en la mente del espectador una idea precisa, con frecuencia irónica.¹³²

¹²⁹ STAM, R. ; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. «La semiología del cine», en *Los nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1999, p. 83.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ *Ibíd.*, p. 84

¹³² *Ibíd.*, pp. 84-85.

Está claro que en todos estos conceptos, al analizar un film, no tendremos que perder de vista algunas características que el propio contexto contemporáneo incorpora. Al encontrarnos ante un «hiper-cine» se puede observar, como bien nos indican Lipovetsky y Serroy en «Lógicas de un hipercine», citando a Laurent Jullier, que en algunos films:

[...] la banda sonora se adelanta a la banda-imagen, el espectador se sumerge en un universo cuyos sonidos graves de intensidad extrema inciden directamente en el cuerpo y en su sistema sensorial.¹³³

Asimismo, habría que señalar que la era digital en la que estamos inseridos y sus nuevas tecnologías, producen unos efectos sobre la banda sonora que intensifican de manera creciente la imagen de la película, dando lugar a una especie de «castillo de fuegos artificiales que funcionan como estímulos ópticos».¹³⁴ A estos films Serge Daney los denomina «películas de sensaciones».

En cuanto a la música, en la banda sonora de un film, me gustaría destacar la reflexión de Marcos Sapró Babiloni en su artículo «El interlenguaje musical en el cine: transculturalidad e integración comunicativa» en el que reseña la capacidad que tiene el «sonido junto a la imagen para conformar un significado»¹³⁵ y esta configuración, como dice Chion, permitirá que la música actúe dentro del film de una manera simbólica. Esta música reunirá

¹³³ LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. «Lógicas del hipercine» en *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009, p. 76.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 77.

¹³⁵ SAPRÓ BABILONI, M. «El interlenguaje musical en el cine: transculturalidad e integración comunicativa», *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 2, 2012, pp. 90-91.

Fecha de consulta 15 de marzo del 2015. Archivado en: <http://www.webcitation.org/6XRZ8TW6W>.

particularidades del universo figurativo de lo narrativo y de aquellos otros elementos distinguibles que participan en él.¹³⁶

Así también lo recoge Francisco Cuadrado Méndez en su artículo «Los procesos de auricularización en el cine», donde afirma que los elementos que componen una banda sonora operan de «catalizador», provocando en el espectador unas reacciones ante el film que se incorporan a su memoria social y cultural.¹³⁷

Para concluir quisiéramos resaltar una afirmación de Anthony Storr, citada en el artículo de Cuadrado Méndez, en la que señala que la música es la forma en la que el cineasta plasma sus emociones.¹³⁸

¹³⁶ CHION, M. «La música como mundo» en *La música en el cine*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1997, pp. 246-247.

SAPRÓ BABILONI, M. «El interlenguaje musical en el cine: transculturalidad e integración comunicativa», Op. Cit., p. 91.

¹³⁷ CUADRADO MÉNDEZ, F. J. «Los procesos de auricularización en el cine», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 11, 2013, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, p. 30. Fecha de consulta 18 marzo del 2015. Archivado en: <http://www.webcitation.org/6XRZPLHG>.

¹³⁸ *Ibíd.*, pp. 30-31

4. LAS CREACIONES DE ISAKI LACUESTA: ENTRE EL VIDEOARTE Y EL FILM

Existen muchos y buenos creadores con los que poder analizar lo que está sucediendo en el audiovisual en las primeras décadas del siglo XXI, sin embargo la obra de Isaki Lacuesta nos permite abordar una «cosmogonía audiovisual» que en muy pocos autores podemos encontrar. En esta cosmogonía encontramos: documental, video-ensayo, n video-diario, ficción, video-clips, video-cartas, instalaciones para exposiciones, video-mapping, escenografías, etc.

Debemos agregar que una característica común en la mayor parte de los trabajos de Isaki Lacuesta, viene definida por el contexto tecnológico, y es la utilización que hace de internet, no sólo para investigar como demuestra en su obra *Lugares que no existen. Goggle Earth 1.0* (2009) sino también para distribuir su obra y hacerla visible, ya sea desde la plataforma Youtube o con su participación en Notodofilmfest.

El marco teórico y el estado de la cuestión que hemos desplegado en páginas anteriores es la guía que nos ayudará a comprender y reflexionar sobre los trabajos de Isaki Lacuesta e ir intentando responder las preguntas que el visionado de su obra nos ha hecho plantearnos sobre el audiovisual de principios del siglo XXI.

4.1. ¿QUÉ DIFERENCIAS ENCONTRAMOS EN LA ELECCIÓN DE LOS DIFERENTES DISPOSITIVOS PARA CADA CREACIÓN AUDIOVISUAL?

Al revisar las obras de Isaki Lacuesta realizadas en los diferentes dispositivos podemos señalar que la elección de uno u otro no responde ni al capricho del autor ni a su capacidad económica para producirla. La filmación de las obras de Lacuesta parecen responder al contexto de esa segunda modernidad en la que estamos instaurados, esa modernidad descrita por Lipovestsky y Sébastian Charles en *Los tiempos hipermodernos* (2006) y que denominaban hipermodernidad. Es decir las obras responden al mercado industrial de la cinematografía, a las posibilidades que le brinda la tecnología y al individualismo del espectador a la hora de consumir el audiovisual.

Esto es, cuando Lacuesta filma *La Leyenda del tiempo* (2006) no tiene en mente el mismo lugar de proyección que para *Las variaciones de Marker* (2007), de hecho sabe que no va a tener el mismo tipo de espectador, aunque pueda existir uno que pueda visionar ambas obras en una situación similar. Lacuesta es consciente del lugar que hoy ocupa cada uno de los dispositivos con los que trabaja. Aún sabiendo que el cinematográfico ha variado notablemente, al igual que el videográfico, Isaki Lacuesta comprende y utiliza las potencias de cada uno de estos dispositivos.

El poder que se le sigue atribuyendo al dispositivo cinematográfico, entiendo por lo observado, no se desvincula tanto de lo que afirmaban teóricos como Baudry, Metz o Heath en cuanto al espectador. La experiencia del visionado en un espacio como es el cine, confiere una serie de elementos, que en su conjunto tienen como centro al sujeto espectador, quien otorga, desde el lugar que ocupa, un poder a las imágenes que van surgiendo en la pantalla.

Como bien afirma Anne-Marie Duguet del dispositivo, es un entramado de «instancias», que actúan según se van cruzando sus líneas de fuga, combinándose y apareciendo una experiencia u otra dependiendo del contexto simbólico de cada espectador.

En cuanto a la elección del dispositivo videográfico, podemos apreciar que Isaki Lacuesta explota las virtudes de éste, pues aprovecha aquello que lo diferencia fundamentalmente del cinematográfico. Estaríamos hablando de la flexibilidad de producción que le permite el vídeo, que no es ni de lejos la que el cinematográfico le puede ofrecer. Hoy por hoy la tecnología ha abierto a este dispositivo un campo vertiginoso, por un lado resulta bastante más económico realizar un trabajo en él y por otro lado permite al autor montar, editar en su propio ordenador.

Estas características le permiten experimentar con las imágenes que filma y monta, pero a su vez también es consciente de que su obra va a ser visualizada en diferentes dispositivos, desde una tableta digital a una instalación dentro de un museo o un centro de arte; por lo que volvemos a remitirnos a la experiencia del sujeto ante la obra, una experiencia que le otorgarán los diferentes espacios donde ésta sea proyectada. Esto es un ejemplo de la diferencia entre espectador y espectador-visitante de Bellour.¹³⁹ La diferencia la encontraremos en el lugar de proyección de la obra.

Una pieza de Lacuesta en la que podemos observar la elección de un dispositivo u otro es *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)* (2009). Se trata de una obra filmada en 35 mm, un tipo de formato que se utiliza tanto

¹³⁹ citado p. 40 de esta investigación.

en film como en fotografía. Las diferentes piezas que lo componen se pueden visualizar en la página de Youtube de Isaki Lacuesta. A su vez esta obra fue presentada por Isa Campo (1975) e Isaki Lacuesta en la Fundació Suñol el 30 de septiembre de 2009 y permaneció expuesta hasta el 28 de noviembre del mismo año. Es decir entramos de lleno en la experimentación de la obra en diferentes formatos y también en diferentes dispositivos.

Las piezas que componen la obra visionadas en un ordenador llegan al sujeto en formato documental de consumo rápido, una información que nos revela y nos hace buscar a su vez esos lugares en otra pestaña de nuestro buscador de internet. Aquí emerge el poder del dispositivo del ordenador o de la tableta digital, la velocidad de información y contrainformación que proveen al espectador de una experiencia individual la cual hace ver la obra de Isaki Lacuesta como en una constante mutación a través de la información en la red.

¿Pero y en la instalación? Ésta es pensada por Isa Campo e Isaki Lacuesta como una instalación a doble pantalla. El trabajo fue transferido a vídeo y se puede ver en una de las pantallas cómo Google Earth nos ofrece las zonas en las que se filmaron las imágenes que vemos en la pantalla contigua. Aquí se apela mayormente al poder de la imagen, no tiene la voz en off de las piezas que podemos encontrar en Youtube. Por lo tanto estamos ante una imagen de pensamiento que nos proyecta la instalación. Ésta provoca al espectador-visitante una forma distinta de experiencia, pero sin dejar atrás la información y la contrainformación. Aquí también está instaurada la velocidad de consumo, sin embargo la instalación proyecta imágenes que envuelven al espectador, trasladándolo a una experiencia estética en la que el sujeto espectador interactúa con la obra *in situ*.

4.2. ¿QUÉ PODEMOS APRECIAR EN SUS DIFERENTES CREACIONES QUE NOS MUESTRA CLARAMENTE QUE DERIVAN DE UN APRENDIZAJE DE OTROS AUTORES? ¿QUÉ NARRATIVAS Y ESTÉTICAS INCORPORA A SU OBRA DE ESTOS REFERENTES?

Es innegable que una de las mayores influencias tanto teóricas como prácticas en su creación audiovisual se concreta en el documental. Lo anterior es perceptible en largometrajes como *Los pasos dobles* (2011), *Los condenados* (2009), *La Leyenda del tiempo* (2006) o su opera prima *Cravan vs. Cravan* (2002), pero también se puede observar en cortos como *La repetición (Banyoles 82)* (2012), *El rito* (2011) o *Marte en la tierra* (2007).

Podríamos decir que son obras que atajan el problema del documental en cuanto aquello que señalábamos de que «nunca podrá cubrir la distancia que hay entre la realidad y la adecuada representación de la misma».¹⁴⁰ La solución que propone Isaki Lacuesta es una ficción con tintes de documental.

Las obras señaladas con anterioridad se enmarcan dentro del género de ficción. Sin embargo, su estructura narrativa o la voz en off que encontramos, por ejemplo, en *La repetición (Banyoles 82)* (2012) son características que provienen del documental.

Es posible que esta solución se incorpore en el proceso creativo de la obra, por consiguiente sería interesante acercarnos a sus obras para poder analizarlo con mayor detalle. Los cortometrajes *El rito* (2011) y *Marte en la tierra* (2007), podríamos calificarlos como piezas documentales. Sin embargo es más tangible en *Marte en la tierra* (2007) por la entrevista. *El rito* (2011) es un documental que cumple con el objetivo de interpelar al espectador sobre su posición ante las imágenes, el texto y las creencias individuales.

¹⁴⁰ cita extraída de la p. 28 de esta investigación.

En *La Leyenda del tiempo* (2006), Lacuesta no sólo cuenta tres historias de vida, también nos muestra el bagaje cultural de cada uno de los personajes en un contexto humano como es La isla de San Fernando. Nos acerca un film cargado de globalidad y localismo en cada personaje, nos aproxima al mito de Camarón y nos hace una muestra etnográfica de San Fernando, a través de la figura de Isra. Añade a esta radiografía dos personajes de origen asiático, el pescador japonés Joji y la chica japonesa Makiko. El pescador se convierte en el nexo entre las dos historias que hablan del mito, del mito de Camarón en Isra y Makiko.

La proximidad que nos hace sentir como real aquello que acontece en torno al mito de Camarón se concreta en tres elementos: se muestra como en la isla de San Fernando todos los padres de niños y adolescentes quieren que sus hijos sean Camarón, y los japoneses, grandes amantes y admiradores del flamenco vienen a buscar el Duende, otro mito del flamenco; y quién mejor para unir estos mitos que la participación del hermano de Camarón quien interpreta al profesor de canto de la chica japonesa, Makiko.

Es decir, que hay cierta voluntad dentro de la ficción de legitimar verdades del ámbito cultural local y global.

Esto mismo se puede observar en el contraste entre las formas de enfrentarse a la muerte culturalmente de Isra y Makiko.

Indudablemente son trabajos que se nutren del aprendizaje en el máster de la Pompeu Fabra y de directores como Joaquím Jorda o José Luis Guerin. Esto se puede observar, por ejemplo, en el corto *Ressonàncies magnètiques* (2003), donde desea aproximarse a la realidad del pensamiento humano a través de la ciencia. Desprende, igual que el film de *Mones com la Becky* (1999), que el ser humano y su

pensamiento o mejor dicho su funcionamiento cerebral se le sigue escapando a la ciencia.

Josetxo Cerdán dice que *La Leyenda del tiempo* (2006) bebe directamente de *Mystery Train* (1989) de Jim Jarmusch. Habría que añadir que la película de Isaki Lacuesta trasciende más esa muestra etnográfica de los personajes con un mayor peso del contexto contemporáneo, sin embargo es más que notable la coincidencia en la estructura narrativa.

Asimismo, se puede observar referencias o influencias de ciertos autores más que legitimados de la cinematografía europea, como Marguerite Duras, Chris Marker o Agnès Varda. Quizás esto se observa más en sus cortos, en los que experimenta más con la imagen, la estructura narrativa y la banda sonora. Ejemplos tendríamos en *Cinco Irmãs (Por un amor que morréu)* (2013) donde trabaja dos niveles de lectura, la imagen y el sonido, que se confrontan el uno al otro dando una mayor fuerza a ambas, esto nos llevaría a pensar en el trabajo de Duras. En trabajos como *In between days* (2009), *Las variaciones de Marker* (2007) o *Microscopías* (2003) se entrecruzan las influencias de Duras y Marker. El montaje de la imagen de Marker y el sonido de Duras tienen como resultado la experimentación de Lacuesta con la imagen y la banda sonora.

Pero no sólo se mira Lacuesta en el cine. La literatura de Borges respira en obras como *Los condenados* (2009) donde se puede reconocer el cuento de *Tema del héroe y el traidor*.¹⁴¹ Podríamos decir que ese juego de ficciones y realidad característico de Borges en sus cuentos, influencia en la

¹⁴¹ MONTERDE LOZOYA, J. E. «Una mirada joven. Los condenados Isaki Lacuesta», *Cahiers du cinéma: España*, n° 27, 2009, Madrid: Caimán, p. 12.

creatividad de Isaki Lacuesta y lo encontramos en la estructura narrativa de algunas de sus obras.

Para finalizar no deberíamos olvidar al director Abbas Kiarostami, del cual probablemente le sorprendiera esa capacidad de reventar la distancia entre lo real y la ficción. Esta es una de las características más peculiares de Kiarostami, cómo desarrolla esto narrativamente en sus producciones como por ejemplo en *Ta'm e guilass* (El sabor de las cerezas, 2004), y probablemente sea esa indistinción en la que uno se instaura al visualizar las obras de Isaki Lacuesta.

4.3. ¿CUÁLES SON LAS CARACTERÍSTICAS QUE ENCONTRAMOS CUANDO CREA EN DIFERENTES REGISTROS Y FORMATOS?

Es un creador que, aun siendo pupilo de dos grandes documentalistas como José Luis Guerin o Joaquín Jordá, y habiendo experimentado en muchos de los que podrían denominarse subgéneros que derivan del documental como pueda ser el diario-filmado o la video-correspondencia, ha desarrollado la mayor parte de su filmografía dentro del terreno de la ficción.

Sin embargo, en todas sus creaciones se puede respirar cierta dosis de documental, sea por la narrativa, sea por la estética de montaje de imágenes, sea por la utilización de los elementos de la banda sonora, o porque el film o el corto acaban en la línea de lo que Lipovetsky y Serroy denominan como Neodocumental.¹⁴²

Un cortometraje documental que realizó Lacuesta para la TV3, *El moviment perpetu* (2013), es un documental sobre la danza en Cataluña desde principios de siglo XX hasta mediados de los años 80. La capacidad ensayística con la que opera Isaki Lacuesta en esta producción deja claro que no por ser un documental las imágenes son asépticas. Con la filmación de los bailarines, la introducción en el montaje de imágenes de archivo, las entrevistas,... Lacuesta roza el film-ensayo, la poética se dispara en su montaje.

Una pieza que nos parece muy relevante es la que hizo a petición de la exposición *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* (2012) comisariada por Jordi Balló, *In Between days* (2009). Se trata de la video-correspondencia que mantuvieron la directora de origen japonés Naomi Kawase y el propio Isaki Lacuesta. Se enviaron 5 cartas. Las cartas escritas por Isaki Lacuesta son toda una declaración epistolar, es decir muestra su

¹⁴² citado en esta investigación en la p. 44.

manera de acercarse a Naomi Kawase. Por ejemplo con su primera carta *Despertar lentamente* (2008), en la que filma a su pareja mientras duerme, desvela su intimidad. Lacuesta entra así en contacto con la calidez de la narrativa de la primeras películas de Kawase, muy autobiográficas, y le muestra a su vez la intimidad de su propia vida.

En las sucesivas cartas podemos seguir los procesos creativos de dos producciones de Isaki Lacuesta *Los pasos dobles* (2011) y *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)* (2009). Se observa, como muy bien aprecia Anna Petrus, las diferencias entre el peso literario que tiene una carta en occidente y en oriente,¹⁴³ donde nos sumergen en la espiritualidad de lo cotidiano, algo que muy bien explica la obra sobre estética japonesa *El elogio de la sombra* (1933) de Junichiro Tanizaki.

Lo que más nos interesa de las video cartas de Lacuesta es que en ellas exhibe su capacidad creativa con las imágenes. En cada carta nos muestra como puede conectar su propia intimidad con su creatividad, pudiendo desembocar tanto en un ensayo poético como en un cuento, y narrarnos, como en la última de sus cartas, en la que no disponía de imágenes nítidas debido a que se veló el material filmado, el encuentro de ellos en Banyoles mediante una historia que nos hace estremecernos ante la delicadeza con que la trata.

Isaki Lacuesta ha creado una cosmogonía audiovisual que como investigadores nos procura un incesante viaje entre el cine y el arte. Sus films son propiamente cine, sin embargo nos proporciona un juego entre documental y ficción que hace ascender al film un peldaño, más y huir de las clasificaciones establecidas dentro del cine moderno. Sus cortos nos pueden sugerir en algunos momentos, a pesar de

¹⁴³ PETRUS, A. «In Between Days. Pequeñas revelaciones de lo íntimo, lo efímero y lo invisible» en Jordi Balló (ed.) *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*. Catálogo de exposición. Barcelona: CCCB-Intermedio, 2004, p. 173.

la poética que conllevan, como es el caso de *Teoria dels cossos* (2004), que son documentales de lo cotidiano, de la vida, pudiendo convertirse en el poema absoluto que habla del ser.

4.4. ¿QUÉ EJERCICIO CREATIVO NOS MUESTRA EN SUS OBRAS CUANDO TRABAJA EN LA FRONTERA DE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN?

Muchos de los críticos y teóricos del cine han señalado en las películas de Isaki Lacuesta esa línea difusa que hay entre la ficción y el documental. Ésta es una característica que podemos encontrar en algunas de las producciones de directores en el ámbito internacional, un ejemplo que hemos dado con anterioridad sería Abbas Kiarostami.

En Lacuesta se aprecia que hay un cierto ejercicio creativo al producir sus obras audiovisuales, sean cortometrajes, largometrajes, video-cartas, etc. Es un ejercicio o quizás un juego en su composición narrativa, que de primeras nos ubica en uno de los dos lados, o bien en la ficción o bien en el documental, y que acaba convirtiéndose en una poética. *Los condenados* (2009) nos sitúa en la ficción pero sin embargo en su opera prima *Cravan vs Cravan* (2002) nos sitúa en el documental, y a medida que avanza el film nos encontramos cuestionándonos cuanto de realidad y cuanto de ficción hay en la historia. Pero no importa al final el malabarismo que haya llevado a cabo Lacuesta en el film o el corto, pues pesa más la poética del cuestionamiento individual como espectador y el haber navegado entre la realidad y la ficción.

Quizás sea un juego que se desenvuelva en su propio método de creación, sin embargo es una característica que nos insta en la contemporaneidad del propio autor, en esa sobremodernidad, en esa hipermodernidad, en esa modernidad líquida.

Como bien definíamos en el apartado de nuestro trabajo de investigación «Acercamiento al cine documental español de principios de siglo XXI»,¹⁴⁴ Isaki sería un ejemplo de esa deriva creativa hacia la que ha llevado el «documental creativo», hacia un documental donde se experimenta con la narratividad, situándolo en ese terreno incierto fronterizo entre la ficción y lo documental.

Con esto no queremos referirnos a que sea posible reconocer la obra de Isaki Lacuesta como una marca, como el prototipo de autor que se defendía en la política de autores desde *Cahiers du Cinéma*. Lacuesta se aleja de esto, no está instaurado en ninguna forma creativa, deriva de un formato a otro en cada creación audiovisual. No busca que sus películas sean reconocibles como de Isaki Lacuesta, no muestra una temática personal. Isaki está más próximo en sus producciones a su contexto histórico, social y político, más cercano a la doctrina de autor defendida por Bazin.

Aunque quizás sí hay cierta autoría plasmada en su obras en referencia a que hay un cierto «yo» en sus producciones audiovisuales. Se puede realizar una lectura que nos aproximaría a cuál podría ser su posición, aunque queda muy identificada con el espectador, diluyéndose la autoría en la colectividad.

¹⁴⁴ Apartado 2.2.3 de nuestra investigación, pp. 49-52.

4.5. ¿QUÉ SIGNIFICA EN SU OBRA ESA CONFRONTACIÓN DE PASADO Y PRESENTE, DEL MITO Y EL SER HUMANO?

Los dos films que nos han hecho construir esta pregunta son su opera prima *Cravan vs Cravan* (2002) y *Los pasos dobles* (2011), aunque hay otras en las que también se puede observar como en *Los condenados* (2009), *La noche que no acaba* (2010), *La Leyenda del tiempo* (2006), *El movimiento perpetuo* (2013) o *Déjà vu 1. Paisatges que desapareixen* (2003).

La cuestión a la que nos referimos es el significado que construye Isaki Lacuesta desde la contemporaneidad, cuando en sus películas desde la modernidad líquida, se pregunta y nos pregunta por el pasado mitificado convertido en la mayoría de veces en leyenda en nuestro acontecer.

Son films o cortometrajes centrados en la figura del protagonista, sea el boxeador Arthur Cravan, sea el artista François Augéras, sea Camarón de la Isla, sea la actriz Ava Gardner o el luchador muerto por defender unos ideales políticos, etc., que (re)construyen al personaje y lo trazan como mito hacia una leyenda que parece que construyen en sí mismas y a su vez sobre el pasado y el presente del ser humano. La modernidad líquida de la que nos habla Bauman parece manifestarse en esas obras, en el sentido de que no es tan tangible aquello que nos narra la imagen y la voz en off, no es tan sólido. Sin embargo esta realidad fluctuante se hace necesaria para construir al ser humano en mito o leyenda.

Su significado se construye a través de la investigación que realiza Lacuesta en cada uno de sus proyectos. Lacuesta se sumerge en el personaje e intenta mostrar los interrogantes que él sea planteado sobre el personaje al construir la obra. A nosotros como espectadores nos aproxima el mito o la leyenda al presente. El personaje, convertido en mito o leyenda, es el cuerpo de algo que ya

no es materia pero si es material para la construcción del presente del ser humano.

Por otro lado, afirmamos que este tipo de films y cortometrajes no creemos que pretendan ser ni mucho menos trabajos con una finalidad propiamente etnográfica, biográfica o antropológica. Son films que partiendo de una investigación en la que participan personas reales, cuestiona al espectador y a la propia obra, mediante el montaje de la misma, sobre los conflictos de la realidad, la memoria, la leyenda y la necesidad de una historia propia.

Obras como *Cravan vs Cravan* (2002) o *La noche que no acaba* (2010) nos han hecho reflexionar sobre cómo trata la memoria Isaki Lacuesta. Queda claro que *Cravan vs Cravan* (2002) es un documental ficcionado y *La noche que no acaba* (2010), film realizado en gran parte con documentación de cadena televisiva TCM, un documental. No obstante, en ambos nos muestra, eso que nos decía Quintana sobre el documental histórico,¹⁴⁵ la capacidad que tiene la memoria de expresar el deseo y no la verdad, entre el mito y la leyenda, volviendo a remitirnos a esa frontera difusa entre la realidad y la ficción.

¹⁴⁵ Citado en la p. 51 de esta investigación.

4.6. ¿POR QUÉ NO ES CASUAL LA ELECCIÓN DE LAS PIEZAS MUSICALES, LOS SILENCIOS O LOS SONIDOS DE AMBIENTE?

La banda sonora en la obra de Isaki Lacuesta es tan importante como la imagen o el discurso narrativo. La relevancia que le otorga a los sonidos ambiente y a la música sorprende gratamente, pues Lacuesta tiene una gran capacidad en el montaje para incorporar esos sonidos y esa música que enriquece de una manera devastadora muchas de las piezas como por ejemplo la instalación *Traços / traces* (2007).

Añadir también que procura un punto de escucha que sugestiona al espectador y potencia la asimilación de la imagen. Acompañan a la imagen y la convierten en más que una imagen, en un bloque de toma de conciencia de aquello que nos está transmitiendo.

La música que utiliza Isaki Lacuesta en sus producciones mayoritariamente suele ser de autores como Gerard Gil (Tarragona, 1976), compositor de música y director de cine que pertenece a varios grupos de música como Zul, Pupille, H de Casa, Don Simón i Telefunken o El Teatre Magnètic. Se trata de un compositor con mucha base instrumental y en sus trabajos se puede observar la experimentación instrumental, el peso de la tradición de la música catalana y del rock de los años 90 de guitarras, bajo y batería. Sus piezas las podemos encontrar en dos de los largometrajes de Lacuesta, *Los pasos dobles* (2011) y *Los condenados* (2009), en el cortometraje *La repetición (Banyoles 82)* (2012). Con el grupo Teatro Magnético, en la instalación *Los cuerpos traslucidos* (2008) y en una de la obras que componen la instalación *Traços / traces* (2007).

Otros de los compositores habituales en las creaciones de Isaki Lacuesta son el poeta Enric Casasses (Barcelona, 1951) junto al compositor Pascal Comelade (Montpellier,

1955), el músico experimental Victor Nubla (Barcelona, 1956) y la compositora eibarresa Musergo. En todos ellos podemos observar la experimentación y la carga de su pasado pero que a su vez están muy cercanos a su presente dado que reflejan la cotidianidad y el estado social del momento. Son creadores que pertenecen y están muy arraigados a sus culturas mientras que su música transmite sentimientos muy globales y muy cercanos.

Estas características son las que utiliza Isaki Lacuesta al incorporar a estos músicos y poetas, porque con ellos genera esa música empática de la que Chion nos hablaba,¹⁴⁶ esa música que conecta con el espectador y transporta la fuerza de la imagen reforzando su significado.

¹⁴⁶ citado en la p. 59 de esta investigación.

4.7. ¿DÓNDE UBICA ISAKI LACUESTA AL ESPECTADOR CUANDO SE PRODUCE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA OBRA AUDIOVISUAL?

Como ya hemos observado y descrito en la primera pregunta, Isaki Lacuesta es consciente del poder de cada uno de los dispositivos y por ello tiene claro cuál es el papel que tiene o que puede llegar a desempeñar el espectador de su obra.

Una obra que nos puede ayudar a desentramar esta cuestión podría ser la instalación *Cuerpos translucidos* (2008) que se expuso en la exposición colectiva *Mugako Bergiradak* (Miradas al límite, 2008) en ARTIUM (Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa / Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo). Fue una propuesta por parte del colectivo Pantalla Partida en que invitaban a reflexionar sobre los límites en general y en particular sobre los límites del cine.¹⁴⁷

La videoinstalación *Cuerpos translucidos* (2008) se compone de 16 monitores de televisión en dos torres, con ocho monitores por cada lado. En todos ellos Isaki Lacuesta proyecta imágenes de ventanas, la frontera entre lo público y lo privado. La experiencia estética del espectador puede oscilar entre la observación y la imaginación de aquello que pueda haber tras los muros de esas ventanas, poniendo en cuestión hasta dónde podemos mirar según la normativa de derechos de imagen y privacidad.

Con una videoinstalación, la invitación al espectador-visitante, como lo denomina Bellour, a que tenga una experiencia estética y a que lo interpele, es más factible que con un cortometraje visualizado en una tableta o en un

¹⁴⁷ MADUEÑO, M.; MARTÍNEZ, S.; ORDÓÑEZ, M. «Historia de un viaje» en *Mugako begiradak = Miradas al límite*. Catálogo exposición. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2008, p. 4.

teléfono inteligente. Sin embargo Isaki Lacuesta no deja de invitar tanto en sus films que son proyectados en una sala de cine o en un festival, o en piezas de video-mapping como la de la clausura de la Fira de la Mediterrànea de Manresa de 2012, *Misteriosa llum (punt i final)* a poner en marcha su intelecto, su mundo simbólico y posicionarse individualmente ante las imágenes y la banda sonora.

Un creador como es Isaki Lacuesta que trabaja con tantos formatos y dispositivos, es más que consciente de que su creación llega a un espectador al que quiere movilizar y del que desea que se ejercite igual que él en la "filosofía" de la imagen, del cine y del arte.

5. CONCLUSIONES

La investigación ha sido intensa porque hemos trabajado con muchos conceptos desde las primeras líneas. Sin embargo, poco a poco hemos ido cartografiando nuestro mapa conceptual para poder ir alcanzando gradualmente un conocimiento del objeto de nuestra investigación y darnos respuesta a los objetivos que nos habíamos marcado.

A lo largo de la investigación nos hemos dado cuenta de que hemos coincidido en muchas de la hipótesis que nos planteamos al principio con muchos críticos y teóricos de la imagen. Algunas respuestas ya estaban contestadas pero aún así creímos que podríamos pulirlas más.

El título de nuestra investigación Aproximación a la creación artística contemporánea en los dispositivos videográfico y cinematográfico en la obra de Isaki Lacuesta (2002-2014), ya vaticinaba que sería ardua la tarea de intentar sumergirnos en la creación artística del vídeo y el cine. Por ello, quisimos abordar esta tarea mediante un autor que nos proveía una cosmogonía muy plural y que daba indicios de que, a través de su trabajo, podríamos aproximarnos a la creación artística en estos dispositivos a principios de siglo XXI.

Las conclusiones a las que nos ha llevado la obra de Isaki Lacuesta son las siguientes:

Que en el contexto en el que nos situamos no podemos establecer una teoría de los géneros en la que estos estén totalmente encapsulados y no interactúen entre ellos. Creemos que la creación artística, más que nunca, se proyecta creando puntos de fuga y en sus intersecciones se puede observar la realidad del Arte, es decir la realidad de lo social, de lo político, de lo económico, de lo cultural, de lo glocal. Esta realidad no es otra que esa

sobremodernidad, hipermodernidad y modernidad líquida en la que estamos instaurados. La velocidad de información produce el exceso de información, proponiéndonos una realidad cambiante que nos insta en un estado «fronterizo» que se decanta hacia el lugar en el que nosotros proyectemos mayor peso. Es por ello que para entender su interacción o su disolución debiéramos recurrir al pensamiento rizomático y a sus características.

En cuanto a la elección para la creación de audiovisual entre el dispositivo videográfico y cinematográfico, vemos dos frentes abiertos. Por un lado tendríamos al artista audiovisual que elige uno u otro según el proyecto que va a desarrollar. En ese sentido es indudable que ha sido la tecnología digital la que ha permitido que un cineasta pueda realizar un documental en vídeo y poder ofrecerlo en salas o festivales con una calidad muy superior a la de hace una década. Además, subrayar que hoy es más que factible que el montaje de dicho audiovisual se haya realizado en el ordenador portátil o de sobremesa del propio autor. Es decir, en cuanto a producción es casi inapreciable la distancia que separa los resultados de un dispositivo y el otro. La diferencia la encontramos en el coste de dicha producción o en la difusión y distribución que el director realiza después. Por otro lado, vemos mayor diferenciación en lo que Bellour explica sobre la relación que ha adquirido el dispositivo cinematográfico con los museos, centros de arte y galerías de arte, que poco a poco lo han ido incorporando en sus programaciones y exposiciones. Aunque también habría que señalar que son muchos los directores de cine que se han visto beneficiados, hablando artísticamente, por esta situación. Un ejemplo sería Agnès Varda, Harun Farocki o el propio Isaki Lacuesta. Sus trabajos los han llevado a incluir instalaciones en las que no sólo ensayan con la imagen y el

sonido sino que interactúan con el espectador-visitante, experimentando con uno de los dispositivos de mayor peso dentro del videoarte y del arte en sí.

Otra de las cuestiones que hemos podido respondernos con este trabajo de investigación a través de las obras de Isaki Lacuesta, es que las producciones audiovisuales que hoy por hoy se producen irremediablemente beben de sus antecesores, pero que aún así muestran una creatividad vertiginosa al seguir queriendo mostrarnos la realidad que nos acontece, sea de manera ficcionada o de no ficción. La era digital no sólo les ha otorgado una serie de herramientas y medios para crear y difundir sus obras, sino que también ha involucrado al espectador de una manera más proactiva de lo que hasta ahora se le demandaba tanto en el cine como en el arte. Esta nueva situación del espectador es más que aprovechada por el artista y director audiovisual, haciendo de sus creaciones producciones artísticas que muestran y reflejan la forma líquida a la que estamos expuestos, y demostrando que el espectador es más próximo a esta nueva forma de interactuar.

Isaki Lacuesta nos muestra con su cosmogonía audiovisual que el audiovisual es tanto para los cineastas como para los artistas no sólo un lugar de ensayo, que permite investigar sobre la imagen, sino un espacio donde proyectar las necesidades del ser humano contemporáneo, donde reflejar la humanidad y a su vez interrogarla.

Sus trabajos nos han procurado tener una visión panóptica de lo que está ocurriendo con el audiovisual, con el cine y el vídeo. El cambio de escenario que se ha producido con el documental y la ficción, nos ha permitido conocer a ese nuevo espectador del siglo XXI que ya no sólo se mueve entre la sala de cine y su ordenador. Además, desde el sistema del arte, instituciones como los museos y centros

de arte apoyados también por las galerías, han impulsado una nueva forma de práctica y consumo del audiovisual.

La obra de Isaki Lacuesta nos ha aportado un conocimiento amplio de cuáles son las características del cine moderno que han impulsado esa característica tan difícil de clarificar pero que es tan tangible a la hora de ser experimentada en obra audiovisual como es esa forma líquida que ha adoptado la ficción y el documental.

Antes de finalizar quisiéramos señalar que, como bien indica el título de nuestra investigación, hemos realizado una aproximación. Creemos que cada una de las cuestiones que nos planteamos sobre el audiovisual a principios del siglo XXI es susceptible de profundizarse más y que con este trabajo sólo hemos señalado puntos de fuga para futuras investigaciones, que esperamos llevar a término en un futuro.

6. ANEXO 1

FICHA TÉCNICA:

Largometrajes:

Título: *Los pasos dobles*

Año: 2011

Duración: 87 m

Formato: 16:9 anamorph/HD (Red One)

V.O.: bambara, dogón y francés

Subtítulos: Castellano, catalán, inglés y francés

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isa Campo / Isaki Lacuesta

Producción: Luisa Matienzo / Dan Wechsler

Productor: Tusitala P. C. (España) / Bord Cadre Films
(Suiza) / TVE

Director de Fotografía: Diego Dussuel

Música: Gerard Gil

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3de5kHQ>

Última consulta 25 de abril del 2015.

Título: *El cuaderno de barro*

Año: 2012

Duración: 60 m

Formato: 16:9

V.O.: bambara, dogón y francés

Subtítulos: Castellano e inglés

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isa Campo / Isaki Lacuesta

Producción: Luisa Matienzo / Dan Wechsler

Productor: Tusitala P. C. (España) / Bord Cadre Films
(Suiza) / TVE

Director de Fotografía: Diego Dussuel

Música: Alain Mahe

Título: *La noche que no acaba*
Año: 2010
Duración: 80 m
V.O.: Castellano
Director: Isaki Lacuesta
Guión: Isa Campo / Isaki Lacuesta
Producción: TCM
Productor: Turner Broadcasting System España S.L.
Director de Fotografía: Diego Dussel

Título: *Los condenados*
Año: 2009
Duración: 104 m
Formato: 16:9
V.O.: Castellano
Subtítulos: Inglés
Director: Isaki Lacuesta
Guión: Isa Campo / Isaki Lacuesta
Producción: Xavier Atance
Productor: Benecé Producciones
Director de Fotografía: Diego Dussel
Música: Gerard Gil

Título: *La leyenda del tiempo*
Año: 2006
Duración: 115 m
Formato: 1:1.66
V.O.: Castellano y japonés
Subtítulos: Castellano, catalán e inglés
Director: Isaki Lacuesta
Guión: Isaki Lacuesta
Producción: Mallerich Films Paco Poch, Jaleo Films, De Palacio Films
Productor: Pepón Singlér, Sergio Castellote
Director de Fotografía: Diego Dussel

Música: Raimundo Amador, Joan Albert Amargós, Carles Benavent, Montse Cortés, Rubem Dantas, Jorge Prado, Ricardo Pachón Ea!, Elbicho

Título: *Cravan vs Cravan*

Año: 2002

Duración: 97 m

Formato: 1:1.66

V.O.: Castellano, catalán, inglés y francés

Subtítulos: Castellano, catalán y francés

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Producción: Mallerich Films Paco Poch, Benece Produccions

Director de Fotografía: Gerardo Gormezano

Música: Víctor Nubla y Pascal Comelade

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3do0Mws>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Cortometrajes:

Título: *El moviment perpetu*

Año: 2013

Duración: 57 m

V.O.: Catalán

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta, Joaquim Noguero y Bàrbara Raubert

Producción: La Termita Films y Televisió de Catalunya

Productor: Televisió de Catalunya

Director de Fotografía: Diego Dussuel, Alberto Rodríguez

Música: Borja Ramos

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3e14mNI>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *Cinco Irmás (Por un amor que morréu)*

(Cortometraje rodado y estrenado en 36 horas con los alumnos del encuentro cinematográfico CoruñaFilm)

Año: 2013
Duración: 20 m
V.O.: Gallego
Subtítulos: Castellano
Director: Isaki Lacuesta
Guión: Isaki Lacuesta
Producción: Marcos Flórez
Director de Fotografía: César Seijas
Música: *Los Cuatro Muleros* de Los Pekenikes
Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3e9OpMw>
Última consulta el 25 de abril del 2014.

Título: *La matança del porc*
Año: 2012
Duración: 10 m
Formato: Super8, Minidv
V.O.: Catalán
Subtítulos: Castellano
Director: Isaki Lacuesta
Guión: Isaki Lacuesta
Producción: Flaherty Film Seminar
Música: *Shivers* (1978) de The Young Charlatans
Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3eGvEbd>
Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *La repetición (Banyoles 82)*
Año: 2012
Duración: 5 m
Formato: Found footage Super 8 y fotos domésticas
V.O.: Castellano
Director: Isaki Lacuesta
Guión: Isaki Lacuesta
Música: El Teatro Magnético
Realizado para "Retaguardia ¡Offf Punto de Vista!" y
Your Lost Memories

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3eQ5zze>
Última consulta 25 de abril de 2015.

Título: *Herencia*

(Cortometraje integrado en *3:11 A sense of Home*, film colectivo en beneficio de las víctimas del tsunami, junto a Patti Smith, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhangke, Naomi Kawase, Víctor Erice, Jonas Mekas, Ariel Rotter, etc)

Año: 2011

Duración: 3:11 m

V.O.: Castellano

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Producción: Kumie

Productor: Naomi Kawase, Cesar Romero

Director de Fotografía: Valentín Álvarez

Música: Musergo

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3eWa2Nh>
Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *El rito*

Año: 2011

Duración: 8 m

Formato: Minidv

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Música: Mursego

Realizado para Matador

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3edWbu5>
Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *2012*

Año: 2010

Duración: 4 m

Formato: Hdv

V.O.: Castellano

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Música: Musergo

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3ekI9zw>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *Lugares que no existen. Goggle Earth 1.0*

Año: 2009

Duración: 26 m

Formato: 35 mm

V.O.: Inglés, ruso

Subtítulos: Castellano

Director: Isaki Lacuesta, Isa Campo

Guión: Isaki Lacuesta, Isa Campo

Producción: Can Xalant i Fundació Suñol

Música: Io Casino & Víctor Nubla

Enlace: Archivados en:

Goggle Earth 1.0 ALPHA AND AGAIN:

<http://www.webcitation.org/6Y3eqKlyP>

Goggle Earth 1.0 RUSIA:

<http://www.webcitation.org/6Y3eyUHpb>

Goggle Earth 1.0 COSTA CALMA:

<http://www.webcitation.org/6Y3f3sbZp>

Goggle Earth 1.0 SAN FERNANDO:

<http://www.webcitation.org/6Y3f6jvA6>

Goggle Earth 1.0 CALI:

<http://www.webcitation.org/6Y3f6jvA6>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *In between days* (video-correspondencia entre Naomi Kawase e Isaki Lacuesta)

Año: 2009

Duración: 45 m

Formato: Mini-dv, Hdv, 16 mm

V.O.: Castellano, japonés

Director: Naomi Kawase / Isaki Lacuesta

Guión: Naomi Kawase / Isaki Lacuesta

Música: *Sense el Ressò del Dring* de Enric Casasses y Pascal Comelade

In between Days forma parte de la exposición *Todas las cartas* (CCCB).

Enlace: A la última carta enviada por Isaki Lacuesta a Naomi Kawase.

Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3fP8Fjy> Última consulta 25 de abril del 2015.

Título: *Sol*

Año: 2008

Duración: 4 m

Formato: 16 mm

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3faTrdZ> Última consulta el 25 de abril del 2015.

Instalación pantalla vertical en exposición colectiva *Rastros de Chaplin*.

Título: *Las variaciones Marker*

Año: 2007

Duración: 25 m / 34 m

Formato: Dvcam color y B/N

V.O.: Castellano

Director: Sergi Dies e Isaki Lacuesta

Guión: Sergi Dies e Isaki Lacuesta

Producción: Dídc Aparicio

Director de Fotografía: Isa Campo, Isaki Lacuesta

Música: *Soua* de Victor Nubla. (*Antichton*, Hrönir, 2001), *El clave bien temperado* (J. S. Bach), *Half song*, Victor Nubla. (*Seven Harbour Scenes*, Hrönir, 1999), *Zug 1*, Victor Nubla.

(*Neige*, Hrönir, 2002, *Pájaro triste*. Frederic Mompou.
(*Mompou plays Mompou*, extracto del film *Le tombeau
d'Alexandre*)

Con planos y sonidos extraídos de:

La jetée (Chris Marker)

Le mystère Kumiko (Chris Marker)

Le fond de l'air est rouge (Chris Marker)

Sans soleil (Chris Marker)

Level Five (Chris Marker)

Le tombeau d'Alexandre (Chris Marker)

Une tournée d'Andrei Arsenevitch (Chris Marker)

Le souvenir d'un avenir (Chris Marker)

Les glaneurs et la glaneuse (Agnès Vardà)

Les vacances du cinéaste (Johan Van de Keuken)

Intimate Stranger (Alan Berliner)

Lost in translation (Sofia Coppola)

La leyenda del tiempo (Isaki Lacuesta)

Fragmentos de *Vértigo* (Alfred Hitchcock), tomados de *Sans
soleil*, *Bronenosets Potemkin* (El acorazado Potemkin, S.M.
Eisentein), tomados de *Le fond de l'air est rouge* y *Le
tombeau d'Alexandre*.

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3fj6fZ0>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *Dos cuentos que caben en la palma de una mano*

Año: 2007

Duración: 10 m

Formato: HD

V.O.: Castellano

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta (Relato corto: Yasunari Kawabata)

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3fzeu7T>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *Marte en la Tierra*

Año: 2007

Duración: 49 m

Formato: Mini DV

V.O.: Castellano

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3gCxes2>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *Teoria dels cossos*

Año: 2004

Duración: 4 m

Formato: Super 16 mm B/N (copia en 35 mm)

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Producción Mapa Poético: Propost (Eduard Escofet, Alex Brahim)

Director de Fotografía: Humberto Rivas

Música: *Sem Razao* de Amalia Rodrigues

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3gIDPuk>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *Déjà vu 1. Paisatges que desapareixen*

Año: 2003

Duración: 4 m

Formato: Super 16 mm, Copia en video

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Música: *Sag mir wo die Blumen sind* de Marlene Dietrich

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3gIDPuk>

Última consulta 25 de abril de 2015.

Título: *Ressonàncies magnètiques*

Año: 2003

Duración: 10 m

Formato: DvCam

V.O.: Catalán

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Producción: KRTU/ Museu de la Ciència, para el ciclo "Ciencia y pensamiento".

Director de Fotografía: Isaki Lacuesta

Música: *Body And Soul* de Billie Holiday; *Sodade* de Cesária Évora

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3gW3zAy>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Título: *Microscopías*

Año: 2003

Duración: 20 minutos

Formato: DV-Cam, color

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Producción: Anemic Cinema

Música: *Hustle Bustle* de Wynton Marsalis Septet, *Un souvenir* de Damia

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3gW3zAy>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Video-clip:

Título: *Els germans Houdini*. Vídeo-clip de Les Nenes Maques.

Año: 2013

Duración: 5 m

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Música: Les Nenes Maques (Irene Alonso, Jaume García y Albert Mir)

Enlace: Archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3giV0sp>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Instalación:

Título: *De cos present*

Año: 2012

Formato: Instalación para siete pantallas. Exposición *Arts del moviment* en el Centre d'Arts Santa Mònica

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Enlace: <https://vimeo.com/57768634>

Última consulta de 25 de abril del 2015.

Título: *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)*

Año: 2009

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Enlace: Instalación doble pantalla archivado en <http://www.webcitation.org/6Y3gurUFq> Última consulta el 25 de abril del 2015.

Ganador de la primera edición de la beca convocada por la Fundació Suñol y el Centre de Creació Can Xalant de Mataró, destinada a la producción de un proyecto de vídeo.

Título: *Los cuerpos traslucidos*

Año: 2008

Formato: Mini DV. Videoinstalación para 16 monitores en forma de torre de 8 monitores por cada lado.

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Música: H de Casa (Gerard Gil)

Título: *Traços / traces*

Año: 2007

Duración: 17 m

Formato: Instalación para cuatro pantallas. Copia en DVcam (soporte de grabación: 35mm color y B/N, 16mm B/N, mini dv color)

V.O.: Catalán, inglés

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Producción: Isa Campo y Jaume Pujades

Director de Fotografía: Diego Dussuel

Música: Frederic Mompou (*Pájaro Triste* y *Música callada*), Enric Casasses y Pascal Comelade (*La manera més salvatge*), Pascal Comelade (*Teresa (+ Toti Soler) [Sub-versions de salon]*), Esteban Sánchez (*Mallorca, Op. 202*) y H de Casa.

Enlace: Archivado en:

Traços/ Traces (extracto): *La manera més salvatge:* Marcel·lí Antúnez

<http://www.webcitation.org/6Y3hgWruz>

Traços/ Traces (extracto): *Lágrima reversible:* Irene Montalà

<http://www.webcitation.org/6Y3hqPEI9>

Traços/ Traces (extracto): *Bombolles:* Ferran Adrià i Pep Bou

<http://www.webcitation.org/6Y3huxPTw>

Traços/ Traces (extracto): *M'exalta el nou i m'enamora el vell*

<http://www.webcitation.org/6Y3i7oSVC>

Traços/ Traces (extracto): *Gol* de Cesc Gelabert

<http://www.webcitation.org/6Y3iHFKCu>

Traços/ Traces (extracto): *Música callada:* Ginesa Ortega y Duquende

<http://www.webcitation.org/6Y3iOXx2B>

Traços/ Traces (extracto): *Música Callada:* Miguel Poveda y Maria del Mar Bonet

<http://www.webcitation.org/6Y3iRMs72>

Traços/ Traces (extracto): *Quatre colors aparien el món*:
Antoni Tàpies, Miquel Barceló, Perejaume y Frederic Amat

<http://www.webcitation.org/6Y3iUAHwX>

Última consulta el 25 de abril del 2015.

Escenografía:

Título: *Misteriosa llum (punt i final)* Espectáculo de
ceremonia de clausura de la Fira de la Mediterrània de
Manresa.

Año: 2012

Formato: Espectáculo teatral y multimedia

Director: Isaki Lacuesta

Guión: Isaki Lacuesta

Enlace: Archivado en:

Memento mori (doble pantalla):

<http://www.webcitation.org/6Y3iboFRO> Última consulta el 25
de abril del 2015.

Vídeo proyectado sobre la fachada del Ayuntamiento de
Manresa durante uno de los cuadros de la ceremonia de
clausura de la XV Fira Mediterrània.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- AGAMBEN, G. «¿Qué es un dispositivo?», [traducción Roberto J. Fuentes Rionda], *Sociología*, vol. 73, mayo-agosto, México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, pp. 249-264
Fecha de consulta 18 de septiembre del 2014. Archivado en: <http://www.webcitation.org/6XOLB6sgZ>
- AUGÉ, M. *Los no-lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2004
- AUMONT, J. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. [Traducción Carles Roche], Barcelona: Paidós, 2004
- ., *La imagen*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1992
- BAUDRY, J.-L. *L'effet-cinéma*, Paris: Éditions Albatros-Collection Ça-Cinema, 1978
- ., «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», *Communications*, vol. 23, n.º 1, 1975, Persée - Portal de revistas científicas en ciencias humanas y sociales, pp. 56-72
Fecha de consulta 10 mayo del 2014 en 10.3406/comm.1975.1348
- BAUMAN, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. [Traducción Lilia Mosconi], Madrid: FCE, 2013
- BALBIER, E. [et al.] *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990
- BALLÓ, J. (Coord.) *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas. Catálogo de la exposición.*, Barcelona: CCCB-Intermedio, 2004.
- BELLOUR, R. *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, Paris: P.O.L., 2012
- ., *Entre imágenes: foto. cine. video*, Buenos Aires: Colihue, 2009

- ., «Sauver l'image», *Trafic*, vol. 18, 1996, Paris, pp. 90-93
- BIEMANN, U. (ed.) *Stuff it. The video essay in the digital age*, New York: Springer Wien, 2003
- CASETTI, F. *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid: Cátedra, 2005 (1994)
- CERDÁN, J.; TORREIRO, C. (eds.) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2007
- CHANAN, M. «El documental y el espacio público», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 57, 2007, pp. 68-99
Fecha de consulta 18 mayo del 2014. Archivado en <http://www.webcitation.org/6XRYUUiJP>
- CHION, M. *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra-Signo e imagen, 2004
- CHION, M.; FRAU, M. *La música en el cine*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1997
- COMELLA DORDA, B.; EHRLICH, L. «Cine de lo real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia», *Escritura e imagen*, n.º 6, 2010, Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 213-227
Fecha de consulta 15 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6XOQH4oE>
- CUADRADO MÉNDEZ, F. J. «Los procesos de auricularización en el cine», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, n.º 11, 2013, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, pp. 24-39
Fecha de consulta 18 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6XRZPLeHG>
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1984
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rizoma. Introducción*. [Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta], Valencia: Pre-Textos, 2013 (1977)

- DUBOIS, P.; MONVOISIN, F.; BISERNA, E. (eds.) *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato: Campanotto, 2010
- DUGUET, A.-M. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes: Éditions Jaqueline Chambon, 2002
- ., «Dispositifs», *Communications*, nº 48, 1988, pp. 221-242. Fecha de consulta 14 de septiembre del 2014. Archivado en: 10.3406/comm.1988.1728
- DUGUET, A.-M.; BELLOUR, R. «La question vidéo», *Communications*, vol. 48, 1988, pp. 5-6. Fecha de consulta 14 de septiembre del 2014. Archivado en: <http://www.webcitation.org/6XRXY2GkI>
- FOUCAULT, M. *Saber y verdad*. [Traducción Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría], Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1991
- GAUTHIER, C.; VEZYROGLOU, D.; JUAN, M. (coor.) *L'auteur de cinéma histoire, généalogie, archéologie: actes du colloque de l'université Paris 1 (équipe d'accueil HiCSA): 6 - 8 décembre 2007*, Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013
- HEATH, S. *Questions of cinema*, New York: Indiana University Press, Bloomington, 1981
- IMBERT, G. *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno con la experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid: Cátedra, 2010
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. [Traducción Antonio-Prometeo Moya], Barcelona: Anagrama, 2009
- LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Los Tiempos hipermodernos* [Traducción Antonio-Prometeo Moya], Barcelona: Anagrama, 2006
- LOSILLA ALCALDE, C. «Ver el mundo y regresar», *Cahiers du cinéma: España*, vol. nº 28, 2009, Caimán, Madrid:, p. pág. 18.

- MADUEÑO, M.; MARTÍNEZ, S.; ORDÓÑEZ, M. *Mugako begiradak = Miradas al límite. Catálogo exposición*. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2008
- MERCADER, A.; SUÁREZ, R. (eds.) *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013
- METZ, C. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001, págs. 19-91.
- MONTERDE LOZOYA, J. E. «Una mirada joven. Los condenados Isaki Lacuesta», *Cahiers du cinéma: España*, vol. n° 27, 2009, Madrid: Caimán, p. 12
- MONTERDE LOZOYA, J. E.; RIAMBAU, J. (eds.) *Historia general del cine. Nuevos Cines (años 60)*. Vol. XI, Madrid: Cátedra-Signo e imagen, 1995
- PAYANT, R. (ed.) *Vidéo: Actes du colloque: la description en vidéo*. Montréal: Artextes, 1986
- POLHL, B.; TÜRSCHMANN, J. (eds.) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007
- QUINTANA MORRAJA, À. «Un cineasta de siglo XXI», *Cahiers du cinéma: España*, vol. n° 28, 2009, Caimán, Madrid:, pp. 6-8
- SÁENZ DE BURUAGA, G. (ed.) *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas. Mayo-junio, Sala Verónicas, Murcia; Julio, 2003, Residencia de Estudiantes, Madrid*, Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Residencia de Estudiantes, 2003
- , «Las Misiones Pedagógicas y la utopía cinematográfica de Val del Omar», *Cinematògraf*, 2001, pp. 211-220, fecha de consulta 6 abril 2015, en <http://www.webcitation.org/6Xaj015tr>.
- SAPRÓ BABILONI, M. «El interlenguaje musical en el cine: transculturalidad e integración comunicativa», *Dedica*.

- Revista de Educação e Humanidades*, n.º2, pp 87-102.
Fecha de consulta 15 de marzo del 2015. Archivado en:
<http://www.webcitation.org/6XRZ8TW6W>.
- SITNEY, ADAMS P. (ed.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York: Anthology Film Archives, 1978
- STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Los nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1999
- TORREIRO, C.; Cerdán, J. (eds.) *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra-Signo e imagen, 2005
- VAL DEL OMAR, J. *Estampas, 1932. Los pueblos, los humildes, los caminos, 1932*. Fecha de consulta 6 abril del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6XajU90j3>
- WEINRICHTER, A. (ed.) *.Doc El documentalismo en el siglo XXI*, Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian, 2010
- ., *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007
- ., *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores, 2004

7.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- AGAMBEN, G., *L'immagine immemorabile*, Paris: Éditions H, 1998
- AIDELMAN, N.; DE LUCAS, G. (eds.) *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Barcelona: Intermedio, 2010
- AUMONT, J. «Que reste-t-il du cinéma?», *Trafic*, vol. septembre, 2011, Paris: P.O.L., pp. 95-107
- ., *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007
- ., *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. [Traducción Carles Roche], Barcelona: Paidós, 2004
- ., *À quoi pensent les films*, Paris: Séguier, 1996
- BARNOUW, E. *El Documental: historia y estilo*, Barcelona: Gedisa, 1996
- BAUDRILLARD, J. *Pantalla total*. [Traducción de Juan José del Solar], Barcelona: Anagrama, 2000
- BAUMAN, Z. *Modernidad Líquida*. [Traducción Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru], Buenos Aires: FCE, 2003
- BELLOUR, R. *Le corps au cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris: P.O.L., 2009
- BELLOUR, R.; DUGUET, A.-M. *Vidéo*. Paris: Points, 1988
- BLÜMLINGER, C. «Lire entre les images» en Liandrát-Guigues, Murielle Gagnebin (eds.) *L'essai et le cinéma. L'ord d'Atalante*, Seyssel: Champ Vallon, 2004, pp. 49-66
- BONET, E. «Electrónica de la realidad. Entre visualidad y simulacro (2006)» en Valentín Roma (ed.) *Escritos de vista y oído*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2014, pp. 216-232
- ., «La instalación como hipermedio (una aproximación) (1995)», en Valentín Roma (ed.) *Escritos de vista y oído*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2014, pp. 293-317
- BOURRIAUD, N. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009

- BREA, J. L. (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005
- BROULLÓN LOZANO, M. «Kawase-Lacuesta: Correspondencias fílmicas. En torno a la posibilidad y límites de un pensamiento con imágenes.», *Actas 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación. Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. vol. 2, 2013, Valladolid: Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación (UVa] Segovia), pp. 491-504.
Fecha de consulta 14 noviembre 2013. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YECOSksX>
- BRUZZI, S. *New documentary: a critical introduction*. New York: Routledge, 2006
- CAMACHO, A.; QUERALT, A. «DOMINIQUE PAÏNI (I): EL CINE EXPUESTO», *Lumière*, 2010
Fecha de consulta 18 febrero 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YECXObWT>
- CAMPANY, D. (ed.) *The Cinematic Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel/ The MIT Press, 2007
- CASETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007
- CATALÀ, J. M.; Cerdán, J. «Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 57, 2007, Valencia, pp. 6-25
Fecha de consulta 8 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YECrlVkd>
- CHION, M. *El sonido. Música, cine, literatura...*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1999
- , *La Audiovisión : introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós, 1993
- CHION, M.; FRAU, M. *La Música en el cine*, Barcelona: Paidós, 1997

- COMELLA DORDA, B. «Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real», *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, vol. 11, 2010, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, p. 2
Fecha de consulta 14 noviembre del 2013. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YED1VgxB>
- COMOLLI, J.-L. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg- Cátedra La Ferla, 2002
- COMPANY, J. M.; MARZAL, J. J. *La Mirada cautiva: formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1999
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984
- DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997
- DUBOIS, P. «Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general» en *Video, cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2001, pp. 9-30
- ., «La question vidéo face au cinéma: déplacements esthétiques» en Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (eds.) *Cinéma et dernières technologies*, Paris / Bruxelles: Coll. Arts & Cinéma. INA / De Boeck & Larcier, 1998
- ., «Vidéo et écriture électronique. La question esthétique» en Louise Poissant (ed.) *Esthétique des arts médiatiques. Tome I*, Saint-Foy (Québec): Presses de l'Université du Québec, 1995, pp. 157-173
- DUBOIS, C.; MELON, M.-E.; DUBOIS, P. «Cinéma et vidéo : interpénétrations», *Communications*, 1988, Seuil, pp. 267-321, Fecha de consulta 14 de noviembre 2014. Archivado en 10.3406/comm.1988.1730
- DUGUET, A.-M. «L'interactivité entraîne-t-elle des redéfinitions dans le champ de l'art?» en *Déjouer*

- l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002, pp. 113-118
- ., «L'image électronique et la synthèse impure» en Louise Poissant (ed.) *Esthétique des arts médiatiques. Tome I*, Saint-Foy (Québec): Presses de l'Université du Québec, 1995, pp. 175-182
- FARGIER, J. P.; PAQUOT, C. *Où va la vidéo?*, Paris: Éditions de l'Étoile, 1986
- FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013
- LA FERLA, J. *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires: Manantial, 2009
- ., (ed.) *Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las Prácticas mediáticas predigitales y postanalógicas*. Buenos Aires: Aurelia Rivera: Nueva Librería, 2008
- ., (ed.) *Artes y medios audiovisuales, un estado de situación: documental, cine, vídeo, tv, telemática, nuevos medios*. Muestra Euroamericana de Cine, Vídeo y Arte Digital. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007
- ., (ed.) *Cine, video y multimedia : la ruptura de lo audiovisual / idea y compilacion de textos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2001
- FONT, D.; LOSILLA, C. (ed.) *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca-Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Centro Galego de Artes de Imaxe, Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani (MICEC'07), 2007
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990
- JAMESON, F. *La Estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. [Traducción de Noemí Sobregués y David Cifuentes], Barcelona: Paidós, 1995

- JAMESON, F. «Posmodernidad y globalización», *Revista Archipiélago*, vol. 63, 2004, pp. 1-11
- JAY, M. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal-Col. Estudios Visuales, 2007
- LACK, R. *La Música en el cine*, Madrid : Cátedra, 1999
- LACUESTA, I. «L'escritura del cinema present» en Cinta Massip (ed.) *L'Esriptura i el llibre en l'era digital*. Encontre de creadors celebrat els dies 25, 26 i 27 de maig de 2005 al Campus de Cappellet de la Universitat de Lleida, Barcelona: KRTU, 2006
- LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J.-L. *Cómo pensar el cine*. [Traducción de Manuel Talens], Madrid: Cátedra, 2003
- MAGNY, J.; DURAS, M. (ed.) *Marguerite Duras: el cine del desgarró*, Valencia: Ediciones de la Mirada, 1997
- MARSH, S. «Turns and Returns, Envois/Renvois: The Postal Effect in Recent Spanish Filmmaking», *Discourse*, vol. 35, n° 1, 2013, pp. 24-45
Fecha de consulta 24 de marzo de 2014. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YEELJeWu>
- MARTÍN GUTIÉRREZ, G. *Cineastas frente al espejo*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival Internacional de Cine, 2008
- MARTÍNEZ, P. *Vídeo: el principio: cuaderno didáctico*, Madrid: Departamento de Educación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006
- MORO ABADÍA, Ó. «Hacia una descripción teórica del dispositivo» en *La Perspectiva genealógica de la historia*, Santander: Universidad de Cantabria, 2006, pp. 149-150.
- NICHOLS, B. «Cuestiones de ética y cine documental», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 57, 2007, pp. 27-45
Fecha de consulta 8 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YEF1VjCu>
- PLANTINGA, C. «Caracterización y ética en el género documental», *Archivos de la Filmoteca*, n° 57, pp. 46-67

Fecha de consulta 8 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YEF8imxH>

- RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*, Castelló de la Plana: Ellago Ensayo, 2010
- ., *La Fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós, 2005
- RASCAROLI, L. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*, New York: Wallflower Press, 2009
- RODRÍGUEZ, H. J. (cood.) *Miradas para un nuevo milenio: fragmentos para una historia futura del cine español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares: Ayuntamiento, Fundación Colegio del Rey Ayuntamiento, València : Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2006
- RODRÍGUEZ GRANELL, A. *Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico. El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta*. Tesis Doctoral. Dept. Història del Art, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.
- Fecha de consulta 15 de noviembre de 2014 en <http://hdl.handle.net/2445/35620>
- RODRÍGUEZ MATTALÍA, L. *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento: análisis de prácticas videográficas que investigan sobre la imagen*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2011
- ., *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Editorial UPV, 2008
- ROSENBAUM, J.; MARTIN, A. *Mutaciones del cine contemporáneo* [Traducción de Esther Gaytán Fuertes], Madrid: Errata naturae, 2010
- RUSSELL, C. «Otra mirada», *Archivos de la Filmoteca*, n° 57, 2007, Valencia, pp. 116-152.

- Fecha de consulta 17 mayo del 2014. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YEFvBTeJ>
- SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I.; DÍAZ ESTÉVEZ, M. (coord.) *Doc 21: panorama del reciente cine documental en España*, Girona: Luces de Gálibo, 2009
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. M. «Videoclip Musical: materialidad electrónica e influencia del videoarte», *Área abierta*, nº 16, 2007, p. 2
- Fecha de consulta 15 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YEG7QOXD>
- ., «La música contemporánea en el cine», *Historia y comunicación social*, n.º 9, 2004, pp. 155-162.
- Fecha de consulta 15 marzo del 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YEG1pRdf>
- SERCEAU, M. *Y a-t-il un cinéma d'auteur?*, Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2014
- STAM, R.; ROCHE SUÁREZ, C. *Teorías del cine : una introducción*, Barcelona: Paidós, 2001
- SUCARI JABBAZ, G. J. *El Documental expandido: pantalla y espacio*. Tesis Doctoral. Departamento de diseño e Imagen. Facultad de Bellas Artes. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009
- Fecha de consulta 6 abril del 2014. Archivado en <http://www.tdx.cat/handle/10803/52895>
- TACCETTA, N.; VELIZ, M. «El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible. Entrevista con Jean-Louis Comolli». [Traducción de Céline Grotz-Terrier] *Revista Cine Documental*, vol. 9, 2014, pp. 118-133
- Fecha de consulta 15 febrero 2015. Archivado en <http://www.webcitation.org/6YEJnqwYO>
- TÉLLEZ, J. L. «Con música de fondo» en Jenaro Taléns, Santos Zunzunegui Díez (ed.) *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 343-349

YOUNGBLOOD, G. «Vidéo et utopie», *Communications*, 1988, Seuil, pp. 173-191. Fecha de consulta 15 de noviembre de 2013. Archivado en 10.3406/comm.1988.1726

---., *Expanded cinema*, 1970, New York: Dutton

7.2.1. Catálogos:

ENGUITA MAYO, N. (ed.) *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Catálogo de exposición Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000

FUNDACIÓ SUÑOL. *Acte 14: Isaki Lacuesta & Isa Campo. Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)*. Catálogo de exposición. Barcelona: Can Xalant- Fundació Suñol, 2009

RIMBAU, J. (coord) *Arts del moviment : Dansa a Catalunya (1966_2012)*. Catálogo de exposición. Barcelona: Arts Santa Mònica, 2012

SICHEL, B. (ed.) *Primera generación: arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006

---., *Postvérité*, Catálogo de exposición. Murcia: Centro Párraga, 2003

VAN ASSCHE, C. (cood.), *Tiempos de vídeo: 1965-2005: colección Nouveaux Médias del Centre Pompidou con la participación de la colección de Arte Contemporáneo de «La Caixa»*. Catálogo de exposición. Paris: Centre Pompidou, 2005

WEIBEL, P. *Futur Cinema*. Catálogo de Exposición. ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe), 2003

7.2.2. Hemereografía:

BENAVENTE, F. «Historia de un rostro: Isaki Lacuesta trabaja en una película documental sobre Ava Gardner», *Cahiers du cinéma: España*, nº 28, 2007, Madrid: Caimán, p. 80

CARRIÓN, J. «Isaki Lacuesta: "hay un exceso de metacine y metaliteratura"», *Quimera: Revista de literatura*, vol. 296-2, 2008, Barcelona, pp. 53-57

- DE FELIPE MARTÍNEZ, P.; MARTÍN NÚÑEZ, V. «Isaki Lacuesta: "Jamás diría que hago cine político. Tampoco me definiría como un documentalista. Hago cine, y hay formas muy distintas de hacerlo"», *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, vol. 9, 2010, Valencia: Asociación Cineforum L'Atalante, pp. 46-55
- HEREDERO, C. F., «Plano y contraplano», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, p. 10
- IGLESIAS, E.; LOSILLA ALCALDE, C.; LACUESTA, I. «De retratos y ausencias: Entrevista Isaki Lacuesta», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, pp. 12-14
- KOVACSIS, V. «La realidad invisible. Lugares que no existen (Goggle earth 1.0)», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, p. 17
- LACUESTA, I. «Marker: Las embajadas del futuro», *Caimán cuadernos de cine*, n° 5, 2012, Madrid: Caimán, pp. 20-21
- ., «Momentos estelares de la humanidad», *Academia: Revista del Cine Español*, n° 178, 2011, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 44-45
- ., «¡Ava, tráenos la calma!», *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, n° 2013, 2011, Comunicación y Publicaciones, p. 36
- ., «La cuenta de la vieja», *Cahiers du cinéma: España*, n° 26, 2009, Madrid: Caimán Ediciones, p. 63
- ., «Las huellas del zorro», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, pp. 22-23
- LACUESTA, I.; REBOLLO, J. «Dialogar, filmar, vivir...: Coloquio con Isaki Lacuesta y Javier Rebollo», *Cahiers du cinéma: España*, n° 27, 2009, Madrid: Caimán, pp. 10-13
- LOSILLA ALCALDE, C. «Ver el mundo y regresar», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, p. 18

- ., «El misterio del diálogo imposible: Cuatro cartas-vídeo filmadas por Isaki Lacuesta y Naomi Kawase», *Cahiers du cinéma: España*, n° 17, 2008, Madrid: Caimán, p. 53
- DE LUCAS, G.; LACUESTA, I. «Ver/rever/prever», *Cahiers du cinéma: España*, n° 6, 2007, Madrid: Caimán, p. 81
- MIRÓ, N. «Isaki Lacuesta & Isa Campo», *Benzina: Revista d'excepcions culturals*, n° 40, 2009, Grup Comun, Barcelona: Revista Benzina, pp. 46-47
- MONTERDE LOZOYA, J. E. «Aventura y descubrimiento: Los pasos dobles, de Isaki Lacuesta», *Cahiers du cinéma: España*, vol. n° 48, 2011, Madrid: Caimán, pp. 37-39
- ., «Una mirada joven. Los condenados Isaki Lacuesta», *Cahiers du cinéma: España*, n° 27, 2009, Madrid: Caimán, p. 12
- PARDO LANCINA, V. «Cravan Vs Cravan», *Trébede: Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, n.º 50, 2001, Cremallo de Ediciones, pp. 85-89
- PENA, J. «Imprimir (o no) la leyenda», *Cahiers du cinéma: España*, n° 28, 2009, Madrid: Caimán, pp. 9-10
- QUINTANA MORRAJA, À. «La comedia negra de la recesión: Isaki Lacuesta filma Murieron por encima de sus posibilidades», *Caimán cuadernos de cine*, n° 9, 2012, Madrid: Caimán, pp. 64-65
- ., «El reverso de la ficción: El cuaderno de barro, de Isaki Lacuesta», *Cahiers du cinéma: España*, n° 47, 2011, Madrid: Caimán, p. 60
- QUINTANA MORRAJA, À.; LACUESTA, I. «Las máscaras, el mito y el camuflaje», *Cahiers du cinéma: España*, n° 48, 2011, Madrid: Caimán, pp. 38-39
- ., «La vida y los amores de Ava Gardner se reflejan en su rostro», *Cahiers du cinéma: España*, n° 37, 2010, Madrid: Caimán, pp. 20-21
- SENDER, N. «Isaki Lacuesta rere els passos d'Arthur Cravan», *Faig arts*, vol. 43, 2004, Manresa: Parcir Edicions Selectes, pp. 47-52

SERRA, X. «Les dues vides del mite [entrevista con Isaki Lacuesta]», *Benzina: Revista d'excepcions culturals*, n° 3, 2006, Grup Comun, Barcelona, pp. 26-27

TÁULER SAN MIGUEL, J. «La indomable Ava Gardner: aventuras y desventuras de un mito de la gran pantalla», *Época*, n° 1314, 2010, Madrid: Difusora de Información Periódica, pp. 76-78