



Les possibilitats artístiques de la imatge en la creació del documental

Joan Ariza

Grau de Comunicació
Universitat Oberta de Catalunya

Directora: Ana de Quadras Ayuso



Juny de 2019

Resum

Les possibilitats artístiques de la imatge en la creació del documental és un estudi que aborda com les imatges captades de la realitat passen a gaudir d'una consideració artística, a partir de l'aprofundiment en les claus constitutives del gènere. L'exploració es fa a priori sobre les seves bases, a partir de la cultura audiovisual que posseïm, la relació que s'estableix entre la imatge i les mirades, les de qui observa l'audiovisual i qui el crea, el joc que s'origina en la creació documental sobre com es fa la representació de la realitat i del que s'entén com a tal, el concepte de realisme i la dimensió temporal de la imatge, o com es confereix credibilitat a la imatge. L'estudi inclou també una breu història del documental, que a través de les noves tecnologies digitals s'expandeix i crea nous productes, per exemple interactius, en què l'espectador/a, allunyat d'una recepció passiva, participa i crea els seus propis itineraris en la narració que se li presenta. S'hi analitzen tres documentals de realitzadors contemporanis, presentats com a casos d'estudi. Metodològicament, la perspectiva que s'assumeix per a l'anàlisi és la de l'estètica, a partir de les propostes metodològiques que realitza John Corner, basades en l'anàlisi pictòrica, aural i narratològica.

Paraules claus

Estètica documental, art, imatge artística, temporalitat de la imatge, manipulació de la imatge, realitat, realisme, objectivitat, representació de la realitat, la mirada, Isaki Lacuesta, Leon Siminiani, Jose Luis Guerin.

Resumen

Las posibilidades artísticas de la imagen en la creación del documental es un estudio que aborda cómo las imágenes captadas de la realidad pasan a disfrutar de una consideración artística, a partir de profundizar en las claves constitutivas del género. La exploración se realiza a priori sobre sus bases, a partir de la cultura audiovisual que poseemos, la relación que se establece entre la imagen y las miradas, las de quien observa el audiovisual y quien lo crea, el juego que se origina en la creación documental sobre cómo se lleva a cabo la representación de la realidad y de lo que se entiende como tal, el concepto de realismo y la dimensión temporal de la imagen, o como se confiere credibilidad a la imagen. El estudio incluye también una breve historia del documental, que a través de las nuevas tecnologías digitales, se expande y crea nuevos productos, por ejemplo interactivos, en los que el espectador, alejado de una recepción pasiva, participa y crea sus propios itinerarios en la narración que se le presenta. Se analizan tres documentales de realizadores contemporáneos, presentados como casos de estudio. Metodológicamente, la perspectiva que se asume para el análisis es la de la estética, a partir de las propuestas metodológicas que realiza John Corner, basadas en el análisis pictórico, aural y narratológico.

Palabras claves

Estética documental, arte, imagen artística, temporalidad de la imagen, manipulación de la imagen, realidad, realismo, objetividad, representación de la realidad, la mirada, Isaki Lacuesta, Leon Siminiani, Jose Luis Guerin.

Índex

| | |
|---|----|
| 1. Introducció | 5 |
| 1.1. Objectius | 6 |
| 1.2. Metodologia. Les tesis de John Corner | 6 |
| 1.3. Marc Teòric | 9 |
| 2. Cultura Visual | 10 |
| 2.1. L'anàlisi cultural de la imatge. Aprendre a mirar | 10 |
| 2.2. Modes de veure. La visió de Berger | 12 |
| 2.3. El poder de les imatges | 15 |
| 2.4. La mirada en el documental | 18 |
| 2.4.1. La mirada des de la realització | 20 |
| 3. Estètica i imatge | 23 |
| 3.1. Estètica | 23 |
| 3.1.1. L'obra d'art i l'artista | 24 |
| 3.1.2. Gust, aparença, realitat | 25 |
| 3.1.2.1. Realitat i semblança | 28 |
| 3.2. Innovació | 29 |
| 3.3. Estètica audiovisual | 31 |
| 3.3.1. L'experiència estètica a les noves tecnologies comunicatives | 35 |
| 3.4. Espai i temps | 37 |
| 3.5. El paper expectatorial | 40 |
| 3.6. Materialitat de l'expressió filmica | 42 |
| 3.7. La imatge electrònica. Del territori tv al videogràfic i digital | 45 |
| 3.8. Compilació, apropiació, found footage i muntatge en la no ficció | 49 |
| 4. El documental | 51 |
| 4.1. Genealogia del documental | 51 |
| 4.1.1. Tecnologia | 51 |
| 4.1.2. Els inicis cinematogràfics | 52 |
| 4.1.3. Flaherty, vertov, Ruttman, Grierson... Pioners | 53 |
| 4.1.4. El vídeo i el documental | 56 |
| 4.1.5. Vídeo de creació | 60 |
| 4.2. El llegat del cinema verité | 64 |
| 4.3. Realisme a l'avantguarda i al documental | 66 |
| 4.4. El domini del documental | 67 |
| 4.4.1. El realitzador | 69 |
| 4.5. Modalitats documentals | 70 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 5. | La representació de la realitat en el documental | 75 |
| 5.1. | El mite del realisme cinematogràfic | 75 |
| 5.2. | Veritat | 78 |
| 5.3. | Realisme i objectivitat | 80 |
| 5.4. | Documental i ficció. Impressió de realitat | 84 |
| 5.5. | Nous rumbos | 84 |
| 6. | El documental interactiu | 87 |
| 6.1. | Interactivitat | 87 |
| 6.2. | Definició del documental interactiu i diferència amb els lineals | 89 |
| 6.2.1. | Documental post-media i documental expandit | 92 |
| 6.3. | No ficció | 93 |
| 6.4. | Interactius: l'ús dels navegadors | 95 |
| 6.5. | Transmèdia i documental | 97 |
| 6.6. | Perspectives de desenvolupament del documental interactiu | 99 |
| 7. | L'obra de documentalistes | 102 |
| 7.1. | “Apuntes para una película de atracos” | 102 |
| 7.2. | “Guest” | 110 |
| 7.3. | “La noche que no acaba” | 115 |
| 8. | Conclusions | 120 |
| 9. | Bibliografia | 125 |
| 10. | Relació d'imatges | 132 |

1. Introducció

El documental té bona salut al nostre país. Des de les acaballes del segle XX fins a l'actualitat, i gràcies sobretot al suport de les emissores de televisió, el gènere experimenta una revifada entre les preferències de l'audiència, com posen de manifest estudis realitzats per part d'autors i autores que no dubten a l'hora de qualificar les produccions com autèntiques sorpreses artístiques.

És el punt de partida d'aquest estudi que té en compte especialment l'estatus artístic del documental i s'endinsa en les particularitats de la imatge i del seu ús per a la representació de la realitat. Concepte clau i enganyós al mateix temps perquè la realitat, que pot ser autònoma, només transcendeix quan l'ull humà l'observa i crea les seves pròpies imatges. La imatge, un cop captada pot ser objecte de consideracions estètiques en formar part del cos del documental.

La càmera cinematogràfica registra el que creiem veure de la realitat, selecciona, enquadra i amb la captació es lliura a un nou procés, subjectiu, per obra del muntatge. Aquest aparell cinematogràfic és el responsable de crear una narració, perquè la realitat per ella mateixa aporta poc. Resulta imprescindible una història que l'expliqui, exactament com fa l'ull, que amb el que veu, construeix incansablement tot el que l'envolta. El cervell, posteriorment, en traurà conclusions, a vegades deformades.

Mirem documentals perquè és una manera de mirar la realitat. Des d'un plantejament estètic, caldrà tenir en compte modes com ara la mirada a la imatge i el que mirem a través de les imatges que és quan entra en joc una altra consideració, sobretot que la nostra mirada s'educa amb pràctiques socials. Aprenem contínuament a mirar.

Al mateix temps, en el documental hi ha una altra mirada, la de qui ha fet la realització, que n'ha seleccionat una part, com la fotografia, que també conté un joc de mirades: la de qui fa la fotografia, la de qui la mira i les mirades dels que hi surten.

La nostra era és la de la civilització de la imatge, que es multiplica arreu. Les tecnologies digitals han contribuït a què la densitat de la iconosfera sigui més elevada, amb el perill de la invisibilitat per excés d'informació. I tot i això, la potencia de la imatge continua essent innegable en la nostra cultura per la influència poderosa que exerceix en molts àmbits. Certament, la imatge ha d'anar acompanyada de la paraula perquè al contrari no comunica. Una necessitat mútua que posteriorment es veurà reflectida a l'hora de crear una narrativitat per a la imatge.

El debat sobre la veracitat, la credibilitat dels documentals, és vell, però no està adormit, sempre en aliança amb les particularitats de com es representa la realitat, una manera de fer un esbós concèntric sobre el mateix argument, que només pot tenir aturador si s'hi introdueixen altres variants com les particularitats de la mirada de qui crea el documental, de la selecció que es fa de la realitat

[Índex](#)

1.1. Objectius

L'estudi té com a objectiu fer una exploració i anàlisi del valor artístic de la imatge en la construcció del llenguatge audiovisual del documental, gènere que, per oposició a la ficció, posa les seves bases en un acostament potser més directe a la realitat.

En el treball es posa de manifest, i no només pel que fa a l'anàlisi des de la perspectiva de l'estètica, que són els contextos els que determinen o ajuden a controlar el significat d'una imatge. No serà més bella per una tècnica sinó, com li passa a l'art, quan és capaç de provocar un sotrac en la mirada o consciència.

És també objectiu d'aquest treball fer una aportació sobre l'estudi i l'anàlisi de la imatge fílmica o videogràfica.

Es vol determinar fins a quin punt les possibilitats que té la imatge des d'un vessant artístic contribueixen a la creació de documentals i de quina manera succeeix, o bé si la imatge es desenvolupa artísticament gràcies als instruments de l'edició, dels recursos narratius i de la participació del so.

1.2. Metodologia. Les tesis estètiques de John Corner.

Aquest estudi parteix de la revisió de la literatura sobre les característiques de la imatge per aprofundir en l'ús de les seves possibilitats artístiques en la creació de documentals. A partir de les observacions sobre la cultura audiovisual en la nostra era s'entra en detall sobre les característiques de formació de la imatge, iconicitat, apropiació, muntatge i també sobre els suports de registre, tant la materialitat de l'expressió fílmica com les oportunitats videogràfiques.

Posteriorment, s'identifiquen els aspectes clau de la creació documental, des de la genealogia fins a les modalitats de construcció del relat documental, la creació de fils conductors a través de la narrativitat, i les avantguardes.

Es destaca la representació de la realitat en el documental, tot incloent els paràmetres de l'objectivitat i la subjectivitat, i s'indaga en la faceta del realisme i la credibilitat de la imatge perquè són constitutives dels fonaments del gènere.

L'estudi aborda l'exploració de tres documentals: *Apuntes para una película de atracos* (Eliás León Siminiani, 2018), *Guest* (Jose Luis Guerín, 2010) i *La noche que no acaba* (Isaki Lacuesta, 2010) per analitzar l'estructura creativa i artística de les imatges en els films, anàlisi que es realitza des de la perspectiva de l'estètica, a partir de la tesi de John Corner.

Amb l'estètica com a mètode es desenvolupa principalment una anàlisi fenomenològica de l'objecte audiovisual. És a partir d'aquí que es fa una reflexió posterior sobre com els films construeixen una manera de percebre i pensar el món.

La metodologia promoguda per Corner defensa una anàlisi pictòrica, aural i narratològica. La pictòrica aborda els subelements visuals de la imatge en moviment -objectes representats, qualitats produïdes per la càmera i l'organització temporal. L'aural aborda les veus i el so que es relaciona

amb les imatges, amb les característiques de la seva participació, els silencis i el paper que ocupa la música.

Quant als elements narratius, cal tenir en compte com es desenvolupa la narració, si a través del model canònic o bé, mitjançant el muntatge, adquireix una forma específica per exposar un plantejament o exposició, desenvolupament i un final. Les estructures narratives poden presentar-se per exemple cronològicament o bé per temes en què s'ha fragmentat una història.

Corner, a la seva obra *Television, documentary and the category of the aesthetic* (2003:92-100), assenyalava que la categoria de l'estètica porta cap a l'organització de treballs creatius, de les experiències que produeixen (o bé assenyalen claus essencials de les quals deriven les audiències) i els modes de anàlisi i teoria que poden utilitzar-se en una investigació.

Estableix que parlar del que és estètic en relació a el documental (televisiu) obre la qüestió molt més àmplia de com les idees de l'estètica poden influir en el mateix mitjà, que Corner considera empobrit com a mitjà estètic i massa dispers en la rutina industrial com per oferir gaire més. Qui participa en la producció documental, adverteix, pot veure rutinàriament tot el material documental inclòs aquell en què el tema és d'interès personal, amb una preocupació per les qualitats estètiques, per com d'imaginativa, elaborada o bella és l'obra documental en si mateixa.

El teòric veu documentals de text gruixut i de text fi, en termes d'intensitat i de transformació de l'escala de les seves mediacions. Opina que els assumptes d'organització visual i lingüística que influeixen en la forma en què operen, poden ser comparativament escassos davant l'emoció imaginativa, l'impacte simbòlic o la dissonància temàtica en la pràctica representativa per tal d'estimular un compromís crític. L'experiència estètica es genera en la interacció entre el disseny artefactual i la subjectivitat, però sense oblidar la importància d'aturar l'apreciació de plaer amb una atenció que s'aborda des de tres fronts.

En l'anàlisi pictòrica, Corner crida l'atenció sobre la possibilitat d'una opacitat en el documental que, segons el seu parer, la fotografia es pot permetre, però el documental no, almenys sense causar problemes d'identitat pròpia (cosa que podria voler fer, amb una lectura primària com a vídeoart, per exemple). "La representació documental sovint es basa en un literalisme de la presentació, les seves composicions, marcs, angles, il·luminació, colors i moviments dissenyats per implicar una mena d'assentiment realista i inconscient, tot i que el seu referencialisme sempre es realitza a través de l'estil", assenyalava (2003:96).

És conscient que el que es pot afirmar a mode de comentari crític és molt més probable que prengui la forma de l'exposició d'estratègies textuals implícites, enlloc de l'apreciació de la visualització i el seu rendiment. Però considera que els textos no recompensarien les visualitzacions. En la seva opinió, la única forma en què un documental pot adquirir valor amb certa independència del seu contingut és quan marca el seu propi estat estètic, i preferiblement, quan es fa d'una manera en què es registra en la visualització rutinària, no només en els vocabularis de l'avaluació crítica especialitzada.

Proposa redescobrir l'impacte i l'atractiu de la imatge no només per mirar-la sinó per mirar a través seu. L'experiència de mirar les imatges del documental sovint combina un registre estètic de les qualitats de la mateixa representació amb la de determinades propietats de les coses representades (formes, colors, proporcions i relacions espacials, com en els paisatges).

Les qualitats pictòriques de la imatge documental, amb la seva organització de l'espai de la pantalla en un pla tant de referència com de disseny formal, es mostra en una combinació poderosa amb les seves propietats cinètiques, cosa que per a Corner està en línia amb la ficció cinemàtica, on un considerable número d'investigadors ha explorat com la cinètica pot derivar del moviment de les coses a l'interior del pla, del moviment de la càmera durant la presa, o més àmpliament l'organització temporal de continuïtat i canvi per l'edició. Segons Corner, la primera produeix diferents classes de satisfacció escòpica, tant referencial com pictòrica en la seva superfície. La segona, la percepció canviant provocada pel moviment de la càmera (desplaçaments, seguiments, moviments a través de l'espai, els canvis en les relacions de distància i de proximitat) és un dels trops estètics més familiars en la pràctica documental, d'acord amb el que considera l'autor.

Per una altra banda, subratlla que el sentiment i les idees es condensen sobre objectes, cossos i llocs, modificats per allò físic al mateix temps que es percep en la temàtica en desenvolupament. "Aquesta dialèctica, al mateix temps sensual i intel·lectual, compromesa referencialment però sovint posseïda per un potencial oníric pel que és indirectament suggestiu i associatiu, resulta fonamental com a projecte estètic". En referència a John Caldwell, sobre les subjectivitats de visualització per a les noves formes videogràfiques de treball en l'espai de la pantalla, subscriu la importància del fet que els espectadors probablement canviïn entre les orientacions mirar a través de i mirar a independentment de l'estètica del disseny de producció, i que cal tenir en compte que qualsevol sentit pur de mirar a través de pot reproduir la fal·làcia de l'accés transparent. En un tercer nivell hi ha les practiques d'edició, que introdueixen a través dels seus modes de vinculació i disjunció un ventall de possibilitats per organitzar el temps, el tema, l'espai i l'estil en relació amb el disseny documental.

En l'àmbit aural, apunta que les possibilitats estètiques, a diferència de les cognitives, del so en el documental són en la majoria dels casos secundàries a les de les imatges, i que en alguns casos no es mobilitzen significativament, però en relació al que Barthes va denominar el *gra de la veu* (fet distintiu per factors com el gènere, edat, classe i origen geogràfic) pot ser un factor de satisfacció que obtenim en sentir la parla, inclosa la dels mateixos subjectes documentals, i també planteja qüestions d'estil de la parla. També poden oferir un plaer general pel sentir no reduïble només al pla cognitiu, però el seu impacte sovint només es pot analitzar en combinació amb imatges específiques.

Corner estima que a pesar que hi ha escrúpols sobre l'ús de la música en els documentals periodístics i formats d'observació -potser en relació amb un hipotètic socavament de la integritat cognitiva o per un risc a reduir el poder de la immediatesa pel caràcter extradiegètic de la música- aquesta faceta és de les més riques en l'estètica aural. La música, amb la regulació que pot fer del temps, de l'espai i estats d'ànim a més que com a mecanisme de puntuació en el documental narratiu és una clau habitual per apreciar la subjectivitat.

Quant a la narració, sosté que la majoria d'estudis documentals han reconegut que les satisfaccions narratives són propietat de quasi tots els formats. Junt amb la funció de veu en off o comentari del presentador com un narrador, és clarament a les practiques d'edició que es realitza el disseny narratiu. Els formats d'històries en documentals, principalment televisius, han patit canvis en els darrers anys com a part del requisit d'augmentar el gaudi visual en circumstàncies d'una gran competència, així que cal prestar atenció a les varietats i als tipus d'experiència visual que ofereixen.

Índex

1.3. Marc teòric

En els fonaments d'aquest treball hi ha diversos autors que són referents en els seus camps d'estudi, dels quals s'han extret aportacions, propostes i teories que han desenvolupat per a la construcció del cos de l'estudi, de la recerca i de l'anàlisi que consegüentment es desenvolupa posteriorment en tres casos d'estudi, tres documentals obra de realitzadors coneguts, guardonats i que poden exemplificar, a través de les seves pròpies mirades, com s'ha construït l'artefacte documental.

Jaques Aumont, a partir de les seves obres *La imagen* (1992) *La estética hoy* (2010) postula les bases sobre l'univers de la imatge i el seu ús. Santos Zunzunegui amb *Pensar la imagen* (1998) i *Paisajes de la forma* (1994) i Guy Gauthier amb *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (2008), junt amb Justo Villafañé i la seva obra *Introducción a la teoría de la imagen* (1987), completen les bases d'aquest àmbit essencial.

Tres obres de Roman Gubern –*Del bisonte a la realidad virtual* (1996), *La mirada opulenta* (1987) i *Dialectos de la imagen* (2017) aporten les claus de la iconicitat de les imatges, les relacions amb la constitució de la iconosfera. John Berger (*Modos de ver*, 2000) ofereix un relat punyent sobre com es realitza la mirada a partir de l'obra d'art.

Bill Nichols amb *La representación de la realidad* (1997) és el referent quant a la creació de documentals, junt amb Stella Bruzzi i el seu estudi *New Documentary* (2006), i complementàriament Keith Beattie, amb *Documentary Screens* (2004). Aquesta visió sobre la teoria del documental, s'amplia amb altres autors: Antonio Felix Vico (*La Mirada en el documental*, 2018), Pilar Carrera i Jenaro Talens (*El relato documental*, 2018).

Les obres de Josetxo Cerdán i Casimiro Torreiro *Al otro lado de la ficción* (2007) i *Documental y Vanguardia* (2005), junt amb *Realidad y creación en el cine de no ficción* (2010) escrit per Torreiro, nodreixen l'àmbit genealògic i descriptiu del procés de desenvolupament del documental al nostre país, amb les contribucions de Jordi Revert (*En busca de lo real*, 2017). Erik Barnouw (*El documental. Historia y estilo*, 2005), John Corner junt amb Alan Rosenthal (*New Challengers for documentary*, 2005), ofereixen amb les seves idees en relació amb la història del gènere com de possibles escenaris futurs. Bienvenido Leon com a coordinador editorial (*Nuevas miradas al documental*, 2014) assenyalava les particularitats de l'ecosistema de l'audiovisual.

Miquel Francès, Josep Gavaldà, German Llorca i Àlvar Peris com a editors de *El documental en el entorno digital*, 2013, l'obra esmentada anteriorment de Bienvenido León, i els treballs de Andreu Gifré compilats a *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*, 2013, són les bases del capítol dedicat al documental interactiu i la narració transmèdia. L'anàlisi estètica, a més de la proposta que realitza John Corner des del seu assaig *Television, documentary and the category of the aesthetic*, 2003), s'alimenta sobretot d'Aumont amb l'obra assenyalada anteriorment, de Rafael Gómez Alonso (*Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, 2007), i de les aportacions des de la filosofia de l'art de Julianne Rebutisch (*Juzgando el arte*, 2012, i *Estética de la instalación*, 2018).

[Índex](#)

2. Cultura visual

2.1. L'anàlisi cultural. Aprendre a mirar.

La nostra visió està en continu moviment i en aquest procés aprenem (des de la visió) sobre tot allò que ens envolta, estableix el nostre lloc en el món. La visió sempre és al centre d'aquesta activitat i reporta el que és present per a cadascú. Al mateix temps veiem i necessitem paraules per explicar-ho, encara que no s'hagi establert una relació entre el que veiem i el que sabem. Just per això, el coneixement, l'explicació, mai s'adequa a la visió. El que sabem afecta la manera com veiem les coses, estableix John Berger (2000:13-43) a "Modes de veure".

Només veiem el que mirem, que a més és un acte voluntari, cosa que ens facilita entrar en contacte amb l'objecte observat, però per sobre de tot, no establim una mirada sobre un sol objecte sinó sobre la relació amb el que l'envolta, que és on ens hi trobem. Establim un context en el que descobrim que el mateix procés es repeteix als ulls dels altres amb la qual cosa, s'atorga una credibilitat al fet que formem part del món visible, assegura l'assagista i crític d'art. Som vistos. S'origina una reciprocitat, que també intentem verbalitzar, conscients que oferim un punt de vista mentre pensem a descobrir el que veuen les altres persones.

S'aprèn a mirar i de moltes maneres, també contradictòries i algunes fins i tot excloents, assenyala Ardèvol i Muntañola (2011:17-38), en tant que la mirada s'educa d'acord amb pràctiques socials diverses i no només en l'àmbit cultural sinó en allò que afecta quotidianament i professionalment en funció d'objectius i disciplines científiques. Des d'una perspectiva antropològica, consideracions com que les imatges parlin per si soles o que valguin "més que mil paraules", pertanyen al règim de l'absurd i de la contradicció, i no pel fet que cap antropòleg acceptés assumir-ho, sinó per pensar que no hi ha una independència d'altres textos, al marge de la necessària contextualització cultural.

Amb freqüència ens interroguem sobre si la fotografia, per exemple, és un registre fidel de la realitat que ens envolta o un mitjà que expressa un punt de vista subjectiu, quan el que caldria és preguntar-nos si la fotografia, el cinema, el vídeo o la imatge digital i les seves exploracions- tant fruit de la manipulació i transformació com formes d'exposició a la xarxa- poden introduir una forma diferent de conèixer, d'obrir portes a un acostament als fenòmens socials; com poden modificar la mirada i fins i tot com fem la recerca. "Cal preguntar-nos -assenyalen Ardèvol i Muntañola- com l'ús de la imatge en la recerca sobre la societat i la cultura redefineix la nostra relació entre mirar i conèixer, entre descripció i experiència, entre subjecte i objecte, i crea nous espais de mediació tècnica".

Des d'aquesta tessitura, la fotografia, per posar el cas, es converteix en un lloc d'intersecció de mirades. La càmera cinematogràfica, al seu torn, i d'acord també amb les possibilitats, també, reproductores, canvia la significació d'imatges, com veurem a continuació en relació amb l'art.

Més que una imatge que és còpia o reproducció d'una realitat, la fotografia esdevé un espai de negociació de poder i d'identitats, de reflexions, també teòriques, un mitjà de comunicació intercultural, vincle social i un mitjà de descobriment així com camp d'experimentació, virtuts de les que s'ha apropiat la càmera cinematogràfica o de vídeo (se n'ha apropiat la posada en escena, de la música, la facultat rítmica, entre d'altres components). Tant a la fotografia com en la imatge d'un film de ficció o no ficció com s'ha assenyalat al documental, es produeix una experiència en el fet de

mirar el que ens ofereix. Una intersecció de mirades. La del realitzador/a o del fotògraf/a, la nostra mirada i la mirada de qui hi surt i veiem.

Les imatges fotogràfiques i per extensió les filmiques, per la vinculació que hi establím quant a emocions, sentiments, coneixements i valors, ocupen un espai de gran importància en la nostra vida quotidiana. Són constitutives d'un imaginari, com veurem més endavant, amb el poder que les imatges hi aboquen per a la constitució de referents.

“Pensar en la fotografia des de la mirada és reconèixer que en la relació entre la nostra mirada i la imatge intervé la nostra experiència, la nostra memòria i el nostre coneixement del món, i és que en aquesta relació complexa que la imatge ens proporciona nova informació i nou coneixement. Però tot pensant en la imatge com a mirada també ens aboca cap al subjecte, a preguntar-nos com som mirats i a reconèixer la mirada de l'altre. Una fotografia no és res més que un tros de paper si no hi ha una mirada que s'hi aboqui. La fotografia ens parla de la pròpia mirada”. (Ardèvol i Muntañola, 2011:11). La mirada de l'altre és constitutiva de la diferència. Berger, que assumeix manifestament les tesis de Walter Benjamin, estableix que la visió arriba abans que la parla, i considera que, encara que el fet que les paraules no cobreixin mai del tot la funció de la vista, no per això la vista ha de quedar reduïda a una reacció mecànica a estímuls. Així que acabem de veure, som conscients que podem ser vistos. Aquesta reciprocitat, a parer de l'autor de Modes de Veure, fa que sigui més fonamental que la del diàleg parlat, que en massa ocasions representa un intent de verbalitzar com veiem les coses i com les veu l'altre.

El cinema, el vídeo, la fotografia i l'escriptura són tècniques d'enregistrament de l'experiència, amb uns efectes de mediació inevitables, tot i que es poden reconèixer i això no significa que siguin un obstacle. Al contrari, permeten l'anàlisi social i cultural de la producció d'imatges -tot entenent la imatge com una visió que ha estat recreada o reproduïda- sobre la realitat, mediada per la comunicació simbòlica, i en què els efectes de comunicació, emotivitat, narrativitat són claus. El camp de la significació de la imatge és obert a una interpretació d'acord amb el context de la pròpia imatge, com passa amb la fotografia i el film, amb l'afegit de la influència de les altres imatges i/o textos que l'acompanyin, del context d'exhibició.

Si en el món en què vivim, en l'era audiovisual els aspectes visuals tenen una gran importància, cal preguntar-se si aquest és un tret distintiu de la postmodernitat o de tota organització humana. Una anàlisi cultural de la imatge comprèn la visibilitat i la invisibilitat, mirar i veure-hi, la identitat i l'alteritat, jerarquies i tant el que es mostra com el que és absent. Amb el fet que cal tenir en compte igualment que en l'experiència de veure-hi, en una realitat que canvia ràpidament i en què l'objectivitat es presenta com a il·lusòria, és important considerar les formes de veure-hi.

Per a Gubern (2000:107-133) el nostre món es caracteritza per una iconosfera o mediaesfera on la funció de la imatge és cabdal en la comunicació social contemporània, en el centre d'un nou ecosistema cultural format per les imatges de la xarxa, del cine, la televisió, la publicitat o les publicacions impreses il·lustrades, amb el que això semblava representar quant a efectes psicològics i socials per a una cultura de la paraula escrita, referenciada per Gutenberg i que presumia de consolidada. Som, diu Gubern, en una civilització de la imatge. No només pel paper encara destacat de la televisió en l'ecosistema cultural modern, sinó també, i actualment, per un altre ecosistema de gran diversificació imaginístic com el que proporciona la xarxa d'internet.

[Índex](#)

2.2. Modes de veure. La visió de Berger.

Recuperem la idea de Berger al voltant de la imatge en el sentit que tota imatge encarna un mode de veure i que a les imatges reproduïdes mecànicament, electrònicament i digitalment hi ha implícit el mode de veure del realitzador/a, del fotògraf/a, de l'autor de la imatge recreada. Des del punt de vista de qui ha de fer la realització audiovisual o la fotografia, s'escull un mode de veure que es reflecteix en l'elecció del tema, igual que qui pinta ha deixat un traç a la tela o paper. I no obstant, de la nostra percepció o apreciació de la imatge depèn també de la nostra manera de veure.

En un principi les imatges es van convocar per evocar l'aparença d'una absència, i posteriorment han sobreviscut al que representaven. Mostraven l'aspecte d'alguna cosa o d'algú i com l'havien vist altres persones. Amb el temps, s'ha reconegut que la visió de qui crea imatges també formava part del que s'havia registrat, fet que va permetre que la imatge es convertís en un registre del mode en què algú havia vist un objecte o algú altre, el que per a Berger és resultat d'una creixent consciència de la individualitat i de la història. Les imatges són el millor testimoni directe del món que va envoltar altres persones en altres temps, cosa que no redueix el valor expressiu i imaginatiu de l'art, al contrari quan més imaginativa és una obra més ens permet compartir l'experiència de l'artista respecte a allò visible.

El problema ve quan mirem una imatge com una obra d'art, amb l'impacte que hi aboquen els coneixements, tesis o hipòtesis apreses en relació a l'art, entre les quals, nocions d'estètica com ara bellesa, el plaer, la veritat, la forma; també el talent, la posició social, la civilització o el geni. El risc que es presenta a parer del crític és que aquestes hipòtesis que projectem -veritats referides al present- enfosqueixen el passat, el mistifiquen.

“La por al present porta a la mistificació del passat (...). La mistificació cultural del passat porta a una doble pèrdua. Les obres d'art resulten aleshores innecessàriament remotes (...). Quan veiem un paisatge, ens hi situem. Si “veiéssim” l'art del passat, ens situaríem en la història. Quan se'ns priva de veure-ho, se'ns priva de la història que ens pertany.”

(Berger, 2000:17)

Per a Berger, l'art del passat està essent mistificat per causa d'una minoria privilegiada que s'esforça per inventar una història que justifiqui retrospectivament el paper de les classes dirigents, quan aquesta justificació no té sentit en termes moderns.

La mirada a l'art del passat serveix al crític per exposar contradiccions que la invenció de la càmera cinematogràfica va posar al descobert. L'element que entra en joc és la perspectiva, establerta per primer cop al Renaixement, que estava sotmesa a una convenció que ho centra tot en l'ull de l'espectador, on ho fa convergir tot com si aquest fos el punt de fuga de l'infinit. Un món visible ordenat en funció de l'espectador (de la mateixa manera, recorda, que un altre temps es va pensar que l'univers estava ordenat en funció de Déu). Amb la convenció de la perspectiva no es produeix una reciprocitat visual. I la contradicció inherent a la perspectiva és que estructurava totes les imatges de la realitat per dirigir-les a un sol espectador que (al contrari de Déu) únicament podia estar un lloc en cada instant. L'aparició de la càmera cinematogràfica va revelar la contradicció.

“Soc un ull, un ull mecànic. Jo, la màquina, us mostro un món de l'única manera que puc veure'l. M'allibero avui i per sempre de la immobilitat humana (...) Estic en constant moviment. M'aproximo als objectes i me n'allunyo (...). Lliure de les fronteres del temps i de l'espai coordino tots els punts de l'univers, allà on jo vulgui que siguin. El meu camí porta

a una nova percepció del món. Per això explico d'una manera nova el món desconegut per a vosaltres”.

Dziga Vertov, 1923¹.

La càmera cinematogràfica mostrava com el concepte de temps que passa era inseparable de l'experiència visual (excepte en les pintures). El que veïem depenia del lloc en què estàvem quan ho veïem. La perspectiva organitza el camp visual com si fos l'ideal. Qualsevol pintura o dibuix que fes servir la perspectiva proposava a qui la contemplés com a centre únic del món, i la càmera de cine li demostrava que no era el centre. Canviava el mode de veure de les persones.

Si la pintura formava part inicialment de l'espai al que anava destinada, una església per exemple, fins i tot esdevenint gravacions de la vida que hi havia, adoptava una unitat. La del lloc. Amb certesa, hi havia pintures que es podien transportar, però mai se la podia veure en dos llocs a l'hora. Amb la càmera, i la reproducció que fa de la pintura, es destrueix la unitat de la seva imatge. Una significació que es dispersa, es fragmenta i crea noves significacions. La pintura viatja cap a l'espectador i no al contrari i, seguint els passos de Walter Benjamin, entra en l'atmosfera d'una casa, presta la seva significació als seus inquilins (al mateix temps que ho fa en milions de llars), amb petites o grans distorsions.

És clar que la pintura original es pot veure en un lloc i s'hi pot acudir per observar què li falta a la pintura reproduïda, o veure-la com un quadre que s'ha vist en alguna reproducció. En aquesta situació es produeix el que per a Berger és simptomàtic de la reproductibilitat: la unitat de l'original és ara la d'un original d'una reproducció, la primera significació ja no es troba en el que diu el quadre sinó en el que és. I aleshores, la definició del quadre en la nostra cultura ja no passa per l'existència única sinó com la d'un objecte el valor del qual dependrà de la seva raresa. I el mercat el fixa d'acord amb el seu “valor espiritual”, un nou atribut que només pot ser comprès des de la religió o la màgia, paràmetres que al seu torn només poden embolcallar el quadre amb una falsa atmosfera religiosa. S'arriba a un punt crucial: les obres d'art es presenten i es debaten com a relíquies sagrades (prova també de la seva supervivència). L'estudi del passat en què es va crear l'obra d'art serveix per autenticar-la, fins a l'extrem que, per exemple, als museus, hi ha catàlegs que, com en un reality show televisiu, aporten totes les proves inimaginables de la història del quadre, com ara qui el va encarregar, posseir, vendre, litigis, famílies propietàries. I ben poca cosa de què significa la imatge (catàleg de la National Gallery sobre “La verge de les roques”. Encara avui a Internet, la [fitxa de la pintura](#) s'estén sobre els mateixos detalls que el catàleg i només deixa un parell de línies per al què pot voler dir la pintura). Per a Berger, aquest desgavell, absurd, té un altre objectiu secundari, que és demostrar l'autenticitat de la imatge i convèncer el públic -des del catàleg- que la imatge quasi idèntica que hi ha al Louvre és una còpia de la que exhibeix Londres, mentre que historiadors i historiadores franceses intenten demostrar el contrari.

La significació de la imatge queda en un pla allunyat, quasi absent. Ja no s'hi val a parlar sobre com Leonardo explica la seva visió del misteri de la Immaculada Concepció, perquè adopta la composició que mostra, quin és per al pintor l'explicació de l'episodi bíblic. És cert que des del web de la *National* es convida a saber-ne més sobre la simbologia i motius pictòrics que hi estan relacionats, sense mostrar cap imatge, només text, el que fa pensar que les persones que hi estan interessades, àvides d'imatges similars, acudirán al cercador més utilitzat per assedegar-se, perquè en la nostra cultura visual els cants de sirena imaginístics proporcionen un plaer difícil de resistir-s'hi: la multiplicitat d'imatges amb què comparar-ne una altra. Amb tot, el resultat és que l'obra, el quadre,

¹ Berger ressenya que ha recuperat aquesta cita de Vertov d'un article escrit pel director de cine soviètic escrit el 1923.

és valuós per la seva autenticitat, pel seu valor incalculable en el mercat, un valor substitutiu del que va perdre quan la càmera va fer possible la seva reproducció arreu. Vet en aquest punt l'aparició d'una funció: la nostàlgica, que sumada al concepte de relíquia sagrada no aporta res de bo a la significació. Al contrari, quan la imatge deixa de ser exclusiva i única, aquestes qualitats només poden transferir-se misteriosament a l'objecte artístic.

I els museus s'assimilen a receptacles de relíquies d'un valor (econòmicament) inabastable per a molts dels observadors que els visiten. En la panòplia de mitjans disponibles en la nostra era audiovisual -i de reproducció d'imatges- la significació del quadre, de la imatge, s'emmotlla a molts altres paràmetres, és transmissible, es converteix en informació. La imatge reproduïda es presta a nous usos. L'exemple de l'efecte de la càmera cinematogràfica serveix aquí, de nou, per posar en evidència, com una imatge -un quadre- quan la reproduïx es transforma en material per a l'argument de qui dirigirà el film. Un reenquadrament d'un fragment aïlla la unicitat original i crea una altra imatge, que s'ofereix a l'espectador, el qual és portat a través del film a les conclusions de la realització. Hi ha en el fons una explicació, consistent a destacar una propietat del film i una mancança del quadre. El film progressa en el temps i el quadre no. En el film -o en un vídeo- s'assisteix expectatorialment a una successió d'imatges i aquest mode construeix un argument difícil de rebatre. Des d'aquestes mateixes tesis, quan les imatges s'acompanyen amb textos es transforma el significat, i la imatge esdevé una il·lustració del text, de l'argument de la direcció de l'audiovisual. En una reproducció, es fa referència a la imatge de l'original, la qual es converteix, de nou, en referència per a d'altres persones. En conseqüència, la significació canvia en funció del que es mostra a continuació.

Si parlem de modes de veure, caldria subratllar com és possible, davant la imatge original d'un quadre acostar-nos, seguir els rastres dels gestos de l'autoria. És una via per acostar en el temps l'acte de pintar el quadre i el nostre acte de mirar-lo. Berger, gens complaent amb el paper dels mitjans de reproducció, apunta que el que han fet ha estat destruir l'autoritat de l'art i treure'l de qualsevol vedat en què s'hagués pogut trobar -social sobretot-. Ara, les imatges artístiques són efímeres, ubiqües, accessibles, sense corporeïtat, sense valor, lliures, ens envolten arreu, com al llenguatge. És més, un llenguatge d'imatges ha ocupat el lloc de l'art del passat.

Malgrat tot, es proposa una llum al final: si el nou llenguatge de les imatges es fes servir de manera distinta, adquiririen amb el seu ús una nova classe de poder. Berger proposa definir amb més precisió les experiències personals que tenim en àmbits en què les paraules són inadequades -posa l'exemple de com la vista arriba abans que la parla. També les experiències històriques de la nostra relació amb el passat, que és l'experiència de cercar sentit a les nostres vides.

“Una persona o una classe que és aïllada del seu propi passat té menys llibertat per decidir o actuar que una persona o una classe que ha estat capaç de situar-se a si mateixa en la història. Aquesta és la raó, la única raó per la qual tot l'art del passat s'ha convertit avui en una qüestió política”. (Berger, 2000:42).

[Índex](#)

2.3. El poder de les imatges

A la nostra era, el coneixement que adquirim del món està mediatitzat per les imatges. Moltes de les nostres activitats s'hi referencien. La iconosfera destacada per Gubern, base de la nostra realitat, ha pres la visió en un òrgan sensorial que és clau per a la cultura occidental i el món globalitzat. S'estableix una competència entre les imatges -dels videojocs, de la televisió, internet, cinema, dels diaris i revistes, de la publicitat- per aconseguir captar la nostra atenció retinal i deixar la seva empremta. Perquè la comunicació, que és al centre de totes les activitats humanes, projecta missatges audiovisuals el cicle vital dels quals és similar als dels éssers humans: naixement, desenvolupament i en molts casos la seva mort per l'oblit. I si bé el poder de la imatge és notori, també el seu consum és excessiu, el que ens porta a fer-ne una selecció en la memòria i l'imaginari. La competència entre les imatges és una acció habitual, quotidiana.

La preeminència de la imatge no obstant no és una situació nova ja que és present al llarg de les cultures predecessores, per exemple a l'antic Egipte, però l'hebrea o el cristianisme també beuen de les mateixes fonts. La llum és a l'origen de la creació de l'univers, sols que en la cultura jueva, el logos, el verb, pren el protagonisme. En el cristianisme, a més que Déu focalitza les mirades, també és qui tot ho veu, per ubic, propietat que la càmera cinematogràfica li ha pres i que es reserva per, demiúrgica, fer selecció del que ha captat i mostrar-ho.

Tot i això cal subratllar que malgrat que actuem com si la imatge ens hagués acompanyat en les nostres activitats des del principi del temps, com assenyala Gubern (1996:51), dels més de 200.000 anys d'existència, l'ésser humà només ha produït imatges en els darrers 30.000, i en aquest període, la imatge no sempre va ser acceptada. La deslegitimació moral es fonamenta a l'Antic Testament arran del monoteisme jueu, oposat a la idolatria pagana. Però la cultura grecolatina en va fer just el contrari, es va envoltar d'imatges de deïtats i de culte al cos, tot i algunes prohibicions fruit de tabús icònics, com ara introduir la imatge de l'emperador a les latrines. La ruptura d'aquests tabús es va assolir en el cristianisme, que va aconseguir imposar les seves figuracions -humanistes- i un sentit estètic més refinat. En la nostra cultura, la imatge és també al centre de les dites o expressions populars (ser "l'ull dret", la "nineta del teus ulls", per exemple).

L'autor apunta que qualsevol imatge, en tant que representació, és la petjada d'una mirada que mostra una vista construïda artificialment per un subjecte en un determinat espai i temps (fet que metodològicament, el porta a concloure que qualsevol teoria sobre la imatge no és sinó la de la representació i per tant la de la mirada). Convé, com ja havia posat de manifest Berger, que les imatges en tant que representacions també són el resultat d'una mirada, de "modes de veure", construccions culturals que mostren creences, interessos, desitjos i obsessions dels seus creadors i de societats. Així, la mirada expressa sempre un fet cultural perquè només es pot fer des del coneixement, des de l'experiència, esquemes, pressuposicions, prejudicis. Català (2011:72) també afegeix, en relació a aquest punt, que en l'anàlisi de les imatges, autors com Panofsky, Barthes o Eco, deixen per al final qüestions com ara pòsits ideològics, espais iconològics o codis simbòlics, de difícil lligam per no estar controlats per la resta de codificacions de la imatge.

Capdevila (2015:68) testimonia que calmem la nostra set de realitat a través d'imatges documentals perquè aquestes configuren la nostra manera de mirar la realitat, un fet que destaca com a herència poc reconeguda dels estudis d'història de l'art en la teoria documental de la imatge documental. Amb aquest plantejament teòric, tot seguint els passos de qui va ser un dels teòrics que més hi va aprofundir, Ernst Gombrich, si diferents estils de representació poden ser entesos com a

mimètics quant a semblar-se al seu referent és perquè les seves convencions imiten algun o altre dels modes possibles que tenim de percebre la realitat. Quan imitem un d'aquests modes els estils de representació funcionen com a llenguatges que articulen la nostra experiència del món.

És Gombrich (2013:119) qui afirma que la visió depèn del coneixement, a tota representació hi ha un element de coneixement. Hi aboquem una hipòtesi, que pot ser verdadera o falsa. Com en un quadre, que és una hipòtesi que posem a prova al mirar-lo: “no veiem el món com una imatge plana, però mirem un quadre com si fos el món”.

Per una altra banda, el potent influx de la superfície de les imatges -la seva capacitat pregnant- impedeix reconèixer el seu caràcter d'artifici i naturalesa enunciativa; tota imatge és sempre el resultat d'una operació selectiva que ens comunica fets sobre la realitat des d'un determinat lloc, temps i mode, que pot ser físic però també històric, social, econòmic, estètic o ideològic. A través d'internet, amb la digitalització, una imatge fotogràfica, la seva reproducció, viatja en l'espai arreu del món en qüestió de segons, hi podem reconèixer una veu enunciativa -des d'una visió semiòtica- que ens comunica alguna cosa i mostra també un tipus de mirada, de vegades molt més que un contingut.

En la iconosfera moderna, Gubern (1996:107-133) sosté, a partir dels treballs de Gilbert Cohen Seat, que la imatge en moviment, amb l'espectacle cinematogràfic, es converteix en punt de referència, degut al fet que el cinema va prendre el protagonisme cultural i social durant la primera meitat del segle XX així com la televisió el va ocupar posteriorment. El cinema també és matriu i genètica de tots els sistemes de representació audiovisual basats en la imatge animada. És hereu dels models de representació formalitzats durant el Renaixement: adopta el marc-enquadrament de la pintura narrativa i de l'escenari teatral a la italiana, el format que delimita el fotograma i la pantalla com a superfície de representació.

Anteriorment, hem comentat que del teatre el cine hereta la posada en escena i de la novel·la del XIX les tècniques narratives. Així, el cinema va prendre identitat artística amb la reelaboració de models anteriors. El cine de ficció narrativa, que es mostra amb una imatge fotoquímica que es percep en un moviment il·lusori, neix de la substància icònica de la fotografia. Després hi afegeix el so (procedent de la novel·la radiofònica). Conceptes com clarobscur, escorç i valors plàstics és llenguatge provinent de la pintura i la fotografia. Narració, flashback, acció paral·lela, flashforward, metàfora, de la tradició literària. Els cineastes soviètics adopten de la enginyeria el concepte del muntatge. Amb les primeres projeccions dels Lumière, el públic queda copsat per la veracitat que li reporten les imatges, la capacitat d'autenticació de la natura. Culminació congruent, assenyala Gubern, del projecte estètic de la pintura impressionista.

La potència de la imatge es reflecteix en la imatge cinematogràfica, primer, amb la unitat del llenguatge, el pla, que es un fragment d'espai virtual en una durada que és real. No obstant, amb el muntatge dels plans es genera un flux diegètic en què allò discontinu es percep com continu. Amb el desenvolupament de les tècniques de muntatge -canvi de punt de vista i d'escala de plans, trasllat a escenes allunyades en l'espai i/o temps, el cinema s'allibera de la cotilla teatral, de l'estatisme del punt de vista fixe i frontal, de la identificació entre escena i pla, però el que més contribueix a dotar la imatge d'una gran càrrega expressiva és l'adopció del primer pla.

La imatge cinematogràfica narra a través de mostrar-se, el que representa una fusió de les potencialitats de les arts plàstiques i de les narratives. La influència que ha tingut i té en la formació de valors, modes i comportaments és poderosa. Ens vestim, actuem i parlem, també com les estrelles que admirem (el que porta a Gubern a afirmar que la societat és un mirall del cine, i no al revés

[1996:117]). La televisió ha recollit després -i l'ha potenciat tant com li ha estat possible- funcions socials, culturals, mitogèniques, i també adoctrinadores, encara que no disposi de llenguatge propi -en té molts per la heterogeneïtat de la programació. Però és important destacar, al marge que per televisió es programa cinema com una part destacada de la graella, ha estat fins a la irrupció d'Internet -amb qui encara comparteix poder-, el mitjà que ha assolit més addicció i per tant influència amb les imatges que projecta a través del monitor receptor, sobretot entre les capes socials més passives i menys influents (també és cert que és el mitjà que primer s'abandona quan sorgeixen altres alternatives d'oci més atractives). Val la pena assenyalar com la televisió ha contribuït enormement al desenvolupament de la nostra iconosfera gràcies a la seva capacitat ubíqua de mostrar imatges.

El 1957, en ple desenvolupament de la tecnologia televisiva, es produeix un fet que, com veurem més endavant, suposarà un avantatge de cara a la realització del gènere documental: l'ús de la gravació videogràfica amb una cinta de vídeo com a suport d'enregistrament, en què la imatge és latent a diferència de la cinematogràfica, i permet el visionat amb un lector connectat amb un monitor. Vulnerable als camps electromagnètics i a la degradació amb el pas del temps. Imatge de baixa definició, al servei de la televisió, i amb una textura diferent de la cinematogràfica, s'ha explotat en l'experimentació per part de realitzadors i realitzadores, per artistes que han fet de la imatge en vídeo la seva obra visual. Amb la reducció del pes dels aparells gravadors i la miniaturització progressiva de les càmeres, el vídeo continua essent un excel·lent aliat tant per al cinema com per a la televisió. L'aparell videogràfic contribueix, de nou, a augmentar la densitat de la iconosfera. No va morir la pintura, com temia Ingres, però el vídeo sí va provocar canvis quantitius i qualitius sobre els sistemes de representació icònics. Canvis associats també a noves formes de vida urbana i de desenvolupament dels transports.

La imatge, avui dia, s'ha fet encara més omnipresent, en part gràcies a la televisió i a la publicitat. Gubern considera que la industrialització de l'imaginari modern ha anat de la mà de la gestió publicitària de l'espai social, i parla d'una opulència mediàtica en què les imatges poden convertir-se en una falsa realitat, en part degut al tranquil·litzador "somriure institucional", o perquè l'efecte de real tendeix a suplantar la realitat immediata, com ha analitzat Baudrillard (Gubern, 1996:123). Al mateix temps, la multiplicació d'imatges ha propiciat el fenomen de les seves invisibilitats. L'excés les fa transparents a la nostra mirada, cada cop més selectiva per causa de la sobreinformació (o desinformació). Així, l'anomenada "pantallització" de la societat és responsable de la densitat icònica però també banalització. El que roman és, malgrat l'excés de la presència de la imatge, el seu poder d'influència.

Bàsic resulta el poder de la imatge per a la creació de l'imaginari -el conjunt d'imatges mentals que representen trets figuratius o valors simbòlics d'objectes. Des del punt de vista filosòfic, la imaginació està vinculada al coneixement. Plató ja situava la imaginació en l'esglaó més inferior del procés de coneixement pel seu caràcter il·lusori, d'aparença d'una realitat que també és al seu torn una aparença d'una realitat de la idea.

Les imatges -fotogràfiques, cinematogràfiques, videogràfiques, en funció del seu elevat grau d'iconicitat o analogia que obtenen per la impressió o gravació lumínica, fa que es considerin reproduccions mecàniques de la realitat, destaquen Selva i Solà (2011: 5-50). Són com una còpia bidimensional i també tridimensional de la realitat captada. La reproducció mecànica ha reconfigurat la idea de mimesi de forma que convencions culturals -les representacions visuals i audiovisuals- s'assimilin com a escenaris naturals. La imatge, sigui pictòrica, cinematogràfica, videogràfica o fotogràfica, fa possible una construcció del món a través de la imitació versemblant de la realitat. Ordena un text, un discurs al seu voltant. Narrativitza la realitat. En tota etapa històrica s'han creat

narracions imaginàries per mitjà de les imatges i gràcies a aquestes s'han creat expectatives, nous imaginaris amb efecte en la realitat (evasió, referents per a noves accions i projectes de futur).

S'ha comentat l'equívoc que provoquen expressions com “una imatge val més que mil paraules”. Un tòpic que ha convertit en popular una idea enganyosa sobre el poder de les imatges, ja que caldria parlar de la capacitat que aquestes tenen per portar-nos mil o més paraules. Però sobretot perquè sense paraules, les imatges no comuniquen. Necessitem anomenar el que ens transmeten. Si que poden provocar les imatges noves percepcions, encara que és el context el que marcarà l'efecte de la proposta que facin.

Selva i Solà (2011:35) sostenen que les trames narratives convencionals han compost un model imaginari de relat sobre accions i fets, marcades tant per una tradició funcional de la narració com per la conveniència comercial de satisfer uns desitjos marcats per la mateixa intenció narrativa de clausura feliç. Així, els mecanismes narratius i el joc que promouen formen part tant de la construcció imaginària com de les imatges que contenen. Fins i tot en un dels gèneres en què l'estatut de realitat es projecta com d'obligada preservació -els films documentals- el peatge narratiu sembla que hi sigui obligat, amb un plantejament, nus i desenllaç d'acord amb la proposició aristotèlica. Una alteració d'aquest cànon influeix no només en la percepció que com a espectadors tenim del film documental sinó també en els circuits d'exhibició. No obstant, apunten la influència dels esquemes narratius de la ficció en els treballs de recerca tant sociològics com antropològics -amb la implicació que això té en els reportatges i documentals-, de forma que davant d'un fet difícilment explicable, el/la realitzador/a recorri a convencions narratives que fan invisible la mancança, per exemple una veu en off o una acció de muntatge que ho neutralitza. Això porta a les investigadores a afirmar que l'imaginari es nodreix d'imatges però també del procés amb què se n'ordenen. Quan no es paga el peatge, el relat documental queda reservat al públic especialitzat.

[Índex](#)

2.4.- La mirada del documental

Si el documental és una ficció que no s'assembla gens a qualsevol altra, Vico (2018: 9-38), tot parafrasejant a Nichols, assegura que el món que habitem també és una construcció social, de la mateixa manera que una ficció és una construcció imaginària. Cal començar parlant de la realitat i de la convenció per la qual la considerem. La realitat sovint es confon amb el que és visible, tot i que existeix de forma autònoma (encara que el terme continuï en el centre d'una viva discussió). Allò visible és el conjunt d'imatges que l'ull crea quan mira. Així, la realitat es fa visible en tant que percebuda. Si allò visible és un invent, puntualitza Vico, potser d'aquí ve l'afany per eixamplar els seus límits amb mitjans artificials com les càmeres de cine (que al principi de la seva invenció es van prendre com un instrument que brindava la veritat sobre la realitat).

Deixar que la realitat captada per l'objectiu de la càmera flueixi a la pantalla hauria estat un exercici que al teòric Bazin possiblement l'hauria satisfet en tant que defensava un desenvolupament de la càmera davant l'objecte filmat amb poca o nul·la manipulació de muntatge (d'aquí el valor atribuït al pla-seqüència que, per exemple, al cineasta Jean Renoir li agradava aplicar als seus films). Però també resulta enganyós. Perquè en el fons destaca la creació d'una història que es relata en el documental. La realitat per si mateixa ofereix ben poques coses. En canvi, l'ull humà està permanentment construint tot el que l'envolta. Aquest és el motiu pel qual necessitem contar històries. Cal una mirada que tradueixi el que ha capturat la càmera en forma de narració.

El cervell crea models de realitat, combina models simples fins a fer-los complexos. Si parlem de música, la frase narrativa se substitueix pel “motiu”. Vico va un pas més enllà quant al que Berger asseverava i apunta: veiem que el que creiem que veiem. Entre les imatges que construeix el cervell n’hi ha de perceptuals, formades sensorialment, i rememorades, imatges que apareixen com a record de fets passats.

Compartim el concepte que tenim del món basat en imatges amb altres persones i hi ha una gran similitud en les construccions que tots els éssers humans fem del més important del que ens envolta, per exemple textures, sons, formes, colors o el mateix espai. Però si en el principi reconeixem que el que percebem com real és una il·lusió -una idea ancorada en el mite de la caverna de Plató- cal també assenyalar les limitacions del cervell.

El cervell interpreta el que succeeix a l’exterior gràcies als missatges codificats que li arriben a través dels ulls (que també pateixen patologies deformadores), per l’oïda, les cèl·lules gustatives, olfactivas, amb la qual cosa és possible una sobreestimació o subestimació per part del cervell de la realitat exterior. Això porta a la necessitat de reparar en investigar la imatge que formem dels objectes que veiem i esbrinar com l’obtenim. El color, per posar un exemple, es forma per les diferents longituds d’ona que estimulen l’ull, de manera que si no existís el cervell ni la vista, no hi hauria colors. El color es crea en el cervell i es projecta psicològicament sobre l’objecte. Una altra cosa és que la percepció sigui una hipòtesi, com assenyala Vico de les investigacions de Richard Gregory, professor de neuropsicologia de la universitat de Bristol (2018:14-15). D’acord amb les seves tesis, la percepció ha de treballar molt ràpid, per tant la comprovació no és absoluta. Fins i tot podem veure coses que no existeixen. Es creen hipòtesis a partir de poques observacions, i de vegades es creen fantasies (l’esquizofrènia n’és un exemple).

“La percepció ha d’aplicar-se al món per poder habitar-lo: els perills, el menjar, els companys són la única realitat per a la percepció” recull Vico del neurobiòleg Antonio Damasio (2018:16). En relació a la pròpia matèria del cine (o altres suports de registre) documental, l’assagista planteja un nou interrogant: què es mostra a través de l’objectiu de la càmera? Només és ficció, es respon (2018:19). És una posició comuna de pensament atorgar al documental la categoria -gènere- d’audiovisual que mostra objectivament allò real. Però la pròpia concepció del cine documental es defineix, primer, per oposició al cine de ficció, i també com una representació de la realitat, cosa que al seu torn implicaria una contradicció en tant que qualsevol forma de representació incorre en estratègies que acosten la representació al costat de la ficció.

L’aspiració d’objectivitat en el documental s’ha d’enfrontar a la manipulació, la subjectivitat, la intervenció, formes expressives. Abans de rodar, fins i tot, l’objectivitat pot quedar solament en una temptativa, no només quan el/la realitzador/a s’enfronta a la realitat (Vico assenyala un “pacte”), sinó també en la negociació amb les persones que apareixeran al documental. En la filmació, és necessari fer una operació de presa de decisions que es manifesta amb l’enquadrament. No tot serveix i l’elecció és un criteri carregat de subjectivitat. N’hi ha una altra, d’operació decisiva i en què la manipulació és intrínseca: el muntatge, amb la selecció de preses i l’ordenació (les referències són al documental normatiu, l’experimentació obriria vies divergents). Resulta necessari per construir amb el que s’ha filmat una narració. “El documental sempre ha de ser narratiu”, assevera, i cita una reflexió del teòric Weinrichter: “des del moment en què es converteixen en pel·lícula i se situen en una perspectiva cinematogràfica tots els elements filmics adopten una realitat fictícia, que bé afegeix o treu alguna cosa a la seva particular realitat inicial” (2018:20).

En la representació del món, el documental permet accedir a una construcció històrica comuna. En lloc de a un món -propi de la ficció- s'accedeix al món. Dirigeix espectadors i espectadores al món de la realitat al mateix temps que intenta interpretar-lo. Generar aquesta expectativa constitueix, d'entrada, una diferència enorme quant a la ficció. Ara bé, segueixen essent textos i per tant comparteixen les implicacions de la ficció. La diferència es troba no obstant en què demana a l'espectador que consideri que veurà una representació del món enlloc d'una imitació. No hi ha, a priori, actors. Els personatges que hi surten expliquen la seva experiència o coneixement en la representació que es fa d'un món en particular (des d'un músic a un científic).

El documental obre portes a una reconstrucció de l'argument que proposa. Resulta freqüent com a espectador tenir la sensació d'una gran activitat argumentativa per part del realitzador que l'ha elaborat. Perquè es demana a l'espectador que el món que veu l'han fet aparèixer amb un objectiu, i sovint les imatges són fruit d'un acostament de la càmera o del pla. Quan hi ha una representació s'introdueixen subjectivitats, amb estil i forma. Es representa el món que ens envolta i es modifica perquè es pugui veure des d'un angle particular. Hi ha diverses modalitats i de les quals tractarem en una altra secció d'aquest estudi.

Vico rescata del realitzador Guerín una idea de valor sobre la mirada. José Luis Guerín es pregunta, davant la proliferació d'imatges arreu, sobre la possibilitat de diferenciar imatges, d'una mirada entre la saturació audiovisual, quins racons queden per a la mirada, quina necessitat hi ha de mirar, i afegeix que entre els cineastes dels quals ha vist els seus films, els més grans al seu parer són aquells que s'aproximen a les coses com si fossin vistes per primer cop, en una abstracció que proporciona la il·lusió del contacte amb allò primigeni. També es pregunta Guerín si és el documental el lloc privilegiat per a la mirada, perquè permet fer un acostament més directe al que és real, tot considerant-ho com un estat que es regeix per l'atzar i el que és aleatori. Així, com representar la realitat segueix essent el gran repte. De solucions formals, amb un plantejament estètic, n'hi ha, tot i que la idea més comuna sembla que sigui la de voler escapar del model de dramàtica acadèmica.

El film "La sortida dels obrers de la fàbrica" és per a Vico un exemple de com a primera vista sembla una invitació a allò aleatori, hi ha no obstant una història que neix del moment i el lloc escollit per captar la imatge. Hi ha per part dels Lumière un exercici de control sobre l'angle, escala, enquadrament, el moviment de l'acció, tot i que hi ha un punt d'atzar, que és com sortiran els obrers. Per a Guerín, conclou Vico, "el treball del cineasta consisteix primer en l'elecció de mostrar alguna cosa, i segon, en com fer-ho visible, el desglossament, els plans i el que s'hi veu" (2018:36).

[Índex](#)

2.4.1. La mirada des de la realització

La mirada del realitzador/a es manifesta a través de la mirada de la càmera, un dispositiu que registra imatges i actua al mateix temps com una pròtesi o extensió sensorial humana. La càmera comprèn la reproducció de la imatge i el procés humà de mirar el món (com a metàfora). A través de les imatges i del so es transmeten al públic uns indicadors de posició. Però la càmera testimonia el món i també les preocupacions, subjectivitat i valors de qui està al seu darrere. Així, les imatges i els sons són una prova, al mateix temps, d'una posició ètica, política i ideològica de qui la fa servir, com passa amb l'ús prefiguratiu del llenguatge que indica el punt de vista moral d'un historiador. Empremta igualment de la superfície visible d'objectes. Nichols assegura que aquestes nocions solen incloure's en l'estudi de l'estil (1997:117). L'estil no és referenciat només a l'ús de les tècniques sinó que en si mateix és portador de significat. En el documental veiem com qui està al front de la

realització mira a tots els subjectes. El documental és el registre de la mirada amb una implicació directa. La càmera mira i ens presenta proves que produeixen inquietuds. Proves que exigeixen una argumentació, un marc per facilitar la seva comprensió. En els lligams entre estils i ètica cal tenir present la manera amb què la impressió d'una forma concreta de subjectivitat que va unida a la càmera o al realitzador/a comporta un codi ètic implícit. El públic registra tonalitats emocionals, una subjectivitat de l'autor (sentiments) i ho fa a partir d'aspectes de la selecció i organització de les imatges i del so. Són manifestacions d'una orientació envers el món i provoquen respostes emocionals i una ideologia implícita. Nichols posa l'exemple de la mort com a esdeveniment en el qual es posa una èmfasi especial, i proposa diverses categories antropomòrfiques de la mirada.

La mirada accidental. La càmera és a un lloc en el moment en què es produeix un incident. Un tipus de metratge que sol incitar a un desig de revisió, i per tant de repetició, amb un trop de l'ús de la velocitat lenta de reproducció de les imatges, com si a través d'aquest tipus de representació es poguessin obtenir més explicacions, però com que no es pot produir, es repeteixen sistemàticament les imatges. La durada de les mirades accidentals depenen d'una ètica de la curiositat, que legitima el procés d'enregistrament del que ha entrat en el camp de visió de la càmera accidentalment (amb el risc que aquesta pulsio esdevingui una patologia). Però la mirada de la càmera requereix distància entre dispositiu i subjecte. La qüestió és el mode en què es fa que funcioni aquesta distància, amb el pas del temps, com un significat de la subjectivitat, una postura ètica o política.

Mirada impotent. La filmació demostra la incapacitat per afectar a una sèrie de d'esdeveniments que la càmera pot haver-se disposat per filmar-los però de la que no n'és còmplice. En el cas de l'entitat de la mort, la indefensió hi testimonia una nul·la afiliació, tot i que també és una característica de la mirada professional. Els indicis d'indefensió poden incloure l'èmfasi en el context espacial i una situació restringida de la càmera (sobretot si hi ha barreres físiques) en el succés (i esdevenen recursos com el zoom per sortejar els entrebancs físics).

La mirada en perill. Cas en què el metratge mostra al director/a i operador/a de càmera en l'assumpció d'un risc personal. La imatge apareix amb vibracions, desenfocaments, inestabilitat, en un equilibri entre la vida del o de la professional que hi treballa i el registre de la sort que corren altres persones. El que legitima seguir filmant en aquestes situacions és una ètica del valor, que posa l'èmfasi en la nostra relació com a públic amb qui opera la càmera i amb realitzador/a.

Mirada d'intervenció. La càmera abandona la condició de manteniment de la distància i la converteix en una mirada en la implicació d'una visió concreta. Així, la càmera esdevé l'encarnació física de qui hi ha darrere el dispositiu. Aquest tipus de mirada s'alinea amb la modalitat interactiva de realització documental. Una responsabilitat ètica legitima continuar amb la filmació en ple procés d'intervenció tot i que cal advertir que pot succeir el contrari: es pot produir una ètica de la irresponsabilitat, i per tant, el subjecte que filma esdevé còmplice, per exemple d'una atrocitat provocada premeditadament per algú.

La mirada compassiva. Tant aquest tipus de mirada com la compassiva trenquen amb el procés de gravació mecànic per posar l'èmfasi en l'ésser humà que hi ha darrere la càmera (en el cas de la mort quan aquesta no es pot evitar, com en els casos de malalties terminals, tot i el debat ètic que suscita el fet de buscar i mirar la mort d'altres, a pesar que hi pugui haver una absolució a la realització per aquest fet, i una suposada causa de contribuir a ajudar a fer comprendre i anticipar, per exemple, el que significa un procés com el d'una malaltia terminal o, hi afegim, una eutanàsia). Nichols surt del pas amb l'afirmació que una ètica de la responsabilitat, dirigida a través de l'empatia que no de la intervenció, legitimaria el procés de filmació continuada.

La mira clínica o professional. Finalment es proposa un tipus de mirada distanciada entre el registre i la resposta compassiva. El que per a una persona pot ser una gran història, per altres pot ser una tragèdia. La mirada clínica opera amb un codi ètic professional envers les persones amb les quals es treballa. Els i les professionals de la realització es proposen com a objectiu mostrar una resposta disciplinada i inoculada davant les conseqüències d'una implicació personal, que és el que es coneix com objectivitat, la renúncia a les respostes emocionals, de biaix o subjectives davant els esdeveniments en favor d'una postura d'observació personal i distanciada (el que rarament és possible, sobretot si una intervenció comporta salvar una vida). Una mirada suposadament al servei del dret a saber del públic espectador -i la garantia del dret de llibertat de premsa- amb el límit del dret a la intimitat. Però pot succeir que la mirada clínica sigui símptoma d'una patologia social que porta al distanciament més enllà dels límits justificables. Nichols conclou que cada mirada depèn del distanciament i de la física de l'òptica de la càmera per transmetre tonalitats subjectives.

[Índex](#)

3. Estètica i imatge

3.1. Estètica

L'estètica és una invenció, no molt allunyada en el temps, de les societats modernes per fer front a un problema ideològic i filosòfic. I encara avui ens seguim preguntant per les nocions d'art, obra, el que és bell i el gust. Tot i que els conceptes han canviat de sentit i d'abast si es tenen en compte fenòmens de caràcter estètic com ara l'aparició de les indústries artístiques i culturals, en relació al cine, el vídeo i els suports discogràfics, des del disc de vinil a les memòria flash o SSD o els nous modes de difusió de les obres i la seva intenció, des de la televisió, la reproducció fotogràfica i internet.

És convenient recordar que en aquest estudi es parteix de l'estètica en relació a les imatges en moviment, una característica de la iconografia actual. Sobre l'art, deixant de banda les pretensions duchampianes no sols d'anar contracorrent sinó de desafiament a les convencions institucionalitzades sobre el concepte, cal tenir en compte més d'una part implicada -des de l'element creador a l'expectatorial- en un gran debat, que és el que es tracta de provocar, junt amb el pensament. Després de considerar l'estètica, per començar, com una teoria de la recepció, la reflexió planeja sobre les sensacions -judici del gust- de qui observa i rep, d'entre molts objectes, interès i emoció, positiva o negativa. Tot entenent que els valors estètics i els de l'art no són sinònims, que el poder de simbolització a partir d'una relació de mimesi, junt amb la manifestació d'una pulsio humana que s'expressa mitjançant formes, contribueix a la creació de l'obra artística. Però val a dir que en conjunt només es tracta d'una d'entre moltes definicions.

Cal incloure-hi un mínim de competència tècnica per poder arribar a parlar d'un assoliment artístic, com assenyala Gombrich, que adverteix que si bé aquest mínim es pot apreciar en la poesia, no passa el mateix en la imatges (2013:114); que amb el desenvolupament tècnic dels mitjans augmenta el risc (d'equivocar-se), i que malgrat tot hi ha hagut un desenvolupament de certs tipus d'art, com la tragèdia o la novel·la, que han permès descobrir possibilitats que abans no existien; que en realitat, en l'art cal parlar sempre del precari equilibri entre progrés i decadència. Sobre la tessitura del progrés i la invenció i/o actualització en l'art hi tornarem més endavant. Amb tot, Gombrich va arribar a escriure sobre la fotografia a propòsit d'una exposició de Cartier Bresson, però no va afegir cap capítol sobre el cinema malgrat que el considerava un art: "No parlo d'imatges mòbils (...) Com podria haver-ho introduït a la meua Història de l'Art?", s'interrogava. Quan els conceptes Història i Art s'ajunten exerceixen una gran pressió sobre art i estètica. (2013:116).

La provocativa idea, de nou de Duchamp, que qui mira és qui fa el quadre podria servir també per altres expressions artístiques i amb tota probabilitat resultaria cert, almenys parcialment. Hi ha d'haver algú que miri, tot i que també hi caldria afegir, entre d'altres, i si no es vol l'autor de la peça, a qui l'ha portat perquè la contemplin. Però just aquesta última baula podria portar cap als senders de la institucionalització artística, quan d'entrada és important tenir en compte paràmetres que al llarg de la història han exercit una gran pressió, i que porten a plantejar més interrogants que respostes sobre l'art pròpiament: quin és el valor de la història d'una obra d'art? S'hi pot veure més, i més enllà de la seva història? Tot objecte artístic ho és perquè té propietats pròpies, naturals, intrínseques? Són preguntes que es planteja Aumont (2010:10-12) i a les quals respon amb l'avís del perill de confondre l'estètica amb la consciència de la història de l'estètica i l'art actual amb la visió reduccionista de la consciència de la història de l'art.

[Índex](#)

3.1.1. L'obra d'art i l'artista

Donar existència material a forces que romanen invisibles, organitzar el mitjà d'acord amb un ordre regular, reproduir de manera objectivada l'experiència dels sentits. Tres plans que se superposen, amb diferents variacions en funció de cada època, per constituir l'obra d'art, que és una creació (fabricació en tant que elaborada amb les mans) deliberada, una obra feta, culminació i evidència d'una intenció, intel·ligència, de coneixements i del domini d'eines, que val pel que significa, expressa, per la qualitat de l'emoció que provoca o pensaments que indueix, però mai pel luxe del seu aspecte. Ni que mai hagi desaparegut la idea de l'objecte d'art com una producció que ha calgut habilitar del treball humà especialitzat i paciència.

L'artista dona forma als materials amb llibertat tot i que sovint plana l'interrogant sobre quin ha estat el marge amb què ha actuat lliurement. L'art és una producció definida i també regulada per una societat a través de prescripcions (de bellesa, de judici de gust, per exemple), de la mateixa manera que perquè hi hagi intenció artística és necessari que l'art sigui socialment identificable; societats de cada període històric que a més han pres prestades normes d'altres èpoques, les quals, en conjunt, han acabat formant un pòsit d'idees de gran influència.

Les primeres pintures abstractes van afavorir que es parlés de la sobtada mort de l'artista, fins i tot de la mort de la pintura i del cinema; sí que ha mort el vincle entre art i religió, ni que després d'aquestes cuites, la més perjudicada ha estat la noció de creació, després que s'ha aplicat no només a qui fa una obra d'art sinó també a qui crea tota mena de productes i sobretot si aquests es troben en primera línia d'observació, des de perfumistes a modistes, dissenyadors en general d'objectes útils o decoratius, i creatius de tota mena, des del cine a la publicitat. L'artista s'ha transformat també al segle XX a causa del concepte d'intencionalitat, que no s'ha de confondre amb intenció, ja que l'objectiu de la intencionalitat és genèric, la intenció artística. Aumont proposa parlar de premeditació més que intencionalitat amb l'argument que aquest darrer terme s'assumeix amb una evocació per la subjectivitat i la consciència, mentre que la premeditació mostra l'existència d'una reflexió prèvia i una decisió sobre un acte, el de fer una obra: “no hi ha obra que no respongui a una intenció artística” (2010:50), fet que al seu torn, segons l'assagista, pressuposa designar l'art del darrer segle, i concretament l'art posterior als primers “ready-made”. Aquesta designació inclou també en el cinema el gènere de pel·lícules realitzades amb “found-footage”, en què l'art es convoca amb la intenció de crear una obra amb materials aliens a l'art.

La intencionalitat, segons el cineasta Robert Bresson és improvisació, afrontar-se a una obra (un film) amb desconeixement i amb espera, adoptar un estat d'ignorància i de curiositat, trobar sense buscar: “crear no és deformatar o inventar persones o coses. És establir relacions noves entre persones i coses que existeixen i tal com existeixen” (Bresson, 1979:21), (Victor Erice en fa una comparació similar amb el “cinema de l'espera” quan afirma que només cal observar per descobrir sempre quelcom interessant, situació que equival en risc a la iniciativa de l'artista en procés de treball [Corominas, A. 2002:71]).

Des de la perspectiva bressoniana l'artista es caracteritza per l'agudesesa del cop de vista i la capacitat per mantenir relacions noves entre persones i objectes ja existents. Cal dir que per al realitzador francès, la imatge s'ha de transformar necessàriament al contacte amb altres imatges “com un color al contacte d'altres colors. Un blau no és el mateix blau al costat d'un verd, d'un groc, d'un vermell. No hi ha art sense transformació” (Bresson, 1979:16-22), així com també apunta:

“Si una imatge, contemplada a part, expressa alguna cosa nítidament, si comporta una interpretació, no es transformarà en el contacte amb altres imatges. Les altres imatges no tindran cap poder sobre ella i ella no en tindrà sobre les altres imatges. Ni acció, ni reacció. És definitiva i inutilitzable en el sistema del cinematògraf. (Un sistema no ho regula tot. És el començament d’alguna cosa)”.

(Bresson, 1979:16-17)

Un altre dels trets més habituals de qualsevol iniciativa artística és la concessió d’autoria. Sigui o no sigui un/una creador/a original, l’autoria és la seva responsabilitat davant l’obra (qui firma). Una autoria que es manifesta a través d’una expressió pròpia a diferència de la utilització de valors canònics per part dels artistes clàssics i romàntics (l’expressió del que és transcendent), encara que això també és una convenció acceptada pel públic, que reconeixerà allò que hi vol veure en l’expressió de qui crea, per molt que continuï buscant arreu, en qualsevol obra la petjada expressiva artística personal, i més si es pressuposa com a oculta. No obstant els moviments de la postmodernitat van superar aquest esglaió per proposar altres formes d’afirmació de la responsabilitat de qui crea. L’artista és qui pren decisions amb llibertat sobre el seu art, a canvi, està obligat a exercir la seva llibertat.

Rebentisch (2012:13-25), des de l’àmbit de la filosofia de l’art, apunta una idea central en què reparar al voltant de la noció d’art en termes d’art contemporani, sobretot l’època en què vivim, on la tecnologia hi té un paper destacat. Afirmar que l’art contemporani, en hibridar els seus mitjans i desestabilitzar el límit entre art i no art, posa en qüestió no només el sistema tradicional de les arts sinó també el caràcter autocontingut de l’obra individual. Des dels anys seixanta, hi ha hagut obres d’art intermèdia i obres el caràcter obert de les quals no es pot adscriure a la tradició d’un únic art. Avui l’art ja no es restringeix, afirma, a mitjans artístics tradicionals sinó que s’obre a noves tecnologies i formes industrials de producció. Les idees de flexibilitat i dinamisme vinculades al terme ‘contemporani’ s’associen a la producció artística, una que està en un etern ara. L’art contemporani ha posat en qüestió el formalisme de la teoria de l’art i de l’estètica modernista amb la injecció de contingut social a les obres, ha complicat la idea de plaer desinteressat i ha assenyalat als contextos socials, culturals i econòmics en els quals es troba implicada l’experiència de l’art i el mateix art, ha lluitat contra la passivitat i el voyeurisme que hi ha implicat en el concepte d’audiències i ha construït espais -situacions- que converteix el públic espectador en participants, ha subratllat el paper de l’afecte en les experiències estètiques en oposició a una interpretació de la distància estètica. Per Rebentisch, la desestabilització dels criteris que posem en joc en l’art contemporani implica posar en qüestió el paper del judici en l’àmbit estètic -com jutge els objectes estètics i perquè.

[Índex](#)

3.1.2. Gust, aparença i realitat

L’estètica és inventada com a teoria de la bellesa sensible, i aquest terme acull, d’una banda, el sentit, la sensació, percepció, sensorialitat, de la qual van començar a ocupar-se els impressionistes; i d’altra, la utilitat o l’efecte i valor de la sensació, encara objecte de debat (al film “L’arca russa”, pertanyent al gènere del drama i realitzat pel director de documentals Alexandrer Sojurov [2002], el personatge que interpreta el marquès de Coustine s’acosta a dos visitants que acaba de conèixer a la petita galeria italiana de l’Hermitatge i li planteja aquesta qüestió: “Estan interessats en la bellesa o només en la seva representació?”). Les sensacions serveixen per incrementar el coneixement que es té del món, la riquesa proporcionada per un cúmul d’experiències. Però també val -sobretot davant les lloances de tot el que es considera sensacional- pel que només és capaç d’oferir (allà on la raó no hi arriba), com ara gràcia, grat, plaer. Molts “judicis estètics” encara es fonamenten en el gust, la primera impressió que produeix una obra, simpatia o antipatia, i sobre aquests només es pot bé establir

un marc de proposicions estètiques, ideològiques i polítiques per tal de trobar-hi un sentit, bé acceptar comparacions entre els propis sentiments i els de qui ha emès aquest pretès judici estètic, cosa que pot dur a obtenir una resposta del tipus m'agrada o no m'agrada. Només.

Si es tracta de la sensació com a via d'accés al món, avui considerem que el que hi ha en una obra prové de l'artista, que s'hi projecta, s'hi expressa. Cal recordar Cezanne, contemporani de la invenció del cine i de la difusió de la fotografia entre el gran públic, que va plantejar-se com integrar-se en la realitat que representava als seus quadres, gràcies a la intel·ligència de la mirada i de la sensació, amb la idea d'extreure'n una veritat i conèixer què és el que apareix en l'aparença. D'acord amb aquesta tesi, l'art pot arribar a assolir la veritat del món mitjançant la seva fidelitat absoluta al que és sensible. El que apareix a l'aparença és una part del que és real tot i que caldria treure-hi tot sentiment personal, sentir-se part del món que es mira (no es pot veure sinó es forma part del que és visible). Posteriorment, s'ha afegit la clàusula del ritme, que és el que organitza la sensació de l'artista perquè posi una forma en acció a través de donar importància a determinades qüestions (sensacions) com ara el color. Amb Cezanne, s'apunta a la idea que l'art expressa el món. L'artista se submergeix en el món, emprèn un intercanvi entre la seva mirada i les imatges, sense que això es redueixi a apropiat-se d'una part del que és visible per l'enquadrament, que és el que la pintura ha llegat a la fotografia i persegueix el cinema, formes que van ser acollides com la cúspide del coneixement humà quant a la reproducció de les aparences, reproduccions en les que atrapa més enllà del que és capaç de veure l'ull humà, i just un dels problemes tant del cine com de la fotografia quan van fer els primers passos per convertir-se en art: lliurar-se de la maledicció que suposava no poder deixar d'enregistrar el detall més insignificant millor que com ho feia l'ull. Una conseqüència de l'ús de l'objectiu fotogràfic és portar al límit extrem la capacitat dels ulls d'una persona per captar el món i les seves imatges.

El cine i la fotografia han creat sobretot teories del realisme i, com assenyala Aumont (2010:80), se les ha col·locat en la descendència de l'altre poder del que és sensible que ha descobert el segle de l'estètica: el de suscitar la visió. Per al teòric francès, si l'estètica s'ha pogut constituir i adquirir gran importància és degut a la valorització del plaer i la consolidació de la modernitat lligada a l'aparició del capitalisme, tot i que l'estètica es va fundar també perquè es va poder pensar que el plaer sentit de l'espectacle de l'art tenia una arrel més espiritualitzada, innata i més socialitzada, com ara el gust. Una noció que pateix del seu ancoratge en la subjectivitat. El judici de gust fa servir una intuïció que assenyala una relació amb el món, per subjectiu i per indiscutible, però al mateix temps, i en la direcció oposada, també s'ha posat en joc la idea que el gust ni és tan personal ni tan subjectiu en tant que està regit socialment, fet que sobrepassa a una persona. Queda no obstant en el judici de gust alguna cosa de la idea que el que es jutja és en part responsable del judici; és una expressió personal i al mateix temps una suposició que l'objecte que es jutja té una determinada capacitat per produir-nos emocions. El gust d'un quadre, d'una pel·lícula, d'un programa de televisió -amb independència del lloc o pantalla en què es mira, perquè mirem els continguts no la tecnologia-l'obtenim amb la contemplació del quadre, film o programa televisiu.

Des d'una perspectiva social, el cine ha estat al centre de tota experimentació ja que durant anys, amb les seves creacions ha provocat tota mena de reaccions de gust i restriccions, tot i el rebuig i les lloances rebudes, i el paper d'una part de la crítica que va organitzar i crear els seus propis conceptes a l'hora d'emetre un judici -fotogènia, el primer pla, el moviment, i sobretot l'escenificació per veure-hi l'essència o matèria del film.

Tot i que en un principi l'estètica es va associar a la sensació, i s'hi va afegir el judici de gust, se la vincula amb dues idees que es presten a la confusió en relació a l'estètica: el que és bell i l'art.

Es va deixar enrere la idea d'assignar a l'obra d'art un objectiu de mimesi, però científicament no hi ha raons per establir que alguna cosa sigui o no una obra d'art. S'ha considerat la instància productora, el públic que en gaudeix i el rep, i les institucions a les quals la societat concedeix competències per pronunciar-s'hi. No hi són en aquestes instàncies però caldria afegir també aparença, forma, virtuts estètiques i el plaer que pot oferir una obra. L'art avui, tot i una enyorança de la seva autonomia, és un conjunt de pràctiques i d'idees que participen en la construcció i cohesió social.

La noció que l'art té una història (que evoluciona amb les societats) ha comportat un pes afegit perquè s'ha convertit sovint en un sistema de classificació, desplegat o no d'instruments científics. Si s'ha volgut considerar el perfil d'un cinema manierista o barroc, o una modernitat cinematogràfica, s'ha fet per disposar d'un recolzament en què argumentar l'entrada d'un nou capítol a una suposada història del cinema tot creant categories històriques que afectaran obres futures. Sovint, en la crítica, a l'encalç de la història, el cinema s'analitza no tant per les obres sinó en funció de corrents, estils i tendències. La història, per ella mateixa, no té cap capacitat de judici. Si que en té, aparentment evident, la capacitat de les institucions: art és el que una institució acceptada reconeix com a art. No diu molt de l'art, justament, tot i que la manifestació, venint de qui ve, pugui semblar prou convincent. Fins i tot a un diari, escrit o digital, hi traslладem la confiança a l'hora de pensar a veure una pel·lícula.

A l'ésser humà també se li atorga capacitat per decidir què és l'art, quan el produeix (fa) i quan en gaudeix -qui crea o en produeix, qui consumeix o en gaudeix. Es tracta d'una definició creacional o per intencionalitat, tan ideològica com altres; art és el que qui l'ha creat ha volgut que fos art. Però creacional no dóna llicència perquè qualsevol pugui anomenar art a allò que fa, sinó només certes persones, anomenades artistes, que tenen aquesta capacitat. Ara bé, no tothom pot considerar-se artista. N'hi ha que s'hi consideren per les idees sobre l'art que exposen i que projecten; també perquè s'hi comporten o bé perquè afirmen que la seva obra és artística immediatament; però és la societat que els en reconeix la condició.

Des de la perspectiva creacional, per exemple a la fotografia, o al cine -sempre afectats per la seva extrema fiabilitat de reproducció, se'ls ha qüestionat una existència d'un art. La definició creacional s'ha introduït per definir l'art cinematogràfic. Qüestió complexa degut a la naturalesa industrial i la divisió del treball que comporta el cine. En canvi, al deixar enrere el cine i la televisió, la definició de l'artista, per la seva creació i intencionalitat artística resulta més convincent. Finalment caldria incorporar una definició expectatorial, com ara és artístic el que produeix una impressió artística, definició també problemàtica degut a les condicions canviants dels criteris individuals de gust i d'impressió artística (per cultura, educació i hàbit), i no obstant les darreres definicions semblen inseparables; l'artista no ignora la institució i busca un efecte en qui observa l'obra, expectatorialment no hi ha cap persona que miri ingènument una obra que no consideri per una banda a una institució que la legítimi i per l'altra banda a una personalitat creadora amb qui comunicar-se. Malgrat tot, el temps ha fet canviar, evolucionar, aquests vincles de forma que la història de l'estètica és sobretot la història de les relacions de les diferents definicions de l'art (totes es pressuposen necessàries, no només una). N'hi hauria una quarta, segons la qual l'art es defineix com una manera (sensorial) de posar en joc el pensament. No és exclusivament objectiu (imitar la realitat), ni subjectiu (expressió de qui crea); és simbòlic, produeix idees mentre fa percebre i sentir el món.

Quant al judici estètic, Garcia Düttmann (2012:141) considera que un acte creador té sempre una relació amb el que no és creador, també amb el que resulta infecund i estèril, amb els moments anterior i posterior a la creació. Proposa contemplar l'acte creador com un judici estètic, com l'expressió d'un sentiment de vida que proclama al mateix temps una exigència: crear no es fa a través de l'expectativa que els demés hi estiguin d'acord, sinó de l'expectativa que es creï alguna cosa i que

l'obra d'art, allò nou, allò que és un altre objecte, es converteixi en un fet individual i nou. Així, quan contemplem una obra d'art i sentim la necessitat que el judici estètic expressa, la vitalitat del sentiment de vida, participem d'un acte creador sense el qual l'obra no existiria.

Per la seva banda Rebenstisch (2012:20) estableix que l'art ha de desenvolupar una aversió cap a les convencions i cap a qualsevol cosa que s'assembli a regles i esquemes, tot mantenint un escepticisme davant de fins i tot estratègies artístiques segures que poguessin assimilar-lo a allò que en el passat va resultar encertat. Roelstraete (2012:35), conservador superior Manilow del Museu d'Art Contemporani de Xicago, apunta que en la nostra època quan arriba el moment de jutjar, acudim a una escapatòria, perquè vivim en un temps d'opinions, suggeriments, afirmacions tèbies, època de la bona voluntat de tenir sempre alguna cosa agradable a dir o alguna cosa positiva que endur-nos amb nosaltres, època de converses infinites, debats inconclusos, postergació de decisions, conclusions infinites, continues contextualitzacions ('si, però...'). Assenyala que la immersió i la participació -en una era reticular o societat xarxa com l'anomena Manuel Castells- són termes claus de les actuals pràctiques artístiques, amb una fascinació per allò interior, implicació, atmosfera. Termes -immersió i participació- que fonamenten els impulsos estètics primaris de les dues tendències més influents actualment. D'una banda l'establiment del vídeo i el cine com una de les formes d'art dominants (que han sumit en la foscor -afegeix- els espais tradicionals de l'art per produir atmosferes més immersives, amb èmfasi en el llenguatge corporal). Per una altra banda, la importància que cobra l'estètica relacional -un art d'interacció i relació, de socialització i entreteniment, parlar i escoltar, reunir-se, de compromís i intervenció, tocar i ser tocat, formar i ser part.

[Índex](#)

3.1.2.1. Realitat i semblança

Mimesi i veritat, dos conceptes que apunten a camps distints però complementaris. La mimesi ens sedueix tot i ser una pantalla entre qui mira i allò que és real (veritat). Mimesi apunta a l'art, veritat és el mitjà, afirma Aumont (2010:191). L'ésser humà és un animal mimètic, d'imitació, que té tendència a reproduir el que els sentits donen a percebre, fins i tot, a través d'aquest pulsíó, observa les coses desplaents o lletges. La imitació -i l'activitat artística- obeeix a regles, i en reproduir les accions humanes permet descriure-les d'una altra manera, enfocar-les en tots els seus aspectes, també virtuals, i pensar-los de manera completa. L'art s'esforça en ajustar la imatge a un model que inclou tant l'objecte real com una idea a través de la semblança: des del punt de qui observa, la imatge s'assembla a alguna cosa perquè les percepcions indiquen que s'hi assembla i a què, un reconeixement de l'experiència de realitat; des de l'àmbit creacional, la imatge s'assembla al model al comparar una experiència personal amb un esquema abstracte, com en el retrat, en què la semblança es produeix a partir de la trobada entre la imatge mimètica i una idea del model; referencialment, una imatge s'assembla al món real d'una manera particular, simbòlicament. I l'ésser humà, educat en la representació, la perspectiva i l'exactitud fotogràfica no pot evitar pensar en la imatge sinó és amb la seva semblança, buscar-hi un tret, ni que estigui amagat. Tot i que cal dir que no es tracta de geometria. Perquè la semblança condueixi a un pensament ha de passar per l'ús de la metàfora.

El realisme reclama la construcció d'un món imaginari que produeix un fort efecte de realitat, però des de la perspectiva de la capacitat d'idealitat, per expressar alguna cosa sobre el que és real, no només sobre una realitat concreta. L'aparició d'una tècnica de reproducció de les aparences reclamaria el dret a considerar-se un art, aparentment recolzat en els principis del realisme: el cine.

L'elevat grau d'iconicitat o d'analogia que ostenten les imatges -fotogràfiques, cinematogràfiques i televisives- arran de la seva impressió lumínica porta a què aquests tipus de

reproduccions tant sobre suports químics o magnètics s'entenguin com a analògiques quant a la realitat. Aquestes imatges permeten construir una representació del món amb base en la imitació versemblant de la realitat, tot ordenant un discurs al voltant de si mateixes; narrativitza la realitat, apunten Selvà i Solà (2011:30-35). Cada època ha elaborat la seva narració imaginària a través de les imatges, a les que ha potenciat la capacitat de crear expectatives o nous imaginaris amb efectes sobre la realitat, i no només com a evasió sinó també com a referents d'accions i projectes de futur. Les dues autores remarquen que en la nostra societat occidental i de consum, la publicitat i les ficcions (qualsevol relat, addueixen) són escenaris en què es construeix i es proposa un imaginari assolible a través de productes que aportin una millora als problemes de la vida diària.

Guarner (2011:29) recorda com des de l'òptica de la sociologia del coneixement, i per mitjà de l'obra de Berger i Luckmann, es planteja que la realitat que coneixem és producte d'una construcció social. La nostra vida social la formen discursos que proporcionen un marc de referència possible des del qual prendre decisions, un fet que també permet desxifrar les nostres conductes i les dels altres. Discursos que a més de construir objectes, també construeixen subjectes i categories de persones, des del malalt al delinqüent, per exemple. Els treballs documentals realitzats per exemple des de l'antropologia (Sol Worth i John Adair amb una tribu navaha) van posar de manifest que la forma en què percebem i representem el món està relacionada amb el posicionament cultural que assumim, de forma que en interpretar una imatge no es pot ignorar el context cultural en què s'ha creat. En paraules de Worth citades per Guarner (2011:48): "Resulta tan estúpid preguntar-se si un film és vertader o fals com preguntar-se si una gramàtica és vertadera o falsa, i si la interpretació d'una sonata de Bach o una cançó dels Beatles és certa o falsa (...) la gramàtica o el film no és una còpia del món exterior sinó l'assumpció d'algun sobre aquell món". Per significar les diferències, s'han de tenir en compte estratègies representacionals, per exemple a través de l'estereotip, pràctica discursiva que posa de relleu una suposada característica de l'altre, tot traçant una imatge a partir de la repetició i naturalització de trets que es consideren essencials.

[Índex](#)

3.2. Innovació

Molts són els punts de vista sobre el que és nou en art, encara que la institució (artística) s'hi refereix des de l'apreciació de la novetat, dels marges de possibilitat i del grau d'acceptació. Davant d'això, tot un aparell crític defensa el que ja es conegut, i la institució aparentment ha deixat entreveure davant la crítica que si tot és nou i interessant, ja res ho és. Una forma de resistir-s'hi. No obstant això, Aumont (2010:237) subratlla que per a moltes institucions la novetat és acceptable per una característica que els és comuna, que és que estan més interessades en els objectes que en l'art. Una gran exposició en un temple museístic s'acompanya d'una argumentació publicitària del servei de premsa corresponent en què es destaca la novetat, al voltant d'una peça, potser rara, especial, sobre la qual gravita la resta de la mostra.

Expectatorialment, interessa si una obra té un poder d'innovació no mercantil sinó d'experiència i allò sobre el que té experiència l'ésser humà és la originalitat i per emetre-hi un judici dependrà del grau de cultura que posseeixi, de si l'obra és recent o "clàssica" (consagrada per la història i la crítica). L'estètica de l'originalitat obliguen l'artista a fer quelcom nou cada vegada, sorprendre, inventar, ser original, fins i tot improvisar (que no es pot fer sense ser original) o mostrar una ruptura, acte violent. Com la ruptura que va executar Godard amb "Al final de l'escapada", que va trencar amb la noció clàssica del muntatge de continuïtat. Sorpresa, improvisació o ruptura, totes aquestes estètiques procuren expectatorialment un canvi, una transformació amb l'experiència, una raó per a la cerca en l'obra del que hi ha d'original per a qui l'observa. Correspon a l'artista allò que

és original, nou, a qui tant la institució com el públic li atribueixen com en una representació imaginària (fantasmàtica). Però a falta de producció de temes nous o d'imaginació de nous models, l'art fa recaure la novetat en els mitjans, mètodes, pràctiques, com ara la innovació de la pintura abstracta, oposada radicalment a la mimesi. També el cine n'ha proporcionat exemples, a més de Hitchcock amb "Los Pájaros", Kubrick amb "El resplendor", tot atribuint propietats malèfiques a una casa, o Shyamalan amb "El sexto sentido". Invencions formals. Els artistes reivindiquen la novetat de la seva pràctica i de les idees que produeixen les seves obres, com ara les avantguardes, en exposar que l'art nou només pot néixer de l'exigència de noves idees que demanen ser expressades, idees que són però de l'art. Moviments com el pop, el videoart o el cinema experimental van demostrar que la reproducció no es contradiu respecte de la invenció d'idees. És de l'artista que esperem allò nou. Resulta paradoxal que en el vocabulari de les arts de la imatge, la idea d'original s'oposi a còpia, ni que en el terreny digital la complexitat rau en quin és l'original i quina la còpia.

La novetat artística és d'un altre ordre, una invenció no un descobriment, a més cada idea material o obra és singular i està destinada a què ho segueixi essent. Aumont rescata de Deleuze l'observació que l'art conserva perquè té capacitat de resistència a la classificació, a la reducció, a la tipificació. L'art conserva preceptes i afectes i preserva la seva capacitat per mostrar un i un altre cop la novetat d'una sensació. El problema es presenta quan a aquesta novetat de l'art se li vol afegir una cosa o se la vol substituir per una altra, com la recerca expressa de novetats, de formes, experiències inèdites: "el que la modernitat ha posat meravellosament en evidència és la diferència entre la novetat d'una obra i la d'una trajectòria artística, i en aquest punt, Duchamp, al rescat, recordarà que l'art d'una època no és el gust d'una època. Es diu que l'art preserva però per devorar l'art cal fer-lo present a les vides de cadascú, i tota trobada amb un esdeveniment de l'art és de la mateixa naturalesa: "en art no hi ha cap cosa que allò que és nou (per això les avantguardes tenen una vida tan curta)" (Aumont: 2003:263). La novetat, si és real, no està en el motiu, tema o significat. Tota l'obra que vulgui produir una novetat, innovació, ha de jugar amb totes les tècniques de l'espectacularitat o de la seducció, amb la captació del públic que la contemplarà, però no ho fa en l'art a no ser que aquesta captació posi en joc la forma, el dispositiu, l'escenificació, el significat, fet que obre portes en l'actualitat, i sobretot en la del documental, a explorar noves formes de relació (i interacció) amb el públic.

L'art és a tot arreu i, dins seu, hi compta la qualitat estètica. A finals del segle XX l'art es defineix per allò híbrid sensorialment, mixt en les tècniques, eclèctic d'inspiració, sincrètic en els temes. No hi ha tampoc una norma estètica absoluta, com no hi ha artista actual que no sàpiga que no treballa a partir d'una norma acadèmica sinó sobre el territori de la història universal de les creacions artístiques. El museu i en general la institució -museu, mercat de l'art, la crítica i les indústries culturals- estén cada vegada més la llista del que és massificable, del que pot reconèixer com a art. Les arts de massa s'incorporen a l'art, la fotografia té museus i galeries, l'amateurisme es recupera, el desenvolupament del vídeo ha permès el sorgiment d'un art videogràfic, també amb els seus museus, la renovació del cinema directe, la pràctica del rodatge, i en la xarxa la seva difusió ubíqua, la relació de l'aficionat al cine amb els films. També ha revolucionat l'imaginari social (tant per l'art del vídeo com per la videovigilància permanent i arreu).

[Índex](#)

3.3. Estètica audiovisual

En l'experiència estètica que sorgeix de la contemplació de les imatges es realitza prèviament una anàlisi que porta a considerar i valorar. Els objectes visuals projecten sensacions en els receptors els quals aprecien la imatge que en reben d'una manera positiva o negativa, però sempre exerceixen una capacitat d'atracció. En la configuració de l'experiència estètica hi ha, també, condicionants, aportats per perspectives filosòfiques, des del concepte clàssic de la *techné* o habilitat a la triada consignada per Baumgarten - art, bellesa i, de forma innovadora, la sensibilitat- a entendre l'art i una obra (d'art) com una experiència, com testimoniava Dewey, des d'una perspectiva artística, però també cal incloure-hi enfocaments literaris i socioculturals, igualment condicionants de les formes de representació, així com la pròpia història dels mitjans audiovisuals, entre els quals i sobretot el cinema.

Perquè els mitjans, en general, els que es convé a denominar de comunicació, ostenten una capacitat de persuasió -en els àmbits socials i culturals- que han anat transformant els usos de recepció audiovisual, des de la fotografia, que al segle XVIII va contribuir a canviar la percepció visual per la forma que ofería de representar la realitat, i fins a l'actualitat, en què el paper tecnològic de les imatges es veu sacsejat per la virtualitat.

Els missatges icònics prevalen sobre les paraules (Gómez, R; 2007:35) i el llenguatge audiovisual² manté el seu domini sobre l'escrit tot promovent la construcció d'un alfabet visual per a la recepció de la informació, un repte a l'era d'Internet; una era en què les imatges i els recursos gràfics reben una atenció més gran per la gran quantitat d'informació que transmeten, al mateix temps que els éssers humans desenvolupen en gran mesura les seves capacitats sensorials davant l'enorme flux d'imatges que es reben.

A diferència de les paraules, que tenen una funció conceptualitzadora, les imatges tenen una funció ostensiva (Gubern, 1996:46): la imatge és sensitiva, afavoreix la representació concreta del món visible en la seva instantaneïtat i la paraula és abstracta; la imatge quan ha de narrar una història la narra mostrant, tot creant una il·lusió de diegesi, tant en el cinema com en el còmic per exemple. L'apetit visual humà per les imatges és de tal magnitud que ostenta una pulsio icònica com a resposta a la tendència a imposar un ordre i sentit a les percepcions. La capacitat de la funció representativa i

² Cal assenyalar a priori, com recorda Sánchez Navarro (2011:37) sobre el llenguatge audiovisual que el conjunt de signes específics que es donen cita en cadascun dels sistemes semiòtics que participen en la comunicació audiovisual s'articulen sense estar sotmesos a una gramàtica concreta. Tot i això, i des d'un punt de vista teòric i metodològic, com ara les aportacions realitzades per Christian Metz pel que fa a la teoria cinematogràfica -separar de l'heterogeneïtat de significats que produeix el cine els seus procediments significants bàsics per comprovar les semblances amb els sistemes articulats de les llengües naturals- el cine es converteix en discurs en organitzar-se a si mateix com a narració, fet que genera un corpus de procediments significants. Clau de la correspondència entre cine i llenguatge és la seva naturalesa "sintagmàtica comuna", ja que tots dos produeixen discurs a través d'operacions paradigmàtiques i sintagmàtiques; el llenguatge, per combinació de fonemes i morfemes per formar frases, el cine per combinació d'imatges i sons que interactuen formant sintagmes. Gaudreault i Jost (2010:30) es pregunten fins a quin punt es pot admetre el cine com un llenguatge, després d'interrogar-se sobre la significació d'una imatge en moviment -la imatge mostra però no diu-, el sentit del pla i l'enunciat d'una imatge, que cal incorporar a un relat filmic, en un discurs global narratiu i audiovisual, en què a més imatge i so (per començar, la paraula) comporten dos relats que s'entrecreuen amb profusió. Però no és només en la disposició sintagmàtica on hi ha la clau de la realització d'una anàlisi rigorosa de la narració cinematogràfica. Mitry va exposar que l'organització dels plans no està sotmesa a cap regla comparable a les que regeixen les relacions de la paraula, que un pla pot correspondre a diverses frases, o que un sintagma pot provocar interpretacions diferents. Per cloure, cal apuntar les dificultats de teoritzar el llenguatge cinematogràfic quan l'ordenament sintagmàtic no està controlat per regles sinó per la lògica del relat; el problema d'aproximació lingüística al fet filmic -argumenta Sánchez Navarro- és que implica moure's en unes categories de pensament que limiten enormement el potencial estètic i narratiu de la imatge en moviment.

simbòlica de les imatges de fonde's en el mateix suport dificulta, per una banda, la seva gramaticalització i verbalització. D'altra banda, la capacitat de les imatges per a la transgressió, seducció, de metamorfosi i d'acumulació de sentits l'aproximen també als textos onírics.

Les imatges poden tenir diferents graus de iconicitat, diferent naturalesa i suports d'expressió o producció però totes les imatges posseeixen un referent en la realitat, fins i tot aquelles que sorgeixen del nivell de l'imaginari, mantenen nexes amb la realitat (Villafañé, 1987:30), sempre que no es vulgui aprofitar aquesta idea per reduir la capacitat de modelització de la realitat que suposa una imatge a una escala que indiqui el grau de correspondència entre una i l'altra.

“Les imatges constitueixen models de realitat de la mateixa manera que la música o la literatura. La diferència entre aquestes tres manifestacions radica en la naturalesa dels processos modelitzadors. La percepció i la representació visuals, responsables de la modelització icònica, es basen en una sèrie de mecanismes sui generis que confereixen a la imatge l'especificitat que la caracteritza i la distingeix d'un altre tipus de productes comunicatius” (Villafañé, 1987:31).

De l'enregistrament de la imatge en moviment caldria subratllar el paper essencial que ostenta la posada en escena, que la càmera, que transcendeix el registre de l'acció, amb la seva mirada crea l'espai del drama com Sánchez Navarro recorda de Català (2011:49). I les imatges, no deixen de ser construccions simbòliques en dos o tres dimensions que representen alguna cosa (des d'idees a percepcions visuals) a través de procediments tècnics.

Postmodernitat

Les avantguardes artístiques, amb les seves produccions, han contribuït per la seva part en la formació d'un espai, la postmodernitat, amb noves pràctiques culturals. Des de la perspectiva dels estudis culturals, es qüestiona si aquest espai es presenta com una ruptura davant la globalització i la utopia, o si contràriament, ve a formar part de la societat de l'espectacle on el que és real se substitueix per la imatge i la imatge queda suplantada pel simulacre. Junt amb la crítica i denúncia social, apareixen elements retòrics, amb enyorança del passat. En altres casos l'estètica dels discursos audiovisuals ha optat per intentar oferir un constant flux d'imatges en què es reiteren plantejaments repetitius i autoreflexius en la realització, l'escena apareix recarregada, barroca, o en un altre extrem, l'eclecticisme.

Hi conflueixen moltes tendències heterogènies; el camp és abonat per l'autoreferencialitat, la mescla de formats, creuament de gèneres i relacions transdiscursives -des de la intertextualitat a l'hipertextualitat. En la postmodernitat, els relats adopten a parer de Gómez (2007:87) estratègies audiovisuals amb la finalitat de seduir i atrapar la mirada de l'espectador, principalment a través de l'impacte i la velocitat. L'impacte ja va ser considerable amb el cinematògraf quan va oferir fragments de realitat en moviment al públic (finals del s.XIX, ni que prèviament instruments mecànics, òptics i jocs basats en la persistència de la visió haguessin proporcionat la base d'espectacles precinematogràfics). La velocitat, que al barroc s'entén com la necessitat de mostrar el món en constant activitat -variabilitat-, en la postmodernitat es manifesta a través de la idea de mostrar la quantitat d'informació més gran en el menor temps possible.

El paper de les avantguardes artístiques és clau en la transformació artística que té lloc a finals del segle XIX, on Gómez situa l'origen de l'estètica audiovisual contemporània, a més del paper que per la seva banda incorporen les noves tecnologies visuals que medien en el procés -cinema,

consolidació de la fotografia i la il·lustració publicitària. Les avantguardes aporten una visible petjada en la iconicitat contemporània, junt amb el pes que, com en qualsevol altre moment històric, exerceix la pròpia història de l'art.

És en aquella societat en què la industrialització pren protagonisme, quan la màquina, el ritme (de la producció) i la velocitat influencien les imatges que creen els moviments artístics de principis del segle XX. Amb l'impressionisme la fotografia fa ús del desenfocament, que proporciona textures, i en el cinema es ressalten sensacions d'antiguitat, mentre que a l'anomenat "cinema pur", a França, a començaments del segle XX, s'hi traslladen distorsions òptiques (Louis Delluc amb "Fumée noire" o Abel Gance, amb "La folie du Dr. Tube"); el cubisme, amb els collages i l'ús de metodologies i criteris rígids, es proporcionen múltiples lectures i punts de vista, ja allunyats d'un pretès ideal objectivista, fins arribar a un present en què les consignes d'aquest moviment artístic s'introdueixen en les videoinstal·lacions, per mitjà de composicions plàstiques amb reminiscències picassianes, per exemple; l'expressionisme arranca durant els primers anys del segle XX i influencia notablement el cinema, tot destacant l'experimentació amb les sensacions, pensaments místics i simbolistes, la recuperació de temàtiques de tradició medieval, gòtica i fantàstica, amb característiques estètiques pròpies com ara la tècnica del clarobscur en la il·luminació, decorats irreals i espais tancats que volen traslladar a l'espectador sensacions d'inquietud, jocs de perspectives, la immobilitat de plans, fortes angulacions de la càmera, contorns ressaltats, rostres molt marcats, trets que en el terreny cinematogràfic assumeixen diverses corrents (plàstica, amb decorats pictòrics [El gabinet del doctor Caligari, de Wiene, 1920], èpica i una escenificació arquitectònica [El Golem, de Wegener, 1920] i realista, on l'estil es denota en els rostres [Amanecer, de Murnau, 1927]; el futurisme, amb la seva ruptura pronunciada amb el passat, cerca la novetat com a experiment, l'art com a joc i creativitat, la màquina com a model -el moviment aferma arrels en el gènere de ciència ficció en els mitjans audiovisuals- i una vinculació a la transformació industrial; el surrealisme, amb un accent en la introspecció psicològica, proclama llibertat de creació i rebuig a la visió racional de fets i objectes, les imatges representen, també, els somnis, pensaments, malsons, al·lucinacions, en definitiva, la pèrdua del realisme.

El llegat dels minimalismes (cool art) -i el seu esperit reduccionista "més és menys"- es manifesta en l'estètica de formes simples, amb simetria, sovint geogràfiques, emmarcades en els criteris de la Gestalt. L'obra és una provocació intel·lectual per a l'espectador, que ha de pensar-hi a través de la mirada. En l'escena, s'interessa per la distribució dels objectes de manera que tot el conjunt és el que dona sentit a l'obra; una percepció global amb rellevància de la improvisació i automatismes i en la que la senzillesa -en el cinema- fa front a la sobreexplotació de recursos, quan importa més el rostre que els decorats. En són característiques la repetició de motius, objectes presentats com a instruments d'il·lusions visuals, concepcions de l'obra com a espai d'absències, ordre i simplicitat de les formes. Més endavant, al llarg del segle XX, el post-minimalisme entra en escena i projecta l'esvaïment de conceptes com el d'estructura, és antiformalista i antigeomètric. Per la seva banda, les corrents abstractes advoquen per l'eliminació del relat narratiu i fer del ritme visual l'origen de les accions per provocar en l'espectador reaccions alternatives a les lògiques de la percepció, per exemple amb collages visuals. Línies, colors, formes i sons estructuren el ritme visual. Com amb els minimalismes, es treballa a favor de la improvisació amb una llibertat de formes i continguts, contra la linealitat dels discursos -qualsevol tipus de llenguatge audiovisual en resulta afectat. En el cinema, les pràctiques abstractes, com les originades per altres moviments avantguardistes, han navegat pel camp de l'experimentació. El 'cinema absolut' (o no objectiu, desenvolupat a l'Alemanya dels anys 20) amb l'animació d'elements figuratius, i el rebuig de referents externs (la realitat objectiva), treballa amb formes geomètriques o espontànies, amb plantejaments plàstics, amb la idea d'arribar a una música visual (Bonet, E; 1994).

L' "Action-Art" –"happening" audiovisual- n'ha fet de la posada en escena l'essència de l'exhibició d'obres d'art. Els seus antecedents es troben en les manifestacions dadaïstes ("Cabaret Voltaire", 1916), neodadaï i pop art (Andy Warhol, amb obres d'experimentació com ara filmacions de posada en escena). Gómez (2007:104) inclou entre les escenificacions festives avantguardistes els reportatges filmats en directe amb la intenció de crear art (de fet proposa que es podria crear el terme 'documental teatralitzat interactiu') i qualsevol tipus de videoinstal·lació que representi actuacions en directe on flueixi la posada en escena teatral amb la música, i amb la imatge i l'espai de recepció convertits en una continuïtat de l'espai on té lloc l'acció.

El reflex de la realitat, el seu emmascarament o la seva absència. Són diferents modes de representació que al llarg de la història ha expressat la comunicació audiovisual, de la mateixa manera que ha projectat una visió dels objectes -una ritualització- que va des de formes sagrades a elements de seducció; els canvis en els criteris de percepció han motivat igualment que els objectes, dotats de significació per exemple en un museu, adquireixin una valoració diferent, la d'obra d'art.

Chateau subratlla que l'estètica, com a disciplina, enfoca cap a dos objectius almenys, d'una banda com a teoria de l'art, enfoca l'art, els seus objectes i actors, i el camp (2010:123-127). Per una altra banda, i com a teoria del gust, enfoca un altre tipus d'objectes allunyats dels que es considerarien artístics, des de l'espectacle quotidià o d'entreteniment, als productes de la indústria cultura, d'Internet i fins a l'ésser humà, tot entenent que l'experiència que es rep, estèticament, dels objectes dels dos grups esmentats difereix. Els films poden aparèixer als dos conjunts per considerar que s'integra tant en els objectes naturals o artificials dels que se'n pot tenir una experiència estètica i com dels que es consideren artístics. I malgrat tot, proposa que hi ha films que no mereixen una etiqueta artística i que en el cinema l'estètica recau sobre una gran quantitat d'objectes que no tenen res d'artístic o amb raons que no tenen a veure amb la pràctica artística. S'hi ha d'afegir que la teoria del gust s'interessa tant pel que es desagradós com pel que agrada, fins i tot pel que Duchamp anomenava la indiferència del gust. "El cine -assevera Chateau- és abans que res un objecte que es resisteix a l'estètica, si és que el que pretenia era absorbir-la" (2010:125). Té quantitat de característiques que poden anomenar-se 'no estètiques' per eufemisme. A partir d'aleshores, el que s'anomena 'l'estètica del cine' és una manera particular d'interessar-se en aquest objecte amb la idea de comprendre com adquireix trets artístics i com és susceptible de sol·licitar l'experiència artística".

Català (2011:77) considera que la postmodernitat ha convertit les figures retòriques o expressives en dispositius hermenèutics, a base de transformar-les en el cos de mons imaginaris. Unes figures que ja no poden ser considerades només com maneres de veure o d'expressar-se, sinó que s'avancen a la percepció i la interpretació i marquen sobre el territori la seva pròpia perspectiva emocional o ideològica. La retòrica, apunta Català, ha canviat doblement la seva polaritat. No respon només a una voluntat persuasiva sinó que reflecteix per una banda un estat d'emoció de l'emissor, i per una altra, construeix -més que expressar- un món a la seva mida. Els mons possibles es fan reals a través d'un gest voluntàriament retòric o per la funció inconscient d'una retòrica tecnològica. La primacia del que és visual a la nostra cultura i les tècniques sofisticades audiovisuals són el que fan possible el trasllat de l'especulació a la pròpia imatge de la realitat.

[Índex](#)

3.3.1 L'experiència estètica a les noves tecnologies comunicatives

Un dels conceptes claus en la iconosfera actual radica en la hibridació i fusió de gèneres, però també, i en la contemporaneïtat, connectivitat, interactivitat, participació i retroalimentació continuada. Categories que tenen avui rellevància junt amb la idea de crear objectes nous. Es produeixen també canvis en els continguts, en les pràctiques a través de l'apropiació de materials audiovisuals -com van fer els videoartistes de finals dels anys 70 del segle passat amb imatges "found footage" per a la base de les seves creacions audiovisuals, fins a les produccions multimèdia, en què com subratlla Alberich (2010: 91-106), es produeix una redefinició i reconstrucció democratitzant del procés de reconeixement, legitimació i institucionalització de pràctiques que demanden el seu reconeixement. A més, la xarxa permet l'obra col·lectiva, fet que transforma el concepte d'autoria, i la percepció del que significa crear, distribuir i l'ús i consum artístic i comunicació a través d'internet és objecte d'un canvi de paradigma, amb el Media Art -pràctiques artístiques de naturalesa digital- que, al marge d'una base tecnològica, pregona el valor estètic de les produccions, en una connexió amb pràctiques històriques amb d'altres de recent, com ara el computer art, el vídeo digital de creació, amb les relacions que s'estableixen entre l'art i la realitat virtual, la utopia i distopia pel que fa a la intel·ligència artificial, robòtica i la programació. Terme polèmic el Media Art perquè, com assegura Alberich, no es pot traçar un límit amb l'art contemporani ja que tot art fa servir algun tipus de mitjà, i el que resulta destacat és la necessitat d'establir lligams entre teoria de l'art, l'estètica i les ciències de la comunicació.

Just les noves tecnologies ofereixen possibilitats perquè la comunicació audiovisual esdevingui -és- instrument de creació artística. Es poden generar imatges virtuals a través de softwares multimèdia i, en el mateix nivell d'importància, la xarxa internet té el potencial de distribuir l'obra, raons per les quals poden permetre nous plantejaments estètics.

Amb la implantació progressiva, i a l'alça, de les noves tecnologies comunicatives, l'experiència estètica ha quedat immersa en els processos de velocitat, acceleració i desaparició. La informació circula, es distribueix, en totes direccions i està a disposició de tothom al mateix temps en una sort d'ubiquïtat que li fa perdre la idea d'un centre director. Per a Alberich (2012:5), en l'era contemporània les jerarquies, tant socials com culturals i estètiques, es dissolen. El que és artístic ja no té la primacia com a tema estètic, i aquesta experiència esdevé en relació a l'existència de les masses d'acord amb el discurs plural dels mitjans de comunicació de masses, que defineixen exponencialment l'experiència sensible que atresorem. L'aparellament de nous i antic mitjans -digitals i analògics- ha comportat una dimensió comunicativa que no s'havia produït mai abans, amb el resultat que la fugacitat, l'espectacularització i la fragmentació dels productes estètics és una característica comuna. Com ho és també que en la nostra cultura de masses, la popularització i la relativització estètica siguin dominants, com passa per exemple amb el 'cinema de l'excés' en que una panòpia d'efectes especials, escenes d'acció i imatges espectaculars i d'un gran impacte visual, moltes de les quals es creen i es componen per sistemes de disseny digitals, siguin les que dominin i caracteritzin la narrativa cinematogràfica de més audiència (i més comercial).

Que no existeixi un centre director ha obert la porta a una pluralitat de criteris i modes estètics. El cànon és la inexistència de cànons. La renovació constant que les avantguardes artístiques han imprès en la nostra cultura visual des de la radicalitat, el compromís ideològic i el risc s'ha anat transformant en una altra renovació, aquesta vegada fugissera i sotmesa a altres criteris, per exemple amb fórmules ja testades, amb repetició de continguts i estils de reconegut èxit comunicatiu. L'originalitat i l'exploració comercial són, a vegades, indistingibles.

El vertiginós salt realitzat entre una cultura visual analògica a una digital fa possible noves expectatives de creació i d'expressió, com han demostrat tots els avanços tecnològics. I el ciberespai – un substrat tecnològic que neix de la creació i implementació de xarxes telemàtiques- no és una excepció. Al contrari, amb la infraestructura de xarxes i dispositius que s'hi connecten, propicia una cibercultura, que Pierre Levy al 1977 va definir com el conjunt de tècniques, tant materials com intel·lectuals, pràctiques, actituds, maneres de pensar i valors que es desenvolupen de manera conjunta en el ciberespai. Pràctiques que al seu torn han aconseguit que el caràcter grupal i col·lectiu dels mitjans de comunicació tradicionals es transformi per donar pas a actes de recepció unipersonal (la televisió compartida [sharedness television] amb la família al saló en un acte de recepció conjunt desapareix, fagocitada per la pantallització, en un altre acte de recepció individual) amb produccions culturals personalitzades. En són idees claus la personalització, simplicitat, iconicitat, agilitat i interactivitat. En qualsevol cas, cal recordar que pràctiques artístiques com la realització d'un film són l'exemple evident de creació col·lectiva, sota la responsabilitat d'un centre de control que recau en la figura del director.

Des de finals dels anys 90, el Net.Art -primer des de la distància institucional, després ja assimilat com a institució del món de l'art- ha explorat les qüestions fonamentals de la cultura online, les possibilitats de les noves comunitats basades en la no proximitat geogràfica, les dificultats de verificar identitat i autenticitat i les implicacions d'una obra amb la qual s'interactua des de molts llocs al mateix temps (Vanousse, 2005, citat per Báscones, 2013:16). Baigorri i Cilleruelo (2005, citades per Alberich, 2012B:11) defineixen el Net.Art com la referència a les obres d'art creades per a Internet "que exploten al màxim l'especificitat del mitjà: el seu potencial de comunicació i interacció amb l'usuari i la seva capacitat per a crear continguts a partir d'estructures complexes que enllacen imatges, textos i sons. Són treballs que fan servir simultàniament el potencial de la xarxa com a espai d'exposició i com a mitjà de creació. Es caracteritzen per la seva capacitat de risc i innovació i pel seu interès a explorar i traspasar els límits ètics, polítics i religiosos de la xarxa."

És a través de la xarxa i amb la digitalització que es proporcionen nous instruments perquè aquest nexa de decisió sigui també col·laboratiu, que no elimina jerarquies en la producció, com posa de manifest Roig (2008:257) qui assenyala a més que les produccions ni es fan d'esquena ni en oposició als circuits industrials tradicionals. A partir dels canvis tecnològics, el públic, que ha esdevingut usuari, s'ha convertit en productor i consumidor, té noves maneres de difondre i promoure els continguts i implicar altres públics, de comunitats, junt amb la flexibilitat de les llicències audiovisuals. Com assenyala Jenkins (Pagès, 2012:13), hi ha noves eines que faciliten als usuaris crear –també en l'àmbit de la producció mediàtica-, apropiant-se de textos, transformar-los individualment o col·lectivament, donar-los a conèixer gràcies a i per la xarxa, compartir-los amb la resta d'usuaris. En són exemples, al cinema, l'experiència col·laborativa realitzada per Ridley Scott –[Life in a Day](#)- o la de la directora Isabel Coixet, que va rebre 22.000 vídeos d'usuaris de tot l'Estat amb els quals va realitzar "[Spain in a Day](#)"; [Revelations](#) i [Star Wreck In the Pirkinning](#) (i el seu antecedent Star Wreck) són exemples de ficció creats amb la participació de comunitats de fans (d'Star Wars i Star Trek), tot i que cal matissar que la producció es va fer de forma controlada. La comunitat de fans va proposar les seves idees creatives, de les quals l'equip de producció dels films (amateur) en va fer una selecció i les va produir. Cal distingir sobre els diferents graus del concepte de participació, i a propòsit de les dicotomies que n'han sorgit entre participació falsa i autèntica, Roig (2011:64) destaca les aportacions de Carole Pateman, que distingeix entre participació parcial -entesa com un procés en què una o més parts s'influeixen mútuament en la presa de decisions però el poder de decisió final recau en una sola persona- i participació total, en què qui integra el projecte té idèntic poder en la presa de decisions.

En l'escena contemporània, i en el terreny dels mitjans de comunicació, i especialment des de la perspectiva de la convergència de mitjans, apareixen corrents artístiques alternatives que es basen en l'estètica conceptual i la desconstrucció a partir de les teories de l'antiforma i la desmaterialització de l'obra d'art amb el propòsit de desorientar i descobrir nous modes de percepció visual. Artistes referents són, entre d'altres, l'escultor minimalista Richard Serra -exponent del 'Process Art', art en procés en què importa més el procés creatiu que el resultat final- o Bruce Nauman, també abanderat de la importància del procés en una obra artística, i autor tant d'instal·lacions, realització de vídeoart, escultura i "body art" amb l'experimentació artística sobre el propi cos, preocupat també per la reacció del públic que observa l'obra, amb un intent de controlar les seves percepcions psicològiques.

[Índex](#)

3.4. Espai i temps.

A banda dels aspectes psicològics i fisiològics en la relació entre la imatges i els seus espectadors i espectadores, hi ha un altre àmbit social que també la determina i hi influeix, en el qual es troben els mitjans i les tècniques de producció, el mode en què circulen, la reproducció, els llocs en què són accessibles i els suports per a la difusió. En conjunt, es tracta del dispositiu, que al seu torn es veu afectat per les dimensions espacial i temporal, d'acord amb les propostes d'Aumont (1992:143-185).

Primerament, el dispositiu proposa solucions per a la relació entre l'espai expectatorial i l'espai de la imatge, denominat per Aumont com l'espai plàstic, i que es defineix pels elements que caracteritzen i construeixen la imatge quant a formes visuals, la superfície o composició, valors (lluminositat i contrast), colors, elements gràfics i la matèria de què està feta (des de la pinzellada al gra de la pel·lícula fotoquímica). Tenint en compte com a punt de partida que tot dispositiu que cerca regular la distància psíquica entre una persona i una imatge ho fa sobre la base que una i altra no són al mateix espai. Parlem de la percepció en la imatge per part d'una persona d'un espai representat (tridimensional, imaginari però que es refereix a l'espai real per indicis d'analogia). A la imatge, no percebem només un espai representat sinó també l'espai plàstic que és la imatge (en al·lusió a la noció de la doble realitat de la imatge segons la qual en la percepció de l'espai representat compta també la percepció de la superfície, i que cal tenir en compte modes de visió tàctil i visual, tot entenent el primer com fruit de la sensació dels objectes en una visió pròxima, i el visual, el mode estrictament pictòric, lligat a una visió llunyana i subjectiva). No obstant, és important subratllar que la nostra relació amb la imatge no és només aquella a la qual ens ha acostumat la supremacia de les imatges fotogràfiques, sinó que es basa també en l'acumulació anterior d'experiències.

Com que les imatges són objectes del món, dotats com tots de característiques físiques que els fan perceptibles, n'hi ha una que en destaca sobre les altres. La mida de la imatge. Ens trobem no obstant que les nostres principals fonts d'imatges, des dels llibres a la pantalla de televisió neutralitzen les games de les dimensions, la qual cosa crea l'hàbit de considerar que totes les imatges tenen mides mitjanes, i en conseqüència estableixen relacions espacials amb base a distàncies mitjanes. Les imatges, però, s'han produït per situar-se en un entorn que determina la seva visió. La mida es troba així entre els fonaments determinants i precisa la relació que s'establirà entre l'espai expectatorial i l'espai plàstic de la imatge. La relació espacial expectatorial influeix notablement en la visió de les imatges i l'artista ha tingut en compte la mida a l'hora de presentar-la de prop al públic. Per exemple, a les instal·lacions. El cine, més que reproduir la realitat, comptava amb una carta de gran valor amb el primer pla per mostrar expressivitat.

Com que la imatge no és il·limitada, la seva percepció aïllada es veu ajudada per la presència d'un marc. La vora de l'objecte. La seva frontera. En ocasions, aquesta frontera o vora es seu reforçada per la presència d'un altre objecte que és el seu enquadrament i que Aumont defineix com marc-objecte, com els quadres que es poden veure en un museu o en una galeria, o les mateixes pel·lícules projectades en el cine o la imatge televisiva. El material del marc-objecte, la seva amplada i gruixària influiran en la importància que es concedirà a aquest límit. El marc és també el que mostra la clausura de la imatge, un marc-límit. Deté la imatge, defineix el seu camp (respecte del que no és la imatge, un fora-de-marc, concepte diferent del fora de camp). El marc dona format. Té també les seves funcions: visuals, per exemple, en singularitzar la seva percepció i atorgar nitidesa a la imatge, fins i tot en ocasions, pictòricament, hi ha establert relacions de contrastos cromàtics; econòmiques, amb la significació del seu valor comercial; simbòliques, per establir una mena d'índex que diu a una persona que està mirant una imatge; funcions representatives i narratives, quan el marc es comporta com una obertura que dona accés a un món imaginari -una finestra al món-, a una diegesi proposada per la imatge; funcions retòriques, promotores d'un discurs, encara que sovint inseparables dels valors simbòlics.

L'enquadrament és l'activitat del marc. S'arriba a la imatge que conté un camp vist des d'un determinat angle amb uns diversos límits que són precisos. De forma paral·lela a l'inici del moviment de la càmera cinematogràfica en el lloc de registre -s'allunya o s'acosta a l'objecte, angula, varia la seva distància al tema filmat i la seva mida- es va idear tota una escala de plans. Enquadrar és "establir una relació entre un ull fictici -del pintor, de la càmera cinematogràfica o fotogràfica- i un conjunt d'objectes organitzat en escena" afirma Aumont (1992:164), en relació amb els termes d'Arnheim, en què l'enquadrament és una qüestió de centrat o descentrat permanent, de creació de centres visuals, d'equilibri entre diversos centres sota el domini de l'ull humà. La noció d'enquadrament coincideix almenys parcialment amb la de composició, tant en fotografia com en el cine (ni que l'herència pictòrica hagi estat de pes en la idea de centrament, i en el cinema, la idea contrària, la de descentrar objectes i subjectes, s'hagi utilitzat per destacar valors expressius del marc).

Dimensions temporals

És en el temps que veiem les imatges i aquestes també existeixen en el temps. El temps és la durada experimentada. Segons el dispositiu de les imatges, n'hi ha que inclouen la durada i n'hi ha que no. Imatges no temporalitzades són una primera categoria: idèntiques en si mateixes en el temps, com ara una pintura (excepte pel seu deteriorament orgànic) o una fotografia (en què poden canviar els colors per una exposició prolongada a llum intensa). Les imatges temporalitzades es modifiquen amb el transcurs del temps sense que el públic espectador hi intervingui. És el cas de les imatges cinematogràfiques o videogràfiques, tot i que també ho eren diorames de Daguerre o ombres xineses. Aumont considera aquesta divisió excessivament simplista, i afegeix d'altres que influeixen en la dimensió temporal del dispositiu: imatges fixes versus mòbils, les quals, aquestes últimes poden variar molt en formes, com ara a través del desplaçament del dispositiu projector en una instal·lació; imatge única versus múltiple (successiva per exemple en una projecció); autònoma versus en seqüència.

No s'ha de confondre el temps pertanyent a la imatge i el que pertany a l'espectador. Hi ha circumstàncies coercitives. Mentre es pot observar una imatge durant el temps que es desitgi, no es pot fer el mateix a l'interior de la sala de cine amb les imatges d'una pel·lícula, que té un temps de projecció (fenomen que en virtut de la digitalització i la transmissió de la imatge en paquets de dades pot alterar-se en l'àmbit privat, per la possibilitat d'aturar una imatge a voluntat gràcies als processadors dels moderns televisors). Tot i això, a banda de la naturalesa, temporal o no de la imatge,

l'ull i l'atenció d'una persona pot variar en el temps. És una acció menys coercitiva però que no allibera una persona davant d'una imatge, ja que la mirada, subratlla Aumont, es fa a partir de consignes de visió, implícites o explícites que regeixen la seva exploració. Hi ha mirades més distretes i altres més aguditzades en la imatge (un anunci de televisió davant d'una imatge en una instal·lació artística).

Si el dispositiu de presentació de les imatges és adequat, la major part de les imatges poden transmetre al públic espectador el temps que contenen. Si una imatge pot proporcionar un sentiment de temps és degut al fet que el públic participa i afegeix alguna cosa a la imatge. La hipòtesi d'Aumont és que aquest "quelcom" és un saber sobre la gènesi de la imatge, el seu mode de producció, tot recuperant el terme "archè" de Shaeffer. La imatge funciona només en funció del saber que se li suposa al públic. Tanmateix no és la imatge la que inclou temps sinó la imatge en el seu dispositiu.

El cine es basa en una imatge temporalitzada. Representa un bloc d'espai-durada (Deleuze citat per Aumont). Tot i que el film és també una unió d'aquests blocs que són els plans en un ordre i una durada establertes, que és la definició del muntatge i que recobreix una representació del temps. El muntatge dels plans d'una pel·lícula és principalment la seqüenciació de blocs -plans- de temps entre els quals no hi ha sinó relacions temporals implícites. En el muntatge clàssic -en l'estètica de la transparència- al públic se li suposa capacitat per reorganitzar els fragments de pel·lícula, restableix mentalment les relacions diegètiques i les temporals, entre els blocs successius. I això és possible pel saber sobre el muntatge, saber que darrere d'un canvi de pla una discontinuïtat temporal en el rodatge, i que el lligam entre plans no és altre que el muntatge.

El muntatge, la seqüenciació, fabriquen en el cine un temps artificial perquè relacionen blocs de temps no contigus en la realitat; temps sintètic que és el que ha facilitat el trànsit del cine a la narrativitat, la ficció. També és possible veure aquesta seqüenciació de blocs temporals com una producció original de tipus documental: la idea que una pel·lícula és també un documental sobre el seu rodatge (implica un esforç intel·lectual perquè una pel·lícula de ficció no es percep d'aquesta manera, i en tot cas les pel·lícules antigues atresoren més aquest efecte documental, com a testimoni d'una època passada).

La imatge temporalitzada, que inclou el temps en la seva existència, es presenta a través de la imatge fílmica i la videogràfica, a pesar de les seves diferències tècniques. La fílmica és fotogràfica, la videogràfica es grava sobre un suport magnètic; la primera es registra d'un cop, la segona mitjançant una escombrada electrònica successiva de línies horitzontals superposades; la fílmica en la projecció és fruit d'una projecció successiva de fotogrames separada per petites tires negres, la videogràfica d'una escombrada de la pantalla per un raig lluminós. La diferència més important es troba en la freqüència d'aparició de les imatges. En el cinema és prou elevada per evitar el centelleig, en vídeo, per la supeditació a la freqüència del corrent elèctric. N'hi ha d'altres, menys perceptibles en general amb l'excepció del soroll visual en el vídeo amb una cinta en mal estat o en una retransmissió televisada, o pel gra més o menys evident de la projecció videogràfica. No hi ha però cap diferència pel que fa al moviment aparent. El saber sobre el dispositiu és aprofitat per l'artista que treballa en cine o vídeo en un saber tècnic, que aleshores resulta impossible ignorar en una obra. La imatge electrònica es presta a manipulacions en el senyal, el fotograma es pot alterar (i danyar). La imatge cinematogràfica va esdevenir radicalment nova perquè està en moviment (i representa un moviment).

[Índex](#)

3.5. El paper expectatorial

Coneixements, afectes, creences i capacitat perceptiva, influenciades també per condicionants socials, culturals i històrics formen part de la relació entre espectadors/es i la imatge. Les imatges no s'han produït mai de forma absolutament gratuïta sinó d'acord amb usos individuals o col·lectius i serveixen per a moltes finalitats, des de propagandístiques a religioses, encara que en relació amb el públic espectador hi ha una raó destacada, la que situa la imatge com a mediació amb la realitat (pertinença de les imatges al camp del simbolisme). En la relació amb allò real, i rere els passos d'Arheim, Aumont assenyalava diversos valors, com ara de representació (coses concretes), com a símbol (coses abstractes, i tenint en compte que aquest valor es defineix per l'acceptació social dels símbols representats) i com a valor de signe (quan representa un contingut els caràcters visuals del qual no reflecteix visualment).

Sobre el per a què es fan servir les imatges, cal atènyer-se a diversos modes d'acord amb la intenció de relacionar-se amb el món: el simbòlic -el camp religiós n'està abonat, tot i que no és exclusiu l'àmbit, ja que hi ha valors com ara la llibertat, o la democràcia que n'estan impregnats, i lligats a formes polítiques, l'epistèmic, amb l'aportació per part de la imatge d'informacions (visuals) sobre el món, des de postals a mapes o il·lustracions -des de còdexs a manuals especialitzats-, retrats i paisatges (gèneres documentals), i finalment un mode estètic, amb una finalitat de complaença per a qui observa, de generació d'emocions, lligat a la noció d'art, amb la confusió a què es presten mode i art i les pretensions d'algunes imatges de ser artístiques, com ara en l'àmbit publicitari, tal i com posa de relleu amb gran ironia Fumaroli:

“Vet aquí que esteu atrapats i sou engolits en l'exposició universal, a raig lliure i continu, de les darreres atraccions visuals de l'art de les arts contemporànies, el màrqueting, catoblepas prodigiosament tafaner que es devora a si mateix a mesura que s'engendra, conquistador *soft* que esgrimeix el *label*, la imatge de marca que produeix el bluff que la fa valdre. És allà, a la vorera del bulevard Saint-Germain, colonitzat per la indústria de les imatges, on es du a terme ara repetidament la nostra educació estètica”.

(Fumaroli, 2013:36)

La imatge depèn, en tots els seus modes de relació amb el que és real i amb les seves funcions, de l'esfera del que és simbòlic. Ara bé, davant de preguntes com ara perquè i com es mira una imatge, d'acord amb Gombrich, Aumont proposa la hipòtesi que la funció de la imatge és assegurar, reforçar i reafirmar la nostra relació amb el món visual. Sobre les imatges artístiques, Gombrich situa oposadament dos modes d'inversió psicològica de la imatge, el reconeixement i la rememoració, que entronquen amb la distinció entre funció representativa i funció simbòlica. L'enfoc és el d'un públic espectador que construeix la imatge, i una imatge que construeix al públic espectador. Aquí, el públic és participant emocional i cognitivament actiu de la imatge.

Reconèixer és identificar el que es veu en una imatge amb alguna cosa que es veu o es podria veure a la realitat. Bona part de les característiques visuals del món real es retroben tal qual a les imatges, per tant pràcticament el mateix que a la realitat (vores, colors, mides i textures). El reconeixement se sustenta en la memòria, que emmagatzema formes i disposicions espacials, i a través de la constància perceptiva -base de l'aprehensió del món visual que permet atribuir qualitats constants a objectes i espai- comparem contínuament entre el que veiem i el que ja hem vist. El reconeixement que permet la imatge artística participa del coneixement, però a més es troba amb les expectatives de l'espectador.

També la imatge transmet codificadament un coneixement sobre el que és real. Per recordar fem servir un instrument, l'esquema (base de l'estil), una estructura que memoritzem, un sistema econòmic, en tant que resulta més senzill que el que s'ha esquematitzat, que té un aspecte cognitiu i didàctic. Ara bé, les formes esquemàtiques estan adaptades a uns usos i evolucionen.

Per part de l'espectador no hi ha una mirada innocent; la percepció visual és un procés d'experimentació, implica un sistema d'expectatives -amb les influències del coneixement que tenim del món i les imatges- sobre les quals se generen hipòtesis que es verifiquen o s'invaliden. Les mirades innocents són mites. L'aportació de Gombrich ha estat subratllar que veure no pot ser sinó comparar el que esperem amb el missatge que rep el nostre aparell visual (de fet, Gombrich, a *Lo que nos cuentan las imágenes* [2013:133] es refereix a la reivindicació del pintor Constable, de voler pintar sense prejudicis, sense idees preconcebudes, cosa que per a l'historiador resulta un fracàs per les raons apuntades).

El públic espectador fa intervenir el seu saber previ, els coneixements de què disposa, per suplir el que no està representat (la idea de Gombrich que una imatge no pot representar-ho tot). Assumeix un paper projectista, amb la possibilitat que aquesta tendència pugui ser excessiva i inventar total o parcialment la imatge. En el fons, també plana la idea que la imatge és un fenomen lligat a la imaginació, tant d'un/a autor/a com d'un/una espectador/a. En definitiva, el paper de l'espectador/a és un de molt actiu.

Per part de l'enfoc psicoanalític de l'espectador/a de la imatge se subratlla una estreta relació entre inconscient i imatge. La imatge té quelcom d'inconscient, primari, que pot analitzar-se, i a la inversa, l'inconscient conté imatge, representacions. La imatge mental no és una mena de fotografia interior de la realitat, sinó una representació codificada de la realitat.

D'altra banda, la noció d'imaginari dona a entendre l'encontre entre dues concepcions de la imatgeria mental. Imaginari com a patrimoni de la imaginació, facultat creativa, productora d'imatges interiors que poden exterioritzar-se. A la pràctica, una invenció, un món imaginari o una diegesi.

Quant a les pulsions -base de la teoria freudiana, entesa com a representant psíquic de les excitacions, que surten de l'interior del cos i arriben al psiquisme- es localitzen entre les excitacions corporals i la seva expressió en un aparell psíquic. La pulsio escòpica, cas particular de la idea general de pulsio, proposa la necessitat de veure. Hi ha una finalitat -veure-, una font -el sistema visual-, i un objecte, que és el mitjà pel qual la font assoleix el seu objectiu, que és la mirada, tal i com Aumont recorda de les tesis de Lacan. Necessitat de veure i desig de mirar. La teoria del cine és la que més ha desenvolupat l'aplicació en el camp de les imatges, perquè el cine implica imatge i narrativitat, i davant d'aquesta proposició exposa més manifestament el desig i les pulsions.

Escopofília

En relació al cine i la fotografia, i amb un enfoc psicoanalític, destaca l'exploració realitzada sobre les mirades representades en la imatge i la manera en què impliquen la del públic espectador, i la mirada d'aquest com a satisfacció parcial del seu voyeurisme. La teòrica cinematogràfica i realitzadora Laura Mulvey va plantejar a *Placer visual y cine narrativo* (1975) tres tipus de mirades, la de la càmera, la dels personatges que es miren entre si i la de l'espectador. El seu estudi és clau en la teoria feminista i també de l'anomenada "teoria de la mirada" (*gaze theory*) junt amb els treballs de Baudry i Metz. La tesi central de l'autora recau en la idea de la dona com a imatge i l'home com

a posseïdor de la mirada, en què el plaer de mirar es troba dividit entre actiu/masculí i passiu/femení. “La presència de la dona (en el cine) és un element indispensable de l’espectacle en els films narratius, tot i que la seva presència visual tendeix a funcionar contra el desenvolupament d’una línia argumental, tot congelant el flux de l’acció en moments de contemplació eròtica” (Mulvey, 1975). L’assagista afirma que la dona exhibida ha funcionat en dos nivells: com a objecte eròtic per als personatges de la història que es desenvolupa a la pantalla, i com a objecte eròtic per a l’espectador a la sala, quan no com un fetitx. El cine ofereix una varietat de plaers, un dels quals és l’escopofília. El mirar és una font de plaer, el mateix que en sentit contrari existeix plaer en ser mirat. Per una altra banda, el cine satisfà un desig cap a un mirar de plaer, però també desenvolupa l’escopofília en el seu vessant narcisista.

Parrondo (2015) assenyala primer sobre la teoria de Mulvey l’ús polític de la psicoanàlisi - subratllat per la mateixa teòrica britànica- però sobretot el fet que l’argument central de l’article de l’autora perviu amb força actualment en els estudis de gènere, la divisió cinematogràfica “l’home mira / la dona és objecte de mirada”, com a expressió d’un món ordenat per la desigualtat sexual: “És precisament aquesta peculiar pervivència històrica de l’argument central (de l’article de Mulvey) en la teoria feminista contemporània, en què efectivament s’han substituït els conceptes psicoanalítics de la ‘diferència sexual’, el ‘desig’ i ‘la falta’ pels conceptes sociològics de ‘gènere’, ‘raça’, ‘ètnia’, ‘classe’ i ‘nació’, el que ens va donar la pista que les premisses que sostenen l’edifici teòric de Mulvey són sociològiques”, apunta Parrondo.

[Índex](#)

3.6. La materialitat de l’expressió fílmica

És el cine el que proporciona expectatorialment la sensació, més accentuada que en altres espectacles, que assistim a veure com es desenvolupa la realitat davant dels ulls. Com que els materials visuals i sonors incorporen una gran riquesa perceptiva, cal destacar que el cine pren de les arts representatives els codis de figuració i els de l’analogia visual (reforçats per la elevada resolució de la imatge fotoquímica), incorpora moviment -un grau de realisme més gran quan el moviment proporciona sensació de profunditat (esteocinètica)- i durada, i finalment amb el cine sonor, esdevé una impressió de realitat.

Dos han estat els territoris identificats sobre els quals s’ha assentat el discurs sobre el cinema, que són el de la ficció i el del documental. Ja hem vist com en els inicis del cinema s’associen a una primera visió documental, ni que de forma progressiva planta els seus instruments mecànics sobre la ficció. Per a Zunzunegui (1995:150) aquesta distinció se suporta en un malentès “ja que qualsevol film de ficció documenta el seu propi relat (...) i qualsevol film documental converteix en ficció una realitat preexistent per l’elecció d’un punt de vista”, ni que com hem vist en el capítol anterior, per a Aumont aquesta perspectiva requereix d’un gran esforç intel·lectual. En tot cas, Zunzunegui adverteix que no tot és ficció, perquè fer una afirmació com aquesta de forma radical ocultaria que documental i ficció es distingeixen no tant per la relació amb els referents sinó en què posseeixen estratègies diferents de producció de sentit, i apunta: “com a acte comunicatiu, qualsevol film, qualsevol obra, es pot veure com una estratègia persuasiva i és precisament l’especificitat de la seva proposta concreta la que cal que s’interrogui en cada cas”.

Per una altra banda, i a partir de les propostes de Metz, es recorda que tot i essent el film com el mirall, en el sentit que pot provocar identificacions imaginàries, hi ha la diferència que el film mai reflecteix el cos d’espectadors i espectadores, perquè totes les persones han tingut prèviament l’experiència de l’estadi del mirall, i d’aquesta manera no cal començar per reconèixer-se a un mateix

per crear un món d'objectes. Zunzunegui recorda els plantejaments freudians en el terreny filmic per plantejar en l'espectador cinematogràfic una doble identificació (primària i secundària) – i en aquest punt convé recordar la teoria de Mulvey: primària en el cas de l'experiència de l'espectador (Metz només fa servir el gènere masculí) amb la càmera, a través de la qual el subjecte s'identifica a si mateix en tant que mirada i es col·loca al subjecte espectador en una posició demiúrgica. No es perd la consciència de ser al davant d'un espectacle artificial tot i que aquesta situació no deixa d'incorporar sensacions a un imaginari. La identificació secundària està relacionada amb la identificació amb els personatges de la ficció cinematogràfica, que pot variar al llarg del temps del relat, tot i que en aquest punt es produeix una de les relacions -també desenvolupades per Mulvey- més voyeurístiques, la de veure com els personatges miren. Previ a la identificació secundària, Zunzunegui subratlla d'Aumont la identificació amb el relat, una circumstància que el cine comparteix amb altres arts narratives, amb base en l'analogia entre les estructures de qualsevol relat i l'estructura edipiana en la forma exposada per Freud ("Se sol dir que qualsevol relat exemplifica el conflicte bàsic entre el desig i la llei" [Zunzunegui, 1995:152]). La identificació amb el relat sembla necessària com a condició indispensable perquè el film pugui elaborar-se.

Cal entendre la "matèria de l'expressió (filmica)" com la naturalesa del teixit en què es retallen els significants. Matèries que es troben a la banda de la imatge, com ara les imatges fotogràfiques mòbils, múltiples i organitzades en sèries contínues, i a més, les notacions gràfiques, com ara intertítols, títols de crèdit, subtítols i nocions gràfiques internes a la imatge. A la banda sonora hi ha la mescla d'altres matèries, el so fònic (diàlegs), el musical i sorolls o so analògic. Específicament en el cinema, hi ha el cas de la imatge mòbil. La resta comparteixen especificitats amb altres llenguatges. Tot i això, el cine combina heterogeniament totes les matèries descrites, que organitza i ajusta -emmotlla- amb l'objectiu de crear elements de significació. Entre els elements bàsics: el pla, l'enquadrament, camp i fora de camp, la profunditat, el muntatge i el so.

El pla

Unitat mínima, fragment, segment filmic. Denominacions segons diversos autors. Se l'identifica amb la presa (rodatge) com el fragment entre dos talls (muntatge). El o els plans són fragments dotats d'espai i de temps en els quals, en general, es detecta una continuïtat entre totes dues dimensions mitjançant la figura del raccord, noció que serveix per expressar un desenvolupament de l'espai i el temps, quasi transparent, entre diversos plans. Cal afegir-hi una precisió en aquest punt en relació al pla i a l'escena i la seqüència (elements que es nodreixen dels plans per constituir-se). Gómez Tarín (2011:218) defineix l'escena com l'espai en què succeeix alguna cosa específica. Hi ha una unitat de temps i d'espai definida. L'escena transcorre en temps real i fa avançar la història. Pot contenir un principi, meitat i final, tot i que aquesta estructura es pot presentar parcialment com un fragment. La seqüència, d'acord amb el mateix autor, es defineix per una sèrie d'escenes vinculades o connectades entre si per una mateixa idea. És una unitat completa d'acció dramàtica. Escenes relacionades per una única idea amb un principi, meitat i final. És una unitat discursiva mentre que l'escena és narrativa. La unitat discursiva la defineix un tema; l'escena la defineix sobretot un lloc (dramatitzat).

Si el pla s'analitza en terme de mida, hi ha establerta una classificació que abasta des del pla general, al de conjunt, l'americà, mig, primer i de detall. Són aproximacions, pel que fa a mides, ja que dependrà de la quantitat de camp que ocupen personatges i de la significació amb què es vulgui dotar un espai. Des de la consideració de la durada, s'esdevé una figura, la del pla-seqüència que, com s'ha definit abans, contindria en equivalència un conjunt d'esdeveniments en escenes unides per

un tema. Hi ha una continuïtat de la presa, que adopta mides diferents segons la pròpia presa -que és mòbil per desplaçament- pren visió d'espais i personatges.

Zunzunegui adverteix que el pla-seqüència suposa una reformulació dels sistemes de representació anteriors a la constitució del sistema narratiu clàssic, ja que es descompon el prosceni teatral i sobretot s'atorga un gran potencial a la mobilitat amb què es dota la càmera. Sobre el pla-seqüència i en relació a la càmera i la mirada, cal destacar l'actitud clàssica de la càmera -la seva immobilitat o dissimulació dels seus desplaçaments. En el pla seqüència succeeix el contrari. Sánchez Biosca (2010:213) crida l'atenció sobre el fet que en el pla seqüència el que pertorba no és el moviment sinó la seva perceptibilitat, la necessitat de mostrar el que hi ha entre diversos espais, angles i escales (mides). Així, des d'aquesta tessitura, per a l'autor el que es produeix és una evidència marcada de l'enunciació en el relat filmic. En el pla-seqüència la càmera dona mostres de la seva autonomia, es posa l'èmfasi en les transicions -hi ha una operació substitutiva del muntatge, s'aproxima més a una condició de mostrar la realitat tal qual, com destacava Bazin. És tot el contrari del principi anterior, el moviment de la càmera deixa de ser invisible, i no només se subratlla la seva mobilitat sinó que fins i tot s'accentua una immobilitat. I tan important com l'anterior: hi ha una enunciació evident (d'una autoria) que es manifesta a través del moviment de la càmera, un demiürg que deixa veure les seves empremtes, el que per a Sánchez Biosca permet parlar d'una "enunciació narcisista". Fet que, com veurem més endavant en relació a les modalitats del documental, es correlaciona amb un mode reflexiu en què es posa en evidència el dispositiu fílmic.

La mobilitat de la càmera s'expressa també, en relació al pla, amb altres formes: des del pla fix o, amb moviment, mitjançant travellings, zooms i panoràmiques, principalment i decidits en funció de les necessitats de l'acció a representar en el film i decisions estètiques preses per la direcció sobre com mostrar la realitat. Expressivitat formal i narrativa.

Enquadrament

El pla defineix un camp, una porció d'espai imaginari que dota de significació l'enquadrament, que al seu torn marca els límits del camp. Mostra tot el que conté la imatge. Hi ha una posada en relació entre qui observa i els objectes i personatges (figuratus) que apareixen a la pantalla. Mostra de discontinuïtat, de fragmentació i construcció de l'ordre de l'espai (de la realitat), i per una altra banda permet la composició plàstica del camp (en ocasions introduïda per mecanismes com l'iris, *caches*, o pantalles dividides o screen Split). Zunzunegui al·ludeix a Bonitzer per indicar la invenció per part del cine d'un seguit d'enquadraments que no es troben a la pintura ni a la fotografia, des de la parcel·lació dels cossos a l'ampliació extrema d'un detall i el desenquadrament (que fa destacar el buit). A través de diversos paràmetres tècnics com ara distància focal, apertura del diafragma -en la fotografia, a més, la velocitat d'obturació- es dota al pla i a l'enquadrament d'una impressió de profunditat, que ajuda a construir la impressió de realitat. Amb els paràmetres descrits, la profunditat estableix la part del camp en què apareixen nítids persones i objectes. Amb objectius de focal curta, i per la profunditat de camp, per exemple, es pot enregistrar una escena sencera en un sol pla. Una alternativa al muntatge.

L'enquadrament assenyala un camp i un fora de camp, en què s'inclouen els espais de darrere de la càmera i del decorat, a més dels quatre que defineixen el camp d'acord amb Burch (2008:27). El fora de camp estableix una relació imaginària entre elements que no són al camp però que s'hi relacionen de forma imaginària per a l'espectador/a. El fora de camp contribueix a la narrativitat. Mirades dels personatges al fora de camp, entrades i sortides i sons que no pertanyen a l'acció en el camp però provenen d'accions en el fora de camp determinen relacions entre camp i fora de camp.

Muntatge

L'organització dels plans que formen un film segons un ordre prefixat es defineix com muntatge. Un principi organitzatiu que construeix l'estructura interna de tots els elements filmics tant visuals com sonors. El muntatge no només estructura plans sinó que també pot produir-se en l'interior del pla a través de mostrar les accions que s'hi desenvolupen en profunditat. El muntatge, per sobre de tot, fa referència a l'observació alternativament per part de la càmera de personatges, objectes i espais. Amb el muntatge ja desenvolupat, Gubern sosté que en el film els diferents plans units generen un flux diegètic “d'enorme labilitat o versemblança espai-temps, en què allò discontinu es percep generalment com a continu. Amb les tècniques de muntatge (...) que amb la discontinuïtat permetien canviar el punt de vista o l'escala dels plans en l'interior d'una escena, el cine s'emancipa de moltes de les servituds teatrals i especialment de l'estatisme del punt de vista fix i la rudimentària identificació entre escena i pla (...). Però l'enquadrament que més va contribuir a diferenciar l'estètica del teatre de la del cine i a potenciar la seva expressivitat dramàtica va ser el primer pla” (1996:115).

El muntatge apareix des d'un principi lligat amb la idea de narrativitat. Estableix lligams d'un pla en relació amb un de precedent i un de posterior. És amb el muntatge que s'uneixen plans per formar una unitat filmica. Com que qualsevol pla és una unitat d'espai-temps, quan es produeix un canvi d'un pla a un altre, es produirà una relació entre els paràmetres d'ambdós plans, una articulació espai-temps que va definir Burch. Així, sorgeixen diferents tipus de relació temporal entre un pla i el que el segueix: de rigorosa continuïtat, el·lipsi definida i indefinida, retrocés definit i indefinit. Segons l'articulació espacial, hi haurà una continuïtat espacial amb o sense continuïtat temporal, i discontinuïtat espacial. Per a Burch, en el cas de la primera noció s'inclou la situació en què el segon pla mostra un espai diferent de l'observat en el pla anterior però que hi està relacionat per motius de proximitat o diegètics. La soldadura de la discontinuïtat la proporciona el raccord, tant de direcció de moviments, vectors, de mirades, de posició, en l'eix, per exemple.

Per expressar la simultaneïtat entre escenes, existeixen diferents tipus de muntatge segons mostrin accions que coexisteixin en el mateix camp (per profunditat de camp), en el mateix enquadrament (doble exposició, pantalla dividida), en successió o en un muntatge alternat (cross-cutting), segons defineix Zunzunegui (1995:163).

Tan important com la imatge és el so, que va permetre al cine constituir-se com a espectacle audiovisual. La localització del so en funció de les imatges permet parlar de so en camp (la font sonora és visible), fora de camp (no és visible simultàniament amb la imatge però la font es troba imaginàriament en el mateix temps que l'acció i en un espai contigu), i off (la font és invisible i està situada en un altre temps i espai, com ara la veu en off o la música no diegètica. Aquesta última apreciació -la diegesi- caracteritza també els sons: propis del camp i del fora de camp, i per tant diegètics, o no diegètics (o extradiegètic), l'equivalent a un so off, sense relació amb el que té lloc en la imatge, ni que la música cinematogràfica treballi justament per accentuar similituds emocionals amb el que es veu a la imatge.

[Índex](#)

3.7. La imatge electrònica. Del territori televisiu al videogràfic i el digital

A diferència del cinema en què la descomposició i la síntesi del moviment es fa sobre una base fotoquímica i mecànica, la televisió construeix imatges a través d'un sistema d'exploració electrònica, sempre en construcció. També s'hi diferencia, almenys per ara, per les (petites)

dimensions de l'aparell i superfície en què es mostren les imatges, situació que determina unes relacions diferents amb el públic que la mira respecte al públic de la sala cinematogràfica. El cel·luloide necessàriament es distingeix de la capacitat de la imatge televisiva generada electrònicament per la oposició diferit/directe, ni que el directe sigui una opció televisiva. Però sobretot perquè en el cas televisiu es dona la circumstància que hi ha un emissor que transmet permanentment i múltiples espectadors i espectadores sintonitzats/des, com explica Zunzunegui (1995:197).

S'ha de destacar que mentre en el cinema una pantalla (inactiva) recull la projecció d'una imatge lumínica completa sobre una superfície, la televisió projecta interiorment un feix de llum cap a la superfície de la seva pantalla en què d'una forma activa es componen i descomponen imatges. Zunzunegui recorda Metz, per a qui no hi ha llenguatges diferents entre televisió i cinema, sinó que són dues versions, tecnològicament i socialment distintes, d'un mateix llenguatge, arran de la transcendència del que comparteixen, com ara codis icònics, de la imatge mecànica, seqüencial, en moviment, composició sonora i visual-sonora, entre d'altres. En canvi, subratlla en relació al parer d'Eco, que el fet que determinades imatges es transmetin a determinades hores en una petita pantalla a un públic psicosocialment divers, és el que caracteritza el mitjà televisiu (el directe no deixa de ser una mera reproducció de la realitat que és interpretativa i selectiva de diferents imatges, i per tant un muntatge que no perquè sigui simultani deixa de participar en l'organització del discurs). La televisió mostra diverses formes d'expressió, des del periodisme al drama teatral, a través de la publicitat com a material que les lliga, i per tant ofereix uns continguts en funció dels interessos de les firmes anunciantes. La televisió es construeix a partir d'una graella de continguts (programes) en una combinació d'expressions, des de programes informatius a sèries de ficció, espais infantils, cine, entre d'altres, unificats tots d'acord amb els interessos d'una cadena o emissora televisiva. Zunzunegui fa referència a la "neutralització" com a principi rector de la graella, amb la idea que les singularitats de cada espai, de qualsevol gènere, s'emmotllin en funció de les disponibilitat horàries i de la interpretació dels gustos de l'audiència, tot generant la sensació que la realitat està en camp, a l'abast de l'espectador, amb una realitat que es presenta amb els atributs de l'espectacle, amb la idea de mantenir l'atenció de l'audiència, fins i tot en els espais informatius a través d'una selecció d'imatges de significat universal, reconeixedors, amb una realitat filtrada, i finalment, amb la presència d'un element unificador, la publicitat, que elimina les diferències a la graella.

Però aquest discurs, com el mateix Zunzunegui pressuposava, s'ha vist alterat per la introducció posterior de la televisió digital que avui se subministra a través de cable de fibra òptica junt amb l'accés a la xarxa internet. La televisió interactiva és encara una proposta a les beceroles a l'espera que el terminal que cal manejar sigui dúctil per fer efectiva una comunicació bidireccional immediata. La realitat televisiva és la de la fragmentació, per la presència en el mercat de nombrosos operadors, canals, i propostes de continguts agrupats al voltant de paquets de productes, que opera al mateix temps per la xarxa d'internet, en què se subministra una quantitat superior de continguts (entre els quals televisius, perquè el mitjà va fer el pas de formar part de la xarxa).

Territori vídeo

La tecnologia videogràfica representa l'alteració d'un sistema televisiu. El magnetoscopi, la càmera i el suport de les cintes videogràfiques -abans una unitat tipo de vídeo, avui integrada en un sol dispositiu- no només va permetre, com veurem més endavant en detall, la possibilitat de registrar imatges de la realitat per part del mateix públic que mirava els continguts televisiu, sinó també de manipular les senyals abans o després del seu registre mecànic. A més, el vídeo va introduir la possibilitat de visionar el resultat immediat del registre, esborrar-lo i nova utilització del mateix suport

de cinta, el que va conferir una oportunitat d'ús a persones poc expertes, a diferència del dispositiu cinematogràfic. No són capacitats menors l'alteració de textures i qualitat d'imatge. Novament, el vídeo comparteix característiques en l'àmbit de l'anàlisi, reproducció i transmissió d'imatges entre les quals les normes (diferenciades) d'estàndards de reproducció en pantalla (525 línies, 30 imatges i 60 camps a Estats Units i 625 línies 25 imatges i 50 camps, en funció de la freqüència del corrent elèctric dels dos continents); diversificació de normes de reproducció del color (NTSC i PAL).

El punt més important de diferenciació no es troba en les oportunitats que a primera vista semblava que el magnetoscopi proporcionava respecte de la televisió com a via d'autoprogramació per part del públic, ja que s'acabarà fent servir com a opció per a enregistrar programes -retenir-los. El magnetoscopi neix per enregistrar les senyals de les càmeres de televisió com a substitut de la filmació fotoquímica. La diferenciació es produeix per l'aparició de sistemes portàtils d'enregistrament, que permetran a professionals aliens a la televisió un ús propi de producció d'imatges. El territori del vídeo semblava propiciar un nou espai de sentit allunyat del cinematogràfic i de les graelles televisives, obert per homes i dones que realitzaran creacions audiovisuals amb un passat que no tenia a veure amb les pràctiques del cine i de la televisió sinó amb l'art, per exemple, la música, el happening, la pintura o l'escultura, l'art conceptual. El vídeo també estava cridat a ser objecte de l'experimentació, tot i que a diferència del cinema experimental, que pretenia trencar amb les estructures representatives i narratives, el vídeo se centrava en l'experimentació de les formes.

Imatge digital

Actualment, la nostra iconosfera digital subministra una diversitat d'imatges i de models més gran que durant altres èpoques passades. Per exemple en hibridació de propostes. No hi ha un cànon en les arts visuals sinó que la característica és una gran pluralitat, al temps que una mutabilitat i fugacitat, postula Gubern (2017:191). Fins arribar a aquesta situació hi ha hagut en el temps una transformació des que les opcions tècniques del fotògraf podien desnaturalitzar la seva objectivitat, a través de l'enquadrament, desenfocament, col·locació de filtres en l'objectiu o les manipulacions en el revelat. És necessari recordar que la producció i la interpretació de les imatges es regeixen per codis heterogenis, tant perceptius com culturals (d'època, de gènere, escoles, estils). De forma que representar alguna cosa és ja una manera de fer-ne interpretació. La instantània fotogràfica va derivar a finals del s.XIX en l'espectacle cinematogràfic amb la seqüència de fotogrames consecutius projectats sobre una pantalla.

La imatge digital pot néixer de composicions analògiques que han estat sotmeses a processos de digitalització o bé creades directament a través de programes o aplicacions informàtiques. Les seves funcions poden ser epistèmiques o estètiques, en conseqüència la novetat tècnica i ontològica prové del seu procés de gènesi i dels modes de manipulació, emmagatzemament, transmissió i exhibició. Per a Gubern aquesta "epifania semàntica" (2017:198) té lloc habitualment sobre una pantalla que actua com una interfície que actua monodireccionalment o bidireccionalment, o més concretament, de forma interactiva. Es generen per interacció entre la persona que hi opera i el programa informàtic. Amb la seva multimedialitat ofereixen una nova versatilitat a les arts figuratives en tant que poden ser exhibides, impreses, transferides o registrades en diferents suports, i a més, no deixar rastre d'una manipulació, no hi ha empremta òptica. El que produeix l'ordinador és una imatge sintètica, una transformació de la discontinuïtat dels píxels en una superfície bidimensional en una forma visual analògica continua i compacta.

També la tecnologia digital -i l'evolució de les càmeres- permeten la realització de films que disposen d'un únic pla (seqüència) (Gubern proposa *L'arca rusa* de Sokurov, 2002, o el trasbals

frenètic que construeix González Iñárritu amb *Birdman*, 2013, el que li fa argumentar que la tecnologia digital no serveix només per crear fantasmagories renyides amb la mimesi). Hi ha també hiperimatges, resultat d'empelts d'imatges de diferent matriu icònica (com els anteriors fotomuntatges o collages). En definitiva, la imatge digital és tan lliure i versàtil com les paraules, que sempre han pogut mentir i crear universos impossibles; la tecnologia digital ha permès potenciar pols oposats en la creació audiovisual, des de l'hiperrealisme documental com la hiperfantasia, vectors que van aparèixer en l'origen de la història del cine amb els llegats de Lumière i Méliès; una era digital que ens introdueix de ple en l'era del simulacre descrita per Baudrillard, amb la sospita permanent com a característica en qüestionar contínuament l'estatus de l'autenticitat, la clonicitat, i la falsedat, conclou Gubern (2017:212-218).

Les nombroses modalitats d'imatges digitals és una característica de l'etapa postanalògica i interactiva actual, en una tecnològització de la producció icònica que, en paraules de Gubern (2003:133-181), ha obert les portes a una nova activitat, la de l'*imagineering* (fusió dels vocables anglesos *imagination* i *engineering*, que l'autor encunya com "imaginierización"). Una tecnològització icònica que, a partir de la digitalització, també es caracteritza per la reversibilitat en el rol de qui enuncia, que alternativament i en temps real adquireix el rol d'instància enunciativa i enunciatària. Caldria assenyalar en aquest punt com les possibilitats creatives es desenvolupen en funció de les oportunitats que ofereixen els programes informàtics amb què es treballa per a la creació d'imatges.

Amb tot, Gubern adverteix sobre la tirania del mercat a què pot donar pas la interactivitat en el camp de la cultura sobre el/la creador/a audiovisual, tot esclavitzant les seves iniciatives i inventiva als dictats d'un mercat que demani insistentment trivialitats o evasions sensacionalistes, i indica que no es pot refutar l'existència d'una base lògica-matemàtica d'operacions simbòliques de contingut que generen allò visible i que modelitza el seu sentit. Fet sobre el qual Gubern proposa respondre que els fins estètics són els mateixos i que l'única cosa que ha canviat és el procediment per assolir-los. Per a aquest autor, som immersos en l'imperi de la simulació icònica, on els algorismes proporcionen laberints formals i no materials, on la imatge digital no resulta una tecnologia reproductora sinó productora, tipus d'imatge que retorna la llibertat d'imaginació del pintor al ciutadà d'una era fotogràfica. Així, "el naturalisme s'ha reemplaçat per una imaginació feta algoritme" (Gubern, 2003:148), i si ens endinsem en la imatge de la realitat virtual, hi trobarem un espai -un ciberespai, terreny conceptual, que no és possible habitar-lo sinó recorre'l, mitjançant la immersió i la navegació- laberíntic, en tant que s'hi deambula per un lloc desconegut, amb una figura narradora que ha desaparegut, amb un públic unificat desaparegut també -la narració s'ha substituït per la iniciativa personal, on importa més la sensorialitat que una estructura de relat, i en conseqüència entra en conflicte sensorialitat i narrativitat, mimesi i diegesi.

Els handicaps que presentava la tecnologia videogràfica -baixa resolució davant de la del cel·luloide i deteriorament de la imatge en el suport magnètic han estat superades per la imatge digital de vídeo, amb l'enregistrament de films amb càmeres digitals com per exemple *Collateral* (Michael Mann, 2004) o *La red social* (David Fincher, 2019).

[Índex](#)

3.8. Compilació, apropiació, *found footage* i muntatge en la no ficció

Documental i experimentació, a pesar de ser termes que sovint han circulat per vies separades, s'ajunten de nou quan el cinema de materials reals redescobreix el principi del muntatge en el sentit heretat de les avantguardes: un muntatge que és un procediment al·legòric que inclou tàctiques com ara l'apropriació, quan esborra el sentit, la fragmentació i la juxtaposició dialèctica dels fragments i la separació del significat i el referent, en paraules de Buchloh. Aquesta és la tesi que defensa Weinrichter (2005: 43-64). El cinema de muntatge de materials d'arxiu, tot i formar part de la tradició de la pràctica documental, crea o desvia el sentit, de manera diferent a com actua el documental convencional. El muntatge no crea una continuïtat espai-temps sinó un ordre discursiu, com un muntatge de proposicions. Més encara com un remuntatge que es fa servir per manipular la intenció o el sentit del muntatge quan se'l treu del seu context original. Una manera de trencar el vincle directe entre imatge i referent històric i crear un nou context que fa dir a les imatges més del que mostren. Aquest fet és per a Weinrichter un desafiament a l'ideal de la immediatesa de la imatge, d'una representació no mediada, que sustenta el documental des de l'època del cinema directe i també, en ocasions, acostava al cinema de muntatge a l'àmbit de l'experimental. Imposa una lectura no literal sinó al·legòrica de la imatge factual. Quant al cinema de muntatge, en el documental convencional i en els reportatges televisius el recurs a materials procedents d'arxiu és, sols o acompanyats d'entrevistes, un dels formats clàssics, preferits per construir una narrativa de no ficció sobre la Història, com ho demostra el fet que el cine ofereix un arxiu del segle XX.

Per ara, el terme 'no ficció' sembla encertat per fer un abordatge, a pesar de l'amplitud del seu sentit. Sobre el nom que se li pot donar al cinema que uneix materials documentals d'arxiu no existeix un criteri. Compilació (d'acord amb un dels primers estudis realitzats, *A study of the Compilation Film*, de Jay Leyda, 1971), va persistir durant temps, tot descartant alternatives com ara "Documentary archive films" o "Chronicle montage films". Compilació a més va estar sobre la taula en un moment, la dècada dels seixanta, en què el paradigma dominant en la institució documental, tant si era el cine directe (que afavoria la immediatesa amb la càmera observadora) com el cine verité (que incloïa el recurs a l'entrevista i presència del documentalista), exclouïen el recurs a l'arxiu u les estratègies habituals del muntatge analític, el desplegament d'un discurs i la posada en joc de facetes de la imatge que no fossin la capacitat per al registre immediat d'una acció. En canvi, l'acostament a partir dels setanta al "nou documental" (per exemple a partir de l'estudi de Thomas Waugh sobre l'obra d'Emile de Antonio) ja parlen de collage, i davant una narració didàctica en el mode expositiu, aquest realitzador nord-americà deixa en mans de l'espectador la tasca de determinar el significat de les imatges; si es tracta del mode observacional i la immediatesa es recorre a l'arxiu i a l'entrevista.

Quadre dècades després, nous estudis tornaran a posar el terme "compilació" al front de les anàlisis (*The world of pieces: A Study of compilation film*, Patrick Sjöberg, 2001), però aquesta vegada des d'una perspectiva interdisciplinària i en acostament amb la tradició plàstica de *l'appropriation art*, del desviament de sentit (*détournement*) i del *found footage*. El cinema de muntatge de materials també va topar amb una indefinició en la institució experimental fins que en va adoptar en referències properes a l'objecte trobat (Duchamp). La pràctica del *found footage* comprèn des de la presentació del material apropiat a penes transformat (*ready made*) fins a l'aplicació a aquest material de molts tractaments, des de pintar-lo o tenyir-lo fins a guixar-lo, entre d'altres pràctiques. La confluència entre la compilació documental i el muntatge trobat avantguardista de materials factuais manté però diferències d'enfocament. Des del vessant documental tradicional, es recela que la imatge es torni opaca i per tant no sigui fiable del referent, i es demana que hi hagi una coherència entre la imatge i el que se'n diu; des de la vessant de l'apropriació experimental, hi ha menys preocupació per la faceta referencial, sense renunciar a considerar el sentit històric del material. La clau és a parer de

Weinrichter que s'assumeix que el sentit no sorgeix exclusivament del contingut semàntic de les imatges, i que potser el problema es troba en la dificultat de trobar una expressió que faci referència als tres estadis en què es pot separar la pràctica de la compilació: l'acte d'apropiació, el treball de remuntatge o unió dels fragments i la necessària contextualització o creació de nou sentit. Això porta l'autor a considerar l'últim element del procés com un punt obert que inclogui la qüestió de la recepció per part d'espectadors/es segons el grau de reconeixement de les imatges que se li presenten al mateix temps que la seva percepció. Defensa que el terme *found footage* és preferible al de compilació, que el nom que s'esculli hauria d'indicar que el muntatge apropiat no és només la matèria en brut amb la qual treballar sinó un material que s'intercala per evocar o il·lustrar un discurs; el muntatge trobat és la tècnica, el contingut, el focus, el tema d'aquest tipus de cinema.

L'apropiació, com a tradició artística, ha estat una pràctica admesa en el sentit de proporcionar nous sentits a partir de l'objecte de creació. Crea nous contextos. Una noció ja vigent abans dels anys vuitanta del segle XX, per exemple pels videoartistes una dècada abans. És a l'origen de l'avantguarda cubista, als collages. Una obra feta amb materials aliens és un gest artístic, al que Duchamp donaria la volta (al concepte) més tard. A més no se suporta en un referent de la realitat. Aquesta situació l'allunya de la idea del cinema de compilació que treballa amb materials d'arxiu, legals. Avui, quan la xarxa internet proporciona tants arguments per a la creació d'objectes nous per la facilitat de copia dels materials audiovisuals, fa que el concepte d'apropiació hagi canviat, fins al punt que enlloc d'una cultura analògica d'intertextualitat, el que succeeix és que hi ha una cultura digital amb base en el "sampling" com a model estètic, apunta Weinrichter. En relació als tipus de materials apropiats, el cine de compilació utilitzava principalment actualitats, noticiaris i altres filmacions de caire històric, al mateix temps que -junt amb el *found footage*- pel·lícules de propaganda institucional i militar, cine industrial, pel·lícules educatives i el cinema de ficció. Com a estratègies de l'apropiació, una de les més freqüents és posar en evidència els discursos oficials, institucionals, via mostrar les filmacions que els havien promogut. Cas singular és l'ús de filmacions domèstiques (home movies), amb un estatus ben diferent del documental, tant estètic com discursiu.

Sobre el muntatge, el cine de compilació no utilitza aquest recurs com ho fa el cinema de ficció amb el propòsit d'establir una continuïtat de temps, espai i d'argument, igual que altres modes documentals. El cinema de compilació fa servir el muntatge com a estratègia per a la creació de sentit. Com a mitjà discontinu que es nodreix de la unió de fragments d'origen divers, tant si són apropiats com si no, el cine treballa per fer passar desapercibuda aquesta fase quan altres mitjans han fet del muntatge una resposta expressiva, com a principi artístic. El collage és un terme oposat a la teoria del realisme cinematogràfic, que repudia el muntatge, perquè trenca un vincle entre la imatge i el referent, amb una manipulació del judici que en fa el públic sobre els esdeveniments que representen. Ruptures, tant de la referencialitat com de la presumpta objectivitat, que tenen un elevat impacte fora del cinema ficció, ja que són àmbits essencials de la idea de representar el món sense mediacions que sustenta el model clàssic de cinema documental. El muntatge aporta un nou context per als fragments remuntats i per tant un nou sentit, tercer dels elements claus del cinema de la compilació. Una idea que xoca de nou amb l'ideal del documental de representar el món sense mediacions. Desviar el sentit dels materials factuais significa actuar contra el principi de veracitat del documental. Resta el concepte d'al·legoria, idea basada en extreure un element a la totalitat del context, d'aïllar-lo, desposseir-lo de la seva funció i de nou crear un sentit en aplegar els diferents fragments aïllats de la realitat. En l'art postmodern, es considera l'apropiació des del punt de vista al·legòric. Weinrichter atribueix la pervivència del concepte en tant que l'operació tècnica de l'al·legoria, buidar un objecte del seu significat i inserir-n'hi un de nou, resulta inseparable de la seva dimensió temporal.

[Índex](#)

4. El documental

4.1. Genealogia

4.1.1. Tecnologia

El documental, el gènere més explícitament polític com sosté Nichols (1997:18), contribueix a la creació d'una memòria col·lectiva. Proposa visions sobre qualsevol assumpte, processos i esdeveniments històrics i en dona una interpretació. Ofereix perspectives de fets que són una part reconeixedora de l'àmbit de l'experiència compartida. Aquest és el seu estatus, proporciona una prova del món, fet que el fa distingir-se amb la potestat de ser considerat com una font de coneixement. Per arribar a aquest estadi, per mostrar les proves, se serveix d'un artefacte que registra imatges. A diferència del llenguatge parlat i escrit, el cine i el documental en concret no posseeixen el seu nivell d'abstracció amb què les paraules subministren referents a la imaginació. Cal fer-ho a través d'imatges. Els significants cinematogràfics van units a les imatges i sons. El que es diu a través d'un film sobre la condició humana, d'un tema d'actualitat, no es pot separar de com ho diu, que és una forma d'emocionar, d'afectar l'ésser humà.

I la tecnologia dels artefactes que es fan servir per al registre de les imatges estableix no obstant una determinada codificació del punt de vista sobre el món mateix (Palacio, 2005:162, a Torreiro i Cerdán eds). L'al·lusió ve a compte per la diferència visual que s'observa en el registre fotoquímic respecte de l'electromagnètic o videogràfic. Així, es desprèn que la relació real-referent es torna més complexa, principalment degut, primer, al tipus de suport, i en segon lloc i tant important com el primer, per la intervenció de tècniques i eines que en la fase de postproducció -amb independència del suport de registre i els lligams entre les tecnologies i la digitalització- permeten sistemes d'intertextualitat que poden modificar radicalment la forma de crear, manipular i emmagatzemar les imatges; també perquè proporcionen maneres culturals i perceptives de relacionar la imatge amb el seu referent. Es planteja igualment un fet rellevant, en el sentit de si les modificacions de les representacions audiovisuals que es distingeixen en molts films documentals tenen a veure amb l'evolució del gènere o bé amb l'ús de les tecnologies amb què es treballa, per exemple, en el muntatge (la integració de suports hi ha proporcionat un nou sentit, i als subgèneres que es coneixen com de reciclatge, metratge trobat o memòria i identitat).

La qüestió tecnològica obre les línies d'aquest capítol que traça una genealogia del documental en funció del suport de registre de les imatges, sobretot a partir de l'ús del suport videogràfic -als anys 60 del segle XX- per a l'elaboració de pràctiques documentals. No es pot obviar, al contrari, el llegat dels precursors que amb rotlles de pel·lícula en negatiu, primer d'un minut, més tard amb més metratge i per tant temps, van posar les bases d'aquest gènere (cinematogràfic). Vídeo perquè a la dècada dels seixanta, per a Palacio, es pressuposa que aquest període i l'ús d'aquesta modalitat tecnològica influeix en una transformació dels sistemes estilístics del documental contemporani, per exemple la influència que va tenir en la realització, amb noves retòriques mediatitzades per la tecnologia videogràfica i solucions que s'ofereixen al marge d'una tradició que es mantenia fins aleshores a través del Cine Directe o del Cine Veritat, que Jean Rouch i Edgar Morin van denominar, per raó de les seves tècniques, en homenatge a Dziga Vertov (en traducció de "kino-pravda", cine-veritat, i al film *El hombre de la Cámara*). Rouch i Morin a l'hora de filmar van voler participar de les accions d'enregistrament per la càmera i van crear tècniques a imitació de procediments d'investigació antropològica amb les quals obtenien una resposta del públic sobre qüestions de les que mai abans s'havien atrevit a discutir. A més, s'invitava els participants del film a veure les preses i a parlar-ne, comentaris que també eren enregistrats i s'incorporaven a la pel·lícula. Una semblança

amb el psicodrama. En aquell moment, altres professionals de la realització van decidir aplicar l'expressió Cinema 'Verité' al que altres anomenaven Cinema 'Directe', que era el cine del documentalista observador; tots dos estils es fonamentaven en una evolució tecnològica en la sincronització del so, tot i que els enfocaments eren diferents, com assenyala Barnouw (2005:223):

- el documentalista del cinema 'Directe' portava la seva càmera davant d'una situació en la qual s'havia generat una tensió i esperava que es produís un fet nou (una crisi); el cinema-verité de Rouch i Morin intentava precipitar la crisi.
- l'artista del 'Directe' aspirava a ser invisible i no intervenia en l'acció; amb el 'Verité' l'artista era sovint un participant declarat de l'acció, feia la part de provocador de l'acció
- el 'Directe' trobava la seva veritat en fets accessibles a la càmera; el 'Verité' ofería respostes a paradoxes com ara que circumstàncies artificials poden fer sortir a la llum veritats ocultes.

Durant moltes dècades, no obstant, molts professionals del documental van treballar dominats per una obsessió, segons considera Barnouw: captar el moment actual en imatges i sons. Aquest tipus de cinema encara era conegut per 'Directe' o 'Verité', i es basava en l'observació directa, no en la recerca, i als anys 60 també es va beneficiar dels progressos tecnològics que introduïa el vídeo a l'hora de fer curts i llargmetratges.

La tècnica del 'Directe', que no era intrusiva, resultava més atractiva per a qui es dedicava a realitzar pel·lícules etnogràfiques, professionals per a qui la figura d'un narrador -una autoritat que interpretava la vida nativa- era més aviat una evidència colonialista i una fórmula per empresonar sí o sí l'experiència que es filmava. En aquesta línia, documentalistes d'èpoques posteriors van introduir novetats estilístiques com ara combinar seqüències de cine 'Directe' amb fragments narratius en primera persona, com una forma per expressar les seves observacions personals. En altres casos, el cinema 'Verité', com el que exposa Michael Moore (*Roger y yo*, 1989), es transforma en documental de guerrilla. Per rastrear els orígens del documental com els del cinema, quant al contingut, cal situar-se en la invenció del cinematògraf per part dels germans Lumière

[Índex](#)

4.1.2.- Inicis cinematogràfics

Prèviament a l'invent dels Lumière, i des de l'àmbit científic, existia la necessitat de documentar fenòmens i accions, cosa que van fer de manera incipient el que en poc temps facilitaria el documental; en astrologia, el pas de Venus davant del sol a través enregistrat fotogràficament amb una càmera primigènia, un cilindre amb una placa que girava a manera d'un revòlver. No era, encara, una pel·lícula en moviment però s'estaven fent els passos. Edward Muybridge, amb l'objectiu de captar el moviment i la velocitat dels cavalls en una cursa per tal de millorar el seu entrenament i rendiment, va col·locar una sèrie de càmeres i fils creuats a la pista que en ser tocats pels cavalls en plena cursa feia disparar-se l'obturador, tot captant en imatges fotogràfiques cada fase del galop. Va anticipar-se a la pel·lícula documental per mostrar la seva capacitat de mostrar mons accessibles. Per parlar del naixement de la imatge en moviment cal referir-se a l'invent de Thomas -el kinetoscopi- per veure una (curta) tira de pel·lícula. Edison havia inventat també una càmera, però per a manejar-la es necessitaven cinc homes. Aquesta càmera no sortia a l'exterior per examinar el món sinó que es portaven fets del món davant la seva lent. Va ser al 1895 que Louis Lumière, amb el "cinematògraf" va dissenyar una càmera amb un pes de 5 quilograms que podia transportar-se arreu com una maleta, de maneig manual no depenia de l'electricitat, es podia transformar en projector i per copiar filmacions. I amb aquesta càmera, va sortir a l'exterior per filmar el món. *La sortie des Usines* (1895)

o *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1896) són filmacions sobre temes d'actualitat -però també hi ha una elecció en la posada en escena, com veurem en el capítol dedicat a la realitat en el documental, fet que cal tenir en compte si es tracta de traçar línies entre documental i ficció. L'equip d'operadors dels Lumière sortirà també a l'exterior, a França i arreu del món per captar amb la càmera tot tipus d'esdeveniments per tal de crear un catàleg i fer-ne projeccions. Els operadors, amb la pràctica, van aprendre a disminuir o augmentar la velocitat de la filmació, un recurs estilístic que aplicaven segons es tractés de finalitats còmiques, dramàtiques o simbòliques.

A finals de 1897, altres companyies d'arreu del món van competir amb els seus propis invents d'enregistrament. A Barcelona, Fructuós Gelabert va començar el mateix any a fabricar equips filmics i va enregistrar la visita de la reina Cristina i el seu fill Alfons XIII. Al començament del segle XX la pel·lícula en negatiu durava d'un a dos minuts i cinc anys més tard, de cinc a deu minuts. Els temes documentals sobrepassaven a les pel·lícules de ficció, fins que el 1907 la situació es va capgirar a favor d'aquestes últimes i l'art del muntatge evolucionava, sobretot en la ficció (Méliès apareix habitualment esmentat entre els pioners en el cinema de ficció, no així la francesa Alice Guy, a qui malgrat les controvèrsies, s'ha considerat la primera narradora visual del cine; com també caldria reivindicar la importància de l'obra de la realitzadora Agnès Varda, representant del cinema feminista però sobretot experimental, a més de ser membre de la Nouvelle Vague).

L'invent del cinematògraf no va passar desapercbut a personalitats polítiques, que van saber aprofitar-lo en el seu benefici (Roosevelt, davant la guerra amb Espanya per Cuba), o des d'una perspectiva colonialista, mostrar per part dels estats els seus dominis (i de pas filmar els nadius, en una concepció no obstant, en aquells moments, allunyada de propòsits antropològics de l'àmbit de l'etnografia). El film documental no va estar exempt de la impostura. La demanda per veure imatges de la guerra de Cuba a Estats Units va fer que a la taula de muntatge es recreessin batalles, en miniatura, però de gran versemblança. Mentre la ficció guanyava terreny, apareix el noticiari (1910) que en les versions de Pathé i Gaumont dona la volta al món, i acceleren la decadència de la pel·lícula documental. Però quan semblava condemnat a l'oblit, la figura del documentalista explorador va revifar el gènere.

[Índex](#)

4.1.3. Flaherty, Vertov, Ruttman, Grierson... Pioners

La pel·lícula fotoquímica es converteix en el mirall que mostrarà al públic una realitat allunyada de la que es pot apreciar a ciutats i pobles del món que ràpidament s'industrialitza a començaments del segle XX. Robert J. Flaherty, que acompanya el seu pare a la recerca de jaciments minerals, va emprendre el seu camí en solitari com a documentalista mentre treballava en el ferrocarril a Canadà. Animat per l'empresari que estenia una línia fèrria a la badia de Hudson per portar-hi el blat que després s'embarcaria cap a Europa, va agafar una càmera, va seguir un ràpid curs de filmació i va començar a filmar la vida dels esquimals mentre treballava com a buscador de minerals, treball que abandonaria per dedicar-se íntegrament a la filmació, convençut que aquelles imatges en moviment tenien un gran futur en el camp de l'educació, segons explica la seva dona Frances Hubbard (Barnouw, 2005:35). La seva primera pel·lícula va ser un èxit, fet que el va encoratjar a protagonitzar una nova expedició per fer un altre tipus de film. Es concentraria en el personatge d'un esquimal per revelar la seva vida. El 1922, *Nanuk, l'esquimal*, estava preparada. També la companyia Paramount, d'entre les més importants de la indústria cinematogràfica nord-americana (la guerra havia provocat un daltabaix en la producció de cinema a França i l'havia aturat completament a Anglaterra). La Paramount no obstant va decidir no distribuir-la, així com altres companyies, però la francesa Pathé va acceptar el repte i la presentar a Nova York amb un gran èxit de públic.



Fig.1. *Nanook of the north (Nanuk, l'esquimal*. Dir. Robert J. Flaherty). Les Frères Revillon, Pathé Exchange. 1922. Imatge: [Youtube](#).

El nou gènere es va establir en la tradició documental. Però Flaherty, tant en aquest treball com en d'altres, exposava el seus personatges a perills. Revert (2017:43) detalla que Flaherty aspirava no obstant a retratar la vida inuit abans de la seva transformació sota la influència occidental, així com que moltes de les escenes són una recreació, perquè els inuits per exemple caçaven amb rifle, no amb arpons. Un artifici que no treu mèrit a la filmació, en tant que si no fos per la pel·lícula, la vida inuit no s'hauria conegut. Barnouw relata com Flaherty tenia la sensació que ell mateix representava la destrucció de les cultures aborígens, sentiment que van deixar la seva empremta en les seves pel·lícules. Amb l'exclusió de qualsevol element aliè al món que filmava, va evitar fer front a aquest conflicte interior. Professionals de l'antropologia van considerar el documental com l'eina per documentar cultures que estaven desapareixent i van batejar la disciplina com "etnografia de salvament".

Des d'una altra vessant, la del reporterisme, Denis Akadievich Kaufman, més conegut com Dziga Vertov, és una altra de les figures clau en la promoció del gènere documental. De treballar ordenant amb sentit fragments de pel·lícules que arribaven a la seva taula tot contenint combats, desastres i victòries i reenviar-les com a noticiaris per la seva projecció va passar a redactar manifestos, teoritzar i produir films (la ficció entrava a Rússia importada d'altres països). Però Vertov, tot rebutjant la ficció, considerava que la funció de les pel·lícules soviètiques havia de consistir a documentar la realitat socialista. Es va llançar a l'aventura del periodisme cinematogràfic des de Cine-Veritat (Kino-Pravda) junt amb la seva dona Yelizaveta Svilova i el seu germà Mijail Kaufman. Amb la càmera situada en un lloc revelador, sense demanar permís per filmar, enregistrava escenes a mercats, fàbriques, escoles, tavernes o carrers. Vertov, que ressaltava les facultats surrealistes de la càmera, era també enginyós en recursos, fet que li va costar severes crítiques. Va col·locar en un angle de la pantalla la figura de Lenin viu mentre que a la imatge central de la pel·lícula es veu passar una gran quantitat de persones davant del seu fèretre. Amb el documental llargmetratge *Cinema Ull* (1924), pretenia substituir la posada en escena pel document, mostrar la vida mateixa. entrar en el camp de batalla de la vida mateixa. Però la producció del reporterisme documentalista estava deixant pas a la ficció amb noms com Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, entre d'altres. Malgrat tot es va decidir a fer un film -*L'home de la càmera* (1928), amb el suport de l'estat, sobre la figura de qui operava darrera la càmera i el paper a la societat.

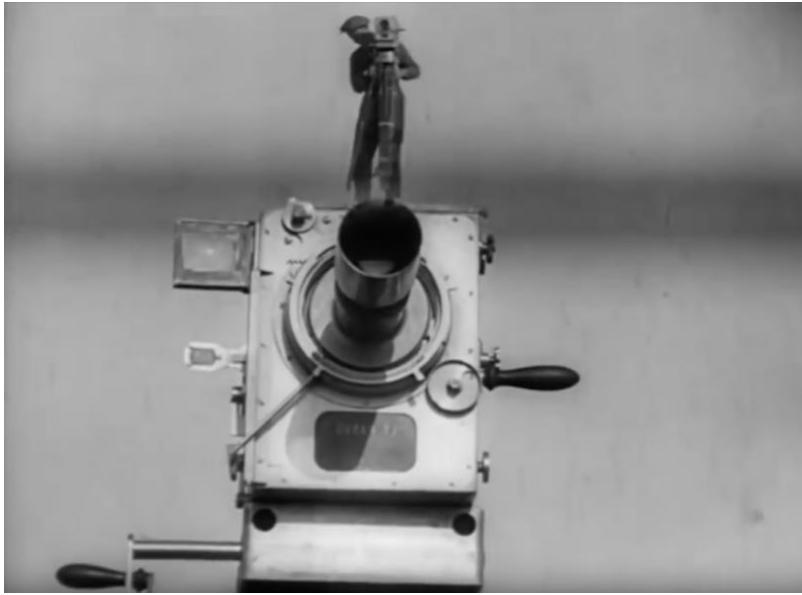


Fig. 2. *Chelovek s kino-apparatom* (L'home de la màquina de filmar. Dir. Dziga Vertov). Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU). 1929. Imatge: [Youtube](#).

A l'època, cada vegada més es condemnava l'experimentació tècnica per formalista, i des de l'estat es promovia el realisme (soviètic), Vertov va filmar la vida quotidiana, al mateix temps que les peripècies del camerògraf (Mijail Kaufman) per fer els rodatges. És un film sobre com es fa una pel·lícula i al mateix temps una pel·lícula. També hi apareixen altres elements que avui considerem efectes, com ara una càmera que funciona tota sola o un trípod que l'acompanya durant la seva marxa. Escenificació i artifice que Barnow (2005:62) considera fruit deliberat d'una determinació avantguardista de suprimir la il·lusió per afavorir una percepció profunda. Havia aconseguit que el film documental de reporterisme tingués un lloc central dins del cinematògraf. I va ser també el seu testament.

L'experiència cinematogràfica atreu les mirades des d'altres pràctiques artístiques, com la pintura. En una concepció pictòrica, al marge de trames, de girs i temàtiques, interessa la llum i la composició en relació amb l'estructura del film. Viking Eggeling i Hans Richter, des de l'avantguarda, experimenten amb el film abstracte (1921) tot portant les idees de Vertov a l'extrem, filmen objectes familiars que relacionen amb moviments contrapuntístics projectats a la pantalla. L'actualitat filmada en documentals abstractes. Sorgeixen films com *Simfonia de les carreres* (Richter, 1928), amb una carrera de cavalls de fons i amb configuracions d'imatges superposades; a *"Ballet mecànic"* (1925, Fernand Legér i Dudley Murphy), les composicions representen eixos en moviment, palanques, pèndols, batedores d'ous i altres utensilis; Jean Painlevé estableix un vincle entre cinema i ciència tot fent servir efectes de disminució i augment de la velocitat en el pas de les imatges, generant formes estranyes i moviments, exemples surrealistes. Walter Ruttmann, pintor i documentalista, admirador de Vertov, Eisenstein i (Fritz) Lang, va crear un nou gènere el 1927 amb *"Berlin, simfonia d'una gran ciutat"*, que destaca pel ritme i la configuració d'imatges en el relat d'un dia a la vida de la ciutat; Alberto Cavalcanti a França (*Solament les hores*, 1926) construeix la seva pròpia "simfonia" d'una ciutat, a París, amb l'ús de l'humor, però sobretot el que destaca del film és el seu disseny i l'estructura, en una pirueta tècnica; Jean Vigo, amb Boris Kaufman, germà de Vertov, fent anar la càmera, realitza *Sobre Niza (À Propos de Nice)*, 1929), un film amb una visió personal sobre la ciutat, en ocasions amb el recurs de la sàtira social, filmat en ocasions amb una càmera oculta en una cadira de rodes en què Vigo desplaçava a Kaufman.

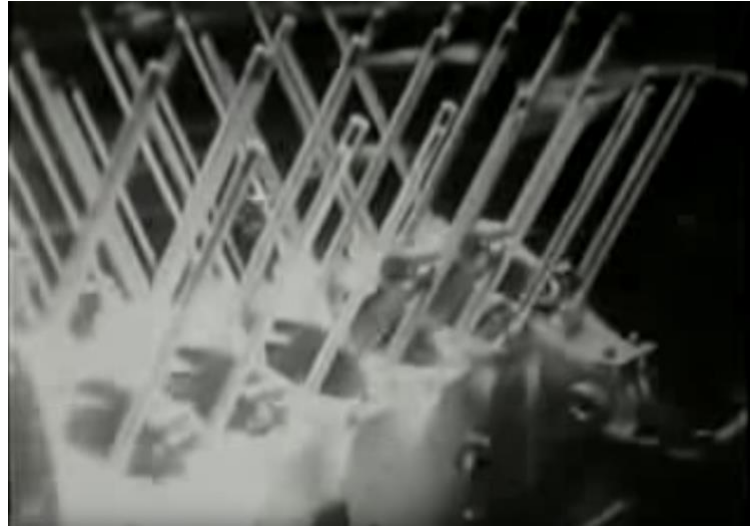


Fig. 3. *Industrial Britain*, (*Gran Bretanya industrial*. Dir. Robert Flaherty). Empire Marketing Board Film Unit. 1933. Imatge: [Youtube](#).

John Grierson, fill d'un mestre d'escola escocès, va poder completar els seus estudis de ciències socials a Estats Units gràcies a una beca de la fundació Rockefeller. Va recórrer el país i va conèixer el gresol de races nord-americà. Opinava que els problemes que havia d'afrontar la societat eren molt complexos i escapaven a la comprensió dels ciutadans. Considerava que l'autor de pel·lícules documentals, en dramatitzar situacions conflictives, podia guiar al ciutadà. Coneixia Flaherty, amb qui va mantenir una relació d'amor-odi, però atret per la rellevància social de la cinematografia russa, opinava que no calia fixar els ulls en els confins de la terra sinó en el que passava davant dels ulls de la gent a la ciutat. A Nova York va ajudar a preparar el 1926 el passí *d'El cuirassat Potemkin* (Eisenstein, 1925). *A la deriva* (1929) film retrat sobre el treball diari a les indústries pesqueres de l'arengada li va suposar el seu primer reconeixement com a documentalista. Posteriorment amb *Gran Bretanya Industrial* (1933) i *Correu nocturn* (1936) reflectia el seu interès i estil, abocat sobre processos socials, amb curtsmetratges amb comentaris que organitzaven un punt de vista (un anatema per a Flaherty), alineat amb Eisenstein a la recerca d'efectes dramàtics des de la sala de muntatge, amb un tractament creatiu de la realitat. És Grierson qui defineix el documental com "el tractament creatiu de l'actualitat". El seu model es va difondre. La politització del documental no és una innovació de Grierson, sinó més aviat un fenomen mundial.

[Índex](#)

4.1.4.- El vídeo i el documental

La premissa segons la qual el vídeo influeix en la realització documental en el període dels anys seixanta se sustenta per a Palacio (2005:163) en unes característiques tècniques i la pròpia tecnologia videogràfica, com ara la durada de la cinta, en aquells moments de fins a uns 30 minuts davant els 11 minuts dels 400 metres de bobina cinematogràfica de 16 mm, fet que provoca alteracions per exemple en els plans de rodatge i també amb l'objecte o situació a captar. En segon lloc, perquè els nous formats videogràfics poden presentar a l'instant les imatges captades, a diferència del procés filmació-laboratori de revelat-visionat. Amb les imatges abocades pel vídeo just després de la gravació es pot generar una experiència nova entre els que participen al rodatge en una sort d'interactivitat col·lectiva. En aquestes circumstàncies es va entreveure les possibilitats del vídeo sobre les qüestions relatives a l'educació o els continguts socials.

Cal situar el naixement del vídeo al 1956 i a propòsit de l'emissió d'un informatiu de la cadena nord-americana CBS. El vídeo és una patent d'una empresa dels Estats Units i neix com a resposta al

problema que patia la televisió davant les diferències horàries de les dues costes del país. La televisió - que no deixava de créixer en audiència com a mitjà audiovisual davant del cinema amb les possibilitats que ofereix d'arribar fins al menjador de cada llar- necessitava una resposta més còmoda al que li oferia el suport cinematogràfic per tal d'oferir una mateixa notícia en els informatius d'una costa i al cap de poques hores en els de l'altra costa sense la complexitat del cel·luloide. El vídeo és només, en aquell moment, una resposta per a l'emmagatzemament d'imatges (programes). Serà més tard que s'hi veuran possibilitats per crear noves formes d'expressió amb autonomia estètica. Primer, una fusió entre les tecnologies videogràfiques i televisives fins al punt de considerar-se'n un de sola, i a més el fonament de l'expansió de la indústria televisiva. L'evolució tecnològica del vídeo incorporarà codis de temps, fet que serà una valuosíssima eina en la postproducció, i efectes visuals. Fets que definiran també les característiques formals i estètiques de la producció televisiva, i en la forma de percebre i consumir les imatges en moviment, per exemple en el terreny esportiu amb l'*instant replay*, o repetició de la jugada. En aquells anys, el suport electromagnètic és d'ús exclusiu de les cadenes de televisió. No és fins a la invenció (per Sony) del "portapack" (càmera i magnetoscopi) a finals dels seixanta, que es comercialitza el primer equip de vídeo portàtil per a altres usos, a més del televisiu. Tot i que pesava més que una càmera cinematogràfica lleugera, aquest inconvenient inicial va derivar de seguida cap a un avantatge. L'adopció de la cinta de videocasset consolidarà la tecnologia.

Els anys seixanta als Estats Units és una època de gran trasbals social, tant per la importància que adquireixen els moviments en favor dels drets civils i per l'oposició a la guerra de Vietnam, que també es lliurava per televisió. A Nova York, en efervescència cultural per la predicació dels moviments socials, el vídeo adquireix una rellevància distinta, també en el terreny del documental. En molts pocs anys, des de 1965 fins a 1969 i 1973 –anys en què es produeixen les primeres legitimacions socials del suport, primer amb l'exposició íntegra dedicada als treballs en vídeo a "TV as a creative medium" (New York, Howard Art Gallery), i en segon lloc, amb la inclusió de pràctiques videogràfiques a la Biennal de l'Art Americà del Whitney Museu- el número de cineastes va passar de desenes a milers. A més, tot l'ensenyament audiovisual es realitza en el suport electromagnètic, el que implica una formació en vídeo per part de les generacions de cineastes documentalistes. Hi ha diferències entre l'experiència americana i l'europea, atribuïda en part a les limitacions tecnològiques del vell món, i sobretot per les diferències de model televisiu. Tot i això, el vídeo es refugia a Europa en la institució cinematogràfica (la revista francesa *Cahiers du Cinema* li dedica part de les pàgines de la publicació). Per a cineastes atrets pel vídeo en aquesta època, s'ha d'apuntar que aquesta tecnologia és vista com altres elements propis de la cultura del moment, de la revolució sexual a la música pop. Les implicacions culturals que podia tenir treballar en vídeo són grans: des del videoart a la contrainformació, ni que els dos conceptes convergeixen en determinats moments, a més l'activisme polític, estils de vida alternatius o el funcionament dels mitjans de massa. Amb el desplegament de la televisió a partir dels anys 50, de forma progressiva, el documental passarà a ser un element audiovisual destacat en les graelles de programació televisiva. Amb la digitalització, i el *narrowcasting*, el gènere es concentra en les programacions temàtiques i s'incorpora a la multidifusió audiovisual "espai en què allò televisiu es dissol en l'audiovisual digital" (Francés et Alt, 2013:13).

En certa manera, l'ús del vídeo implicava endinsar-se en un territori verge, encara per explorar, i en un moment històric en què el suport s'assimila com una sort de prestigi dels nous temps que es viuen, tot i que això no vol dir que vídeo i cine compartissin els públics. Professionals de tots dos camps i també el públic desconeixen si l'ús d'aquesta tecnologia derivarà cap el que s'anomenarà videoart o cap a un ús social del mitjà.

Com a exemple de contrainformació, s'ha d'assenyalar la tasca de l'associació novaïorquesa Raindance, amb Frank Gillette, Marco Vass, Michael Shambert i Louis Jaffe, institució que també va editar la revista *Radical Software*, que proporcionava consells tècnics sobre les noves eines, proclames contraculturals, valoracions estètiques, reivindicacions per a l'ús del vídeo a les escoles i en la comunitat i manifestos influïts pel moviment hippy i la drug culture. Des de Raindance i els seus promotors es plantegen donar resposta informativa -contrainformació- sobre el mateix terreny de joc en què intervenen els mitjans de comunicació de masses.

El "portapack", amb la seva lleugeresa, maneig i lectura immediata es va convertir en l'alternativa al control del procés informatiu. La creació documental s'origina, tant a través del que es coneixerà com Vídeo Comunitari -creació de peces audiovisuals d'agitació política i social a la comunitat local- com de la producció de treballs per a la seva emissió per a les cadenes de televisió per cable -origen de les produccions independents- i sobretot a partir del suport que va rebre de la cadena pública nord-americana Public Broadcasting Service (PBS) i les emissores associades, val a dir que entre les quals hi ha les institucions universitàries, cofinançadores d'alguns projectes televisius públics. Aquestes accions, al seu torn, havien obert les portes a noves exploracions estilístiques visuals del gènere documental, i per tant, diferents de les hegemòniques.

Els primers films videogràfics es van conèixer com a "*Street Tapes*" (cintes del carrer), per part de Les Levine, que havia estat ajudant de Nam June Paik, Pau Ryan i Frank Gillette. Fan gravacions d'espais públics, amb entrevistes al públic que hi passa sobre qualsevol tema, sense talls en el muntatge posterior, i finalment fan difusió de la filmació també a espais públics per generar un debat amb espectadors i espectadores. Era una sorpresa aquella realitat, inèdita, per al públic de la televisió convencional. A més de Raindance, altres grups de videastes (People's Video Theatre, Global Village, Videofreex, Ant Farm, en destaquen, i a Canadà, s'agrupen sota el paraigua de l'associació "Videographie de Montreal") recorren les ciutats americanes per realitzar cintes de carrer i intervencions audiovisuals "documentals", que donen veu a col·lectius -minories racials, ètniques, sexuals- que mai abans havien accedit a les agendes televisives, i gaudit de possibilitats mediàtiques. A Espanya és a Barcelona que es fa l'únic treball de vídeo comunitari poc després de l'arribada de la democràcia per part del grup Vídeo Nou (posteriorment, Servei de Vídeo Comunitari). La premissa és que el vídeo permet superar les divisions entre qui produeix i qui consumeix, a més de donar resposta a la unidireccionalitat monolítica de la televisió estatal. Part de l'obra de videastes del vídeo comunitari "s'ha fet permeable en les formes dels moderns documentals", com assenyala Palacio (2005:174), que per demostrar-ho recorda el mètode de treball del grup canadenc Challenge for change:

"Ja que no podíem gravar a l'interior de les oficines de l'organització pública encarregada de l'assistència social, vam decidir gravar al carrer. Però vam pensar que no ho faríem a les portes de l'oficina sinó en un cafè -restaurant de la cantonada. Va resultar una bona idea perquè en aquell ambient els ciutadans es motivaven millor per discutir sobre els problemes socials i sobre les seves vides als barris"³.

Palacio (2005:174)

També cal subratllar que es tracta d'una mostra d'interactivitat entesa com a participació comuna entre qui crea les obres i el públic en una actuació central dels primers treballs videogràfics.

³ El text original està escrit en castellà. La traducció és de l'autor d'aquest treball. La cita és de Manuel Palacio (2005:174) i es correspon amb el treball original elaborat per Dorothy Henaut i Ronnie Kline "In the Bande of Citizens. A Video Report", en *Radical Software*, vol 1, num 1, 1970. Pàg 11.

Anteriorment, s'ha assenyalat com a tret positiu el suport a la difusió de produccions videogràfiques per part de la cadena pública nord-americana PBS (reglamentat per la Comissió Federal de Comunicacions, la FCC), però al mateix temps la possibilitat de canals d'accés públic disponibles a la xarxa de cable va representar una fractura del moviment videogràfic (entre produccions de vídeo comunitari, a petita escala, amb serveis de postproducció, per una banda, i altres produccions que s'orienten per a la televisió per altra banda. Una part de professionals que van néixer pels volts de 1950 van créixer amb la televisió a casa, i a partir de finals dels anys seixanta aquest col·lectiu no volia renunciar a l'ambient mediàtic i televisiu de les societats occidentals. Aquest fet no s'havia produït en els processos de creació de cine documental (en cel·luloide) del cine "Directe" o del "Verité". En el fons d'aquest debat hi ha al darrere la idea que la televisió i la cultura popular que en surt, és l'eix vertebrador del sistema audiovisual. Tenim un coneixement del món condicionat per l'experiència expectatorial televisiva; l'experiència com a televidents ens ha acostumat a una retòrica formal de representació (una enunciació, muntatge, temps i espai) diferent a la que el cinema va crear amb els seus públics. Michael Shamberg, que va fer el trànsit des de *Raindance* fins a convertir-se en productor cinematogràfic (*Erin Brockovich*, 2000) va plantejar el 1971 un camí del mig a través d'una publicació -Guerrilla Television-, a partir de combinar la potencia creativa del vídeo amb les contribucions del que s'anomenarà "nou periodisme". Fins i tot va crear el col·lectiu Top Value Television (T VTV) amb la idea de produir programes per a ser emesos per Televisió, una iniciativa que també comportaria la modificació de paràmetres estilístics i de continguts amb els que es feien documentals (*Four More Years*, 1972, n'és un exemple; un retrat de la convenció republicana d'aquell any observada des de darrere els telons de les activitats, amb l'ús del portapak i que no s'havia plantejat la televisió, com ara entrevistar els mateixos periodistes i veure els simpatitzants i contribuents republicans a les festes nocturnes de la convenció, un documental considerat com una nova manera de mirar i sentir sobre l'experiència del nord-americà).

La PBS i les cadenes integrades al seu si va seguir donant suport a la difusió de produccions videogràfiques documentals, un fet que va ajudar a potenciar la innovació en les formes de representació. Fins i tot es va crear un laboratori d'investigació per a la indústria televisiva (el TV Lab), que es nodria de grans quantitats de finançament públic i privat. S'animava a experimentar tant en el camp del videoart com en el documental, per exemple, entrevistes amb el col·lectiu Black Panthers, considerats il·legals. També va ser una oportunitat per a professionals, que van començar les seves pràctiques al laboratori i posteriorment van fer el salt a la televisió convencional. El 1977 un projecte anomenat "The Police Tapes" sobre la vida quotidiana en una comissaria, una cinta de vídeo de producció independent emesa per la televisió convencional va inspirar posteriorment la sèrie de ficció *Canción triste de Hill Street* (1981-1987).

En el terreny de l'expressió icònica, si el cine és un espai colonitzat per la narració o bé a la televisió aquest espai està saturat de programes narratius, aleshores es destaca la preeminència de textos en què un relat es fa càrrec d'una història- textos referencials amb temporalitat representada en paraules de Todorov, mentre que pel que fa al vídeo, entès com de creació com veurem a continuació, és un espai on no regna la ficció ni la narració, afirma Zunzunegui. Així, el vídeo de creació, per la seva especificitat d'autoreferencialitat condueix a enfrontar-se a noves experiències. A més, en el món del vídeo, que és imatge electrònica, la temporalitat no es representa sinó que forma part de la seva base tecnològica: una escombrada en trama de 625 línies, 25 vegades per segon i on cada punt de les línies s'il·lumina després del precedent i abans que el posterior -només hi ha un sol punt il·luminat cada vegada- "la imatge vídeo no existeix en l'espai sinó només en el temps" (Zunzunegui, 1995:232). Temps sobre temps.

No obstant, l'error de molts moviments de contracultura que treballaven amb el vídeo per posar de manifest les contradiccions del sistema de mitjans de masses va ser menysvalorar un gran poder que just els mancava: la distribució de les obres audiovisuals i difusió. Aquests grups distribuïen i difonien les seves produccions gràcies a la facilitat de reproducció de l'obra videogràfica i el suport d'associacions i galeries, de curt abast si es volia arribar al gran públic. Per una altra banda, es va produir un desinterès i paràlisi al si d'una societat ja saturada d'imatges (Baigorri, 2013:66). Als anys 70, es va evidenciar que molts dels moviments sorgits de la dècada anterior tenien un coneixement escàs de les forces que intervenen en el procés evolutiu de la televisió com a institució. No es va valorar prou com era de consolidada la indústria, quasi sense fissures, com Birnbaum va posar de manifest amb la crítica a través de la seva obra. Aquesta indústria operava a partir d'estàndards que tendien a garantir un equilibri entre produccions i audiències, i per tant les barreres d'entrada a tercers eren elevades. Tot i això, avui dia, com en aquell moment, les productores independents de documentals treballen des d'un nivell personal i per tant tenen capacitats per incidir en el ritme de producció de l'emissora, en tècniques de producció o programació. Torreiro (2010:7) assenyala que la bona salut de què gaudeix el documental català és en part degut al suport de les cadenes de televisió, a Catalunya per part de TV3, i també perquè les productores catalanes, petites i mitjanes empreses, s'han sabut adaptar al procés de realització del documental, que difereix de la rígida planificació cinematogràfica.

Gubern (1987:394) insisteix no obstant en unes altres vicissituds del vídeo davant del cine: el videoart va seguir les experiències de la música i la pintura d'avantguarda, per exemple de l'art conceptual, enlloc de constituir-se com una prolongació de les pràctiques dominants i usuals en la cinematografia. Així, el videoart fet per pintors, escultors o músics -i rarament per cineastes, va rebutjar la tradició del cinema hegemònic, tot negant el tradicional espai d'exhibició fosc i envoltant (amb una subordinació quasi hipnòtica en el públic espectador, la impressió de realitat, els gèneres tradicionals del cinema narratiu i representatiu, el procés de projecció-identificació psicològica dels espectadors/res amb els personatges de la ficció representada i els imperatius del star-system. D'aquesta manera, en rebutjar els principis que sustentaven el cine, el videoart, afirma Gubern, es va autocondemnar a la impopularitat i a la perifèria de la cultura de masses; els videoastes manifestaven la seva voluntat de diferenciar-se dels cineastes tant en el seu estatut professional com en les seves pràctiques estètiques.

[Índex](#)

4.1.5. Vídeo de creació

El 1958 es va organitzar una exposició antològica sobre el dadaisme a la ciutat alemanya de Dusseldorf, acció que va influir sobre tota una generació d'artistes alternatius que actuaven en diferents disciplines. Pocs anys després, al 1962, al festival de Wiesbaden, el grup va prendre forma amb el nom "Fluxus". Aspiraven a acostar els límits entre les arts i entre l'art i la vida. Entre el happening i la música, van crear un art d'acció que van anomenar "manifestació Fluxus", tot fent servir l'humor subversiu. Entre els membres del moviment, hi ha Nam June Paik i Wolf Vostell, procedents del món de la música. Com artistes van començar creant instal·lacions amb aparells televisius. Va ser Nam June Paik -pioner del vídeo de creació- a qui se li va acudir gravar una cinta de vídeo i mostrar-la en públic com un fet artístic. Just abans d'aquesta afortunada idea, Paik va comprar amb els diners d'una beca de la fundació Rockefeller un dels primers "portapacks" que es comercialitzaven.

Un dia que tornava cap a casa seva en taxi, es va creuar amb la comitiva del papa Pau VI, que feia una visita a Nova York. Paik va gravar l'arribada del pontífex des del seient de darrera del taxi en què anava i més tard va projectar les imatges filmades en un espai privat, una vetllada organitzada per Fluxus a la manera de Cabaret Voltaire (local fundat el 1916 a Zuric en què els seus ocupants s'ajuntaven per burlar-se de les obres de teatre que es representaven a la planta inferior del l'edifici, un teatre; també s'hi experimentaven accions per part d'artistes del moviment dadaïsta). Paik, al vídeo que va fer aquell dia, li va posar el títol "Electronic Video Recorder". Era el 1965. Posteriorment, va seguir experimentant amb la televisió, tant amb instal·lacions com en accions, per exemple, sobre la senyal hertziana televisiva, que distorsionava amb l'ajut d'eines com imants. Reduïa els continguts televisius a senyals lluminosos. Wostell, per la seva banda, es va dedicar a desenvolupar la tècnica del decollage a murs públics i feia servir l'aparell de televisió a les seves obres (enterrava monitors o els disparava amb un fusell). Es dedicava a agredir la televisió com a tecnologia transmissora de valors negatius.

Principalment amb Paik, junt amb la parella formada per Steina i Woody Vasulka, i posteriorment amb Shuya Abe, van començar a fer accions experimentals de vídeo en l'art. De fet la parella Vasulka, amb les seves invencions per a Paik, és precursora en la generació d'efectes de vídeo que posteriorment aplicaria la indústria. L'objectiu de tots era crear un llenguatge plàstic específic del vídeo a partir de la seva pròpia indústria. I el "portapack" va ser la primera de les eines de suport, a la que li seguirien d'altres relacionades amb el so a través de sintetitzadors. Com que es tracta d'ones electromagnètiques, es modificaven i es distorsionaven les imatges. Paik va inventar també un vídeosintetitzador mitjançant el qual generava formes a partir d'elements electrònics sense necessitat de les imatges procedents de la càmera. El "portapack" va permetre als artistes gravar les seves accions davant la càmera i experimentar amb el mitjà per crear un llenguatge específic de vídeo.

El vídeo es va utilitzar per filmar els happenings o performances, accions compartides tant per artistes com pel públic que va acudir a presenciar-les i participar-hi. Tenia una funció de registre, però també es va fer servir la tecnologia videogràfica per a les vídeo-performances en què les accions es concebien a partir de l'ús de la càmera, fet que atorgava a l'instrument un paper preponderant; coincidien el temps real i el temps de la imatge, amb llargs plans-seqüència i manca de planificació. Bruce Nauman i Vito Acconci en van ser els precursors, amb una certa inspiració en Andy Warhol (amb les seves filmacions underground, en què a través del vídeo pretenia reflectir la monotonia de la vida mitjançant l'avorriment i una direcció no professional de la realització).

En el terreny del videoart, per exemple, els treballs de l'artista Dara Birbaum reflecteixen d'una banda, des de posicions artístiques, una actitud de crítica a les construccions dels discursos dels mitjans de comunicació tot mostrant a través del vídeo –"l'altra televisió" com apunta Baigorri en cita a Bonet (Baigorri et Alt, 2013). "Technology Transformation: Wonder Woman" (1978)" es realitza gràcies a col·laboradors de l'artista que treballen a la indústria televisiva i li subministren imatges per fer la seva obra. No hi havia la possibilitat d'establir un diàleg amb la televisió convencional, d'una sola via, així que el seu desig va ser crear-lo a través d'una obra amb l'ús del vídeo i evidentment des de dues vies d'interacció. Apropiant-se d'imatges, i via la repetició coma fórmula per posar al descobert els sistemes com la indústria construeix les imatges, evidenciar el seu transfons, construeix una heroïna a partir de fragments d'una coneguda sèrie televisiva. En sotmetre les imatges des les que s'havia apropiat i tret del seu flux narratiu original, desplaçades a dispositius formals com la repetició, es crea una nova narrativa (abreujada), una que sembla capaç de desconstruir la narrativa original, assenyalaria Birnbaum. "Vaig desmuntar Wonder Woman d'un flux continu que proporcionava espectadors amb la glorificació pop de la seva vermella, blava i blanca iconografia democràtica" (Spielmann, [2008] cita les paraules de Birnbaum a Guagnini). La seva també és una

crítica sobre la societat americana de finals dels anys 70, sobretot per la forma com és retratada per la televisió, com aquest mitjà influència i manipula els individus a través de les seves imatges. També és una crítica al tractament de la dona per la televisió. Quan Birnbaum dona detalls sobre la fórmula d'apropriacions d'imatges per fer els seus treballs videogràfics insisteix que el més important per a ella va ser utilitzar el vocabulari més comú en aquella època, i aquest era el de la televisió "a diferència d'ara que és Internet" (*Cory Arcangel and Dara Birnbaum in conversation*, 2009:191 a 198). Birnbaum és una de les pioneres en el mode de crear imatges a partir de materials trobats, un mecanisme que avui nodreix la creació de milers de vídeos a Youtube.

May Jo Lafontaine, Patrick de Geetere, Fabrizio Plessi, Gary Hill, Dan Graham i no per últim menys important, Bill Viola van ser representants dels primers usos del vídeo en l'art (vídeo de creació o videoart). Viola és un artista intimista i investiga les possibilitats del vídeo com a mitjà per poder crear paisatges físics i mentals, sobretot a través de videoinstal·lacions. Amb una gran càrrega emotiva. És l'artista a qui l'interessa descriure les seves experiències però per a qui la tecnologia no és més que un instrument per comunicar una visió de la vida. Hill per la seva banda experimenta i reflexiona sobre el llenguatge, que fa de mitjançer entre les persones. El so i el llenguatge són per a l'artista els responsables de l'estructura de les imatges, que s'expressen mitjançant el cos i les paraules, amb l'ajuda de la pràctica artística de la performance, el vídeo i els textos.

El temps com a matèria primera, el propi cos, la posada en escena, lectures circulars al voltant de videoinstal·lacions -en contra de la linealitat-, la imatge provinent de circuits tancats de televisió, són els eixos de les actuacions artístiques amb el vídeo. Marc Vassi, escriptor i pensador, a la revista *Radical Software* (1970), afirma que escriure sobre el vídeo és com explicar un viatge a algú que mai ha pres àcid. En plena drug-culture, el comentari avança les dificultats que troben els que volen escriure sobre el vídeo de creació, davant l'obsessió per a la catalogació o classificació del mitjà videogràfic (a la recerca d'una desitjada legitimació del vídeo com a art per part de les institucions artístiques), i d'altra banda, per la complexitat del propi mitjà, involucrat en un art contemporani multidisciplinari. Si parlem de distribució comercial de les obres artístiques videogràfiques, aquestes van topar amb el rebuig institucional, ja que la cinta -la capsula negra que l'allotjava- no tenia qualitats artístiques, es reproduïa fàcilment i aleshores desposseïen el vídeo de la faceta de peça única que havien de tenir les obres d'art. La videoescultura si va atraure l'interès com a objecte comercial del vídeo. Això no va impedir que es produís una institucionalització -contra tot pronòstic- del vídeo per part de museus. Però el consens institucional va determinar que, artísticament, a la cinta li corresponia la televisió, i la videoescultura i videoinstal·lació a galeries i museus. Tot i que la televisió no estava interessada en el videoart.

Artistes que inicien el seu treball a partir de la introducció tecnològica del vídeo, seguiran utilitzant el suport per a les seves obres, lluny de la idea de considerar el suport com un format documental o purament d'enregistrament, i el que es fa és qüestionar la presumpta veracitat de la imatge gravada, herència de la fotografia i el cinema. Ben al contrari, el vídeo serveix per experimentar, per tractar d'oferir una visió plural i complexa de l'art com a símptoma de la realitat (Baigorri, 2013B). Són diferents maneres de veure-hi les que es troben a darrere de les obres, que s'estenen fins a l'actualitat, tant a través de la videoinstal·lació com de videoescultures i cintes de vídeo. Qualsevol temàtica és bona per fer l'abordatge de la realitat des de la perspectiva del vídeo art, per exemple a través de l'ús del cos humà, on es projecten identitats, pors i la pròpia representació. En són exemples l'obra de Marina Abramovic, mitjançant performances en què provoca estats físics extrems per provar els límits del cos, i Orlan, que entén el cos com una obra d'art que es mostra mitjançant l'espectacle i la tecnologia). En la dansa, el vídeo es fa servir com a eina de creació. Maya Deren, als anys 40 i 50, va treballar mitjançant el cinema en la creació d'obres en què el cos, l'espai

i la càmera contribueixen a l'objecte filmat. La realitzadora surrealista va ser una precursora d'un gènere de vídeo de creació, la videodansa, en la qual aprofundiria el coreògraf Merce Cunningham (Nam June Paik realitzaria l'obra *Merce by Merce* by Paik a partir d'altres imatges).

Els corrents activistes, per la seva banda, van fer del vídeo el mitjà a través del qual expressar les seves crítiques socials i polítiques, amb la comunicació al centre de totes les mirades, però també la discriminació de gènere. Les "Guerrilla Girls" han estat un col·lectiu de denúncia de les (persistents) desigualtats entre dones i homes, també en el món de l'art, i per mitjà de performances. Shirin Neshat, Dee Dee Halleck, Coco Fusco o Tracey Moffat, tot fent servint el vídeo entre d'altres suports, són referents de la crítica contra la discriminació cultura i de gènere. Francesc Torres, amb cintes de vídeo i videoinstal·lacions, s'expressa contra les desigualtats socials, la violència i el poder; a Espanya, per exemple, l'artista Antoni Muntadas serà el primer que farà servir el mitjà vídeo -eina de contransformació- en el seu treball *Cadaquès Canal Local* (1974) amb entrevistes a pescadors i habitants del municipi, i posteriorment va projectar les imatges filmades durant l'estiu, l'època d'afluència de visitants. Utilitza el vídeo com a reacció contra la televisió per la seva influència en el comportament social. Ha fet servir molts suports artístics, no només el vídeo, però amb aquesta tecnologia construeix una de les més importants obres contra la censura artística i cultural -*The File Room* (1994).

Steve Reinke, Joe Gibbons, Jana Leo, o Francisco Ruiz de Infante, entre d'altres es van atrevir a fer servir la càmera de vídeo per expressar els seus temors personals, les seves experiències i inquietuds sobre l'amor, el sexe o el dolor. La càmera de vídeo és l'eina perfecta per a un col·lectiu d'artistes que busca una forma d'expressió que li permeti proximitat a l'hora d'abordar les seves preocupacions. El viatge, i el seus relats, prenen forma en les cintes de vídeo a través dels realitzadors Robert Cahen, Adan Cohen (*Fire On Time*, 2000, sobre la transformació i destrucció del barri xinès de Barcelona), i la realitzadora Sandra Kogut, que mitjançant unes videocabines va comptar amb la participació de centenars de persones que van voler deixar el seu missatge al món. Kogut s'interroga sobre les identitats i la pertinença a un lloc (a l'obra "Lá é Cá [1995] enregistra en 35 mm i passa el material a vídeo en postproducció).

Les darreres dècades del segle XX, amb el pas de sistemes analògics a digitals, els límits entre tecnologies es desdibuixen. També hi ha interès per centrar-se en la influència de l'art en la tecnologia i no al revés, en contra de la idea estesa que és la tecnologia la que influeix. El vídeo està consolidat, tot i que des de la perspectiva artística s'utilitza tant el suport cinematogràfic com del videogràfic, per exemple, Steve McQueen (amb un abordatge poètic de sentiments humans com la sensualitat, la tendresa o la violència. Les proximitats entre el cinema experimental i el vídeo de creació han anat progressivament reduint-se fins al punt que el mateix cinema inclou el vídeo (*Ken Park*, 2002, i *El vídeo de Benny*, 1992, films en què el vídeo és protagonista de les accions dels personatges), sense oblidar la influència del gènere del videoclip (musical, amb la seva naturalesa antinarrativa, associada als discursos postmoderns), tot i que el videoart anticipa estètiques del videoclip, considera Bob Pitman, fundador de MTV (Baigorri, Pagès i San Cornelio, 2013:18).

El vídeo va recórrer un llarg camí des de la seva utilització en circuits (de contracultura) de difusió local fins a la seva entrada als museus. Però fora dels museus, els festivals, mostres i certàmens s'han encarregat de projectar el vídeo per legitimar-lo també en el mercat de l'art, des de *Dokumenta 5* de Kassel fins a *Transmediale*, l'European Media Art Festival (EMAF) o el LOOP de Barcelona. La seva evolució tecnològica ha permès que l'enregistrament es pugui fer amb gran qualitat de definició d'imatge (de fet el realitzador Michael Mann va filmar la pel·lícula "Collateral" en vídeo d'alta resolució), tot donant proves de com són d'estrets els límits entre tecnologies. Les

característiques de resolució de la imatge filmada en vídeo, fins i tot a través dels moderns smartphones -ja no és estrictament necessari disposar una càmera de vídeo-, han propiciat, com s'ha destacat anteriorment, el sorgiment d'una cultura participativa que fa possible la creació artística en cooperació i mitjançant el vídeo, i la transformació del concepte d'autoria i la de l'espectador/a. Avui, quan els sistemes d'edició són a l'abast de tothom, de professionals i amateurs, produïm tant o més que exercim la funció expectatorial, ja no hi ha audiències passives sinó actives, interpretadores dels textos. De fet, ja no som públic, sinó usuaris i usuàries, "prosumers" (realitzem la producció i també el consum, i fins a un cert punt podem beneficiar-nos d'una rendibilització econòmica de la producció). A més, difonem les obres a través dels canals que la xarxa Internet obre a tothom (Youtube o Vímeo en són dos grans aparadors). El vídeo és també a la base de realitzacions artístiques actuals, com el mapping, per a la creació d'ambients amb projeccions d'imatges, i Vjeys (actuacions audiovisuals en directe amb manipulació d'imatges). El seu ús per a la transformació d'espais encaixa en obres com ara videoinstal·lacions en què la vida a les ciutats s'erigeix en protagonista (Claudio Zulián, amb *Entusiasme*, 2012), la migració (Chantal Akerman, *De l'autre coté*, 2003, vídeos, que són documentals polítics, alineats en una exposició; Mona Hatoum, amb *Measures of distance*, 1998), la contrainformació (mitjançant els col·lectius Indymedia, Olivier Ressler, amb *Take the Square*, 2012, amb un recull d'imatges del 15M a Espanya, el moviment de la plaça Syntagma a Atenes i l'Occupy Wall Street), el quotidià (l'artista Eulàlia Valldosera és un referent en l'ús del vídeo per mostrar la realitat quotidiana a través d'objectes d'ús freqüent en el dia a dia, amb "*Dependencias*", 2009, al Reina Sofia), la memòria (l'obra de Robert Frank és un recorregut per la seva vida a l'entorn de la memòria farcida de fets quotidians) i finalment l'espectacularitat a partir de les limitacions del cos humà -Mathew Barney, Pipilotti Rist).

[Índex](#)

4.2. El llegat del cine verité

El minimalisme observacional practicat pel cinema directe i la posada a punt de la càmera com un dispositiu que assumeix fent funcions de provocació i impulsor al servei de l'enquesta social del cinema verité, van enfrontar l'espectador de la mateixa manera que ho feien les avantguardes cinematogràfiques contemporànies (noves temporalitats de l'esdevenir, capacitats de revelació de l'atzar i el registre no controlat, el qual ja era una consigna de les primeres avantguardes documentals), apunta Ortega (2005:196-209). Vet aquí una naturalesa rupturista i experimental de camins oberts i explorats pel cine directe i el cine verité, tot i que l'autora rescata la idea expressada en el seu moment pel documentalista Errol Morris en el sentit que el cine verité va fer retrocedir el cine documental vint o trenta anys.

Els films documentals nord-americans dels anys seixanta, amb la seva aposta per una articulació narrativa, prenen el protagonisme davant la davallada del potencial experimentador del cine observacional. A pesar d'això, la empremta observacional va desenvolupar altres formes, menys acomodades, amb temporalitats disteses, silencis, moviments aleatoris del cinema directe, i menys domesticades com a exemples de retòriques de la immediatesa i de l'autenticitat sota cotilles narratives. Ortega assenyala l'exemple del realitzador Wiseman, a la recerca d'un sistema que ajudés a dotar d'un sentit global i un nou significat a llargues seqüències observacionals (farcides de temps morts, gestos, interaccions d'una càmera proactiva que mostra diversos graus de contacte amb els subjectes i com a resposta a les exploracions i descobriments del cineasta). La fórmula va consistir en una estructura mosaic de peces aparentment independents, els quals no es relacionen ni com a relats narratius o seqüenciacions cronològiques, ni tampoc en línies argumentals. El que fa és mostrar-se mitjançant la repetició temàtica, reiteracions, on cada escena successiva apunta una mica més d'una anterior ja vista, però que arran d'aquesta acció els temes que s'hi aborden es van redefinint.

Estructures com aquestes, assenyala Ortega, són les que han dotat el documental social contemporani d'un argument amb el qual es poden seguir explorant formes no dramàtiques de representació.

“El documental contemporani que no ha caigut en les temptacions de la reflexivitat formal explícita o en la introducció de la veu subjectiva i la indagació personal directa, ha depurat des de diferents tradicions o cerques filmiques personals, aquests camins que conjuguen la potencialitat de la càmera observacional (...) L'espectador participa així en un succés de descobriment i coneixement, aquell pel qual el cine és capaç de renovar la nostra mirada sobre el món que ens envolta quan una mirada intel·ligent i curiosa es troba darrere la càmera. I en la seva articulació general, el mosaic no argumentatiu apareix com a estratègia de comunicació exploradora, que torna reiteradament sobre escenaris i personatges, tot generant un coneixement obert i en espiral, sense clausura ni resolució”.

Ortega (2005:199).

Altres documentals han seguit aquest solc en la relació que estableixen amb l'espectador. Proposen uns mínims avanços cronològics, narratius, esdevenen un teló de referència per a l'exercici de la mirada sobre altres temporalitats, les que van donant sentit a la vida dels personatges en entorns en plena transformació social (l'exemple proposat per l'autora és *En construcció* [J.L. Guerin, 2001]), amb seqüències dotades de coherència interna pròpia i quasi autosuficients; etnologies de salvament, considera Ortega, en què no hi ha la intenció de congelar essències ni tampoc de dramatitzar a través d'esquemes. Amb les transformacions de la dècada de 1960 va néixer una altra línia de representació, que explora des del cine verité la paraula sorgida de l'entrevista, una eina per obtenir veritats dels agents socials. En la seva forma més depurada, el documental d'entrevista proposa al públic progressar també a través de fragments d'un mosaic que es construeixen amb un centre de gravetat o punts de fuga. El documental hereu del cinema verité ha experimentat amb les formes de representar el que és social mitjançant relats i descripcions, somnis i expectatives, a través de les quals els subjectes perceben i comprenen la societat i la història, motiu pel qual es pressuposa l'entrevista com a eina insubstituïble del documental social.

[Índex](#)

4.3. Realisme a l'avantguarda i al documental

Si bé com s'ha dit abans al llarg de la primera meitat del segle XX, el documental i l'avantguarda han reclamat que són els paladins, el primer, de la puresa realista, el segon, de la utopia estètica no menys pura, i el cine de ficció els ha rebutjat a tots dos, el cert és que a la resta del segle passat el que es produeixen són relacions contínues i mestissatges entre els tres àmbits, indica Català (2005:119-125). El documental té molt de narratiu i el cine narratiu sempre ha cedit a les temptacions documentalistes. I de l'experimentació avantgardista se n'ha beneficiat tant el documental com el cine narratiu i a més han obert camins d'experimentació cadascú per la seva banda.

L'avantguarda, sigui o no cinematogràfica, és la conseqüència més directa de la conversió del món en imatges, fet al qual contribueix el cinema de forma evident, cosa que per a l'autor suposa un gir estètic que suplanta l'ètica i es converteix en la característica destacada de l'art modern. El cine d'avantguarda ha tingut sempre una vocació -utòpicament- realista, però a diferència del documental, ha jugat amb la imatge del món, Català rescata el realitzador espanyol i pioner del cinema experimental Val del Omar per exposar que els seus experiments visuals i sonors, com els films de la realitzadora experimental nord-americana Maya Deren, significarien en el cine d'avantguarda una

propensió cap a allò figuratiu tot conservant una afecció a l'onirisme com a coartada per a les ruptures formals, encara que aquest onirisme ja treballa aleshores per a la metàfora i la plena representació visual en l'essència del film-assaig.

Per una altra banda, es rememoren les propostes del director cinematogràfic experimental Stan Brakhage, lligades a la preocupació per la materialitat del mitjà pictòric, per cridar l'atenció del cine com a pintura, un espectacle estètic. Català recorda les consideracions de l'historiador de cinema avantguardista, el nord-americà P. Adams Sitney, en relació a Brakhage i subratlla com el film líric d'aquest director postula una presència d'un cineasta al darrere de la càmera que és el protagonista en primera persona del film, les imatges del film són el que ell veu, filmades de manera que mai s'oblidi la seva presència.

La primera avantguarda cinematogràfica –europea- escenificaria el món interior, accessible pel públic a distància, com a *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1928), però amb l'evocació de la realitat del somni, no de la mediació de qui somia, amb una contemplació -apunta Català- diferent de la d'un quadre de Dalí per exemple; els moviments avantguardistes nord-americans que segueixen els europeus, al contrari, fan un gir cap a la subjectivació de l'experiència, la pròpia experiència íntima d'un individu. Per una banda, el cine mostra experiències íntimes, com els somnis, però s'ofereixen com si fossin públiques i l'acte cinematogràfic les acull, les ofereix com espectacle per al públic; l'avantguarda nord-americana (amb Maya Deren) busca que el públic espectador comparteixi les experiències subjectives d'un personatge-autor/a, amb un canvi que s'opera no obstant a partir dels progressius films de Deren: el cine comença a somiar, i la càmera ha de contemplar la realitat des de la subjectivitat, des d'una mirada subjectiva, un canvi que els avantguardistes nord-americans van interpretar d'un mode romàntic. Diferències també d'estils de pensament, perquè l'avantguarda europea es presenta com a objectiva i la nord-americana com a subjectiva. Per als europeus la subjectivitat està a les imatges, per als nord-americans es troba en el dispositiu tècnic de la càmera.

[Índex](#)

4.4. El domini del documental

No existeix un territori fix per al documental com a pràctica o concepte, com tampoc hi ha delimitades tècniques específiques, els temes són tants com l'interès i la imaginació disposi un/a cineasta, i per descomptat, no hi ha una taxonomia d'estils i formes, -les modalitats, com veurem més endavant formen part d'una proposta que desitja abraçar epistemològicament el terme. És un punt de partida que formula un dels teòrics més destacats en l'estudi sobre el gènere, Bill Nichols, qui testimonia que més que una preocupació per una definició del terme, cal veure-ho com un lloc d'oposició i canvi.

Torreiro i Cerdán (2005:9) expressen que el fet que no existeixi un cànon o centralitat que marqui pautes del que en cada moment històric s'ha entès com a “documental” ha permès diferents evolucions que dibuixaran geografies molt riques i fragmentades. Cine en potència davant d'un altre territori prou ampli -i híbrid- com és, per oposició, la ficció.

Bordwell i Thompson (1997:111) a l'hora de respondre's a la pregunta que plantegen sobre què és un documental, no van molt lluny de Nichols (tot i que no s'hi refereixen), ja que transformen la frase interrogativa en una afirmació sobre com diferenciar-lo del cine de ficció. Així, el documental es distingeix, segons els dos autors, perquè ve etiquetat com a tal, fet que porta a assumir que les

persones, llocs i esdeveniments no només existeixen sinó que són reals i que la informació que s'hi presenta és fidedigna. Podrem veure més endavant els conflictes que deparen els termes “veritat” i “realisme”.

Enlloc d'una aproximació terminològica, Nichols n'articula tres, tantes com parts considera que hi ha implicades en el procés de creació i visió del film documental: realització-text-públic. Des de la perspectiva de la realització, suggereix que és una pràctica comuna i també enganyosa la de referir-se al suposat menor grau de control que s'exerceix sobre el text audiovisual en comparació amb el de la ficció, qüestió que l'autor rebutja per entendre que les preocupacions i el control per part de la realització sobre, per exemple, la il·luminació, els decorats o el comportament, per exemple en la modalitat expositiva clàssica o poètica, són tant elevats com en la ficció, a més que no cal obviar el control sobre les qüestions socials, com ara les relacions entre realització i subjecte (del text); en el cine verité nord-americà els/les realitzadors/es s'esforcen per minimitzar la seva presència durant el rodatge, cosa que du a postular que és inevitable el control sobre la fase de producció d'un film. El que no es controla plenament per part del o la documentalista és el tema. La distribució dels documentals i els llocs d'exhibició es produeix en circuits característics, sovint tangencials davant la distribució del cinema comercial (ficció) -Nichols fa servir també el terme “marginal” si bé, actualment, l'auge que experimenta el gènere, encara que no sigui el reclam principal de moltes sales cinematogràfiques, si gaudeix de més interès per part de les cadenes televisives, tant en producció com en programació a les gralles. No obstant, l'interès pel documental se sosté per altres suports com la realització de festivals, debats, conferències arreu, el que contribueix també a mantenir una identitat institucional i comunitària. Només a Barcelona, el DocsBarcelona, l'In-Edit (documental musical) o el FICMA (medi ambient) testimonien l'atractiu del gènere, sense menysprear altres certàmens que es convoquen arreu de Catalunya⁴.

Pràctica institucional, amb discurs propi, amb una preocupació per la representació del món històric, no sense enfrontament a principis organitzatius, patrons de distribució i exhibició, estils, estructures, tècniques i modalitats és un conjunt de termes que comencen a definir el documental. És convenció de la pràctica documental i del discurs que s'hi fa la presumpció que és més important parlar sobre alguna cosa que parlar sobre com parlem d'una cosa, ni que la modalitat documental reflexiva en faci objecte del seu discurs. En aquest punt, Nichols assegura que és difícil ser reflexiu quan es té a dir alguna cosa urgent sobre un tema, i per la majoria de documentalistes, sosté, la urgència d'un tema està per sobre de la pròpia consciència del mode d'exposició.

Caràcter probatori

En relació als textos, el documental és un gènere cinematogràfic com qualsevol altre, tot i que els films del gènere documental comparteixin característiques (convencions, normes i codis propis). Els documentals prenen forma a l'entorn d'una lògica informativa que requereix una representació i argumentació sobre el món històric. Instrumentalment funciona en termes de resolució de problemes. Però seria molt agosarat plantejar com a funcional en el documental una estructura en què hi ha una exposició d'una qüestió, presentació d'antecedents, anàlisi de l'àmbit, amb la inclusió de punts de vista diferents perquè implicaria un món clausurat per determinació pròpia, quan en realitat, el documental evoluciona, d'acord amb els contextos socials, culturals i estètics i històrics. I en aquest punt, davant el grau de desenvolupament tecnològic -per la digitalització- el documental pot tenir

⁴ Catalunya Film Festivals relaciona un elevat nombre de festivals de diferents temàtiques, des d'animació en general, cine d'autor, a cine oriental, que inclouen un àmbit específic per als documentals que hi están relacionats.
https://catalunyafilmfestivals.com/festivals/?orderby=festival_tag

encara un enorme camp per expressar una representació del món (el fet que es desenvolupessin nous suports d'enregistrament d'àudio portàtils va afavorir el trànsit entre els modes expositiu a d'observació com veurem posteriorment). Per una altra banda, els documentals, en ocasions, s'aproximen a la ficció, com ara els documentals d'observació, on es mostren conflictes, complicacions i resolució basats en personatges que substitueixen a la lògica documental de problema/solució (malgrat que just aquest paradigma de problema/solució condicioni l'organització d'escenes i de films sencers).

L'estructura del documental depèn sovint d'un muntatge que mostra proves del seu discurs amb la qual cosa les tècniques narratives clàssiques sofreixen modificacions. El muntatge no persegueix, a priori, establir una continuïtat espai-temps, sinó organitzar i mantenir una argumentació única en relació a la lògica que mostri el tema representat. El documental transmet un procés, més que una continuïtat de l'espai i el temps. El so i les imatges, tan importants els uns com les altres, se sostenen com a proves no com a elements d'una trama. Les històries tenen lloc en un món imaginari, els arguments ocupen un espai imaginari (abstraccions) que en el documental aborden temes que succeeixen en el món històric de la quotidianitat. Punt específic en relació al món de les imatges: les paraules sostenen amb més facilitat les argumentacions que les imatges. Les imatges són concretes (s'expressen de forma literal, afirma Català [2011:71]), pertanyen a temps i espais concrets. Les paraules permeten abstraccions i designacions. I el documental es basa principalment en la paraula parlada (Veu *over*⁵ d'un o una narradora, veu de persones entrevistades, periodistes que ocupen l'espai principal en la majoria del films documentals). I la narració dels agents que hi intervenen acostuma a tenir un halo d'autenticitat. És una de les prerrogatives que concedim al gènere, acceptar com a veraç el que els subjectes que hi apareixen transmeten sobre un fet o un esdeveniment (Nichols considera que el risc més important a què sotmet un documental és la pretensió de fer reconstruccions, tot argumentant que aleshores es produeix una ruptura entre el nexa indicatiu entre imatge i referent històric. Aleshores sorgeix un estatus d'un succés imaginari; en canvi les ficcions donen més crèdit a les reconstruccions que a les narracions, en canvi).

L'estil fa referència a la manera característica d'un/a realitzador/a d'afrontar una exposició o al mode de fer-ne una que sigui compartida per un col·lectiu. L'estil dona suport a la construcció d'una trama per crear una història, i de proves per construir una argumentació. El realisme ha estat un dels estils que més ha caracteritzat el cine documental. El neorealisme és un exemple de la ficció. El cinema *verité* nord-americà ho és del documental.

Quant al públic espectador, aquest reconeix un film documental d'acord amb una experiència prèvia. Comprèn i interpreta el procés que es presenta a la pantalla d'acord amb uns coneixements previs adquirits i, seguidament, pel propi text. En el visionat, hi assignem motivacions, com ara el realisme; l'objecte està present al film degut a la seva funció amb el món històric. Una altra forma de motivació és la funcional: l'argument justifica la presència d'un objecte. Igualment, entra en joc la motivació intertextual: la presència esperada d'un objecte. La motivació formal té lloc en justificar la presència d'imatges que contribueixen a un esquema formal o estilístic, imatges també esperades en el pla d'una composició i ritme, fins i tot amb termes estilístics com ara un tipus d'il·luminació d'un objecte o una persona, o primers plans -figura formal que també utilitzen altres textos de ficció però que no necessàriament està justificada en termes de realisme, però sí que contribueixen a formar patrons afectius i poètics de presentació social reconeguts per mitjà de l'estètica. L'abordatge per

⁵ En aquest treball es distingeixen les veus '*in*' -pronunciada en el propi camp-, '*off*', que prové d'algun lloc fora de l'enquadrament, i la veu '*over*', que ostenta un narrador invisible quan es troba en un espai i temps que no són els que representen les imatges de la pantalla, d'acord amb la proposta que fa Ruitiña (2012) segons definicions de Kozloff recollides per Gaudreault i Jost. [Vegeu l'anàlisi de "[Apuntes para una película de atracos](#)" a la pàgina 98.]

part del públic espectador del documental es fa amb moltes menys expectatives de què es produeixi una identificació amb els personatges, com passa a la ficció. L'objectivitat apareix com un criteri i un compromís. Se sol·licita al públic el seu consentiment a través de les imatges probatòries, fet que indueix a creure-hi. Això fa de l'objectivitat, i de tot el que és denotatiu, aliats naturals de la retòrica documental. És més, les formes expressives d'objectivitat confirmen qualitats del món històric. L'objectivitat apareix com a adjunt de la retòrica, com un mode de comunicar l'aparent autenticitat del que es diu o d'emascarar els prejudicis del reporter/a. Finalment, el documental transmet coneixement, una sensació enriquidora, font de plaer, que no obstant, segons subratlla Nichols, "està mol lluny de ser innocent".

[Índex](#)

4.4.1. El/la realitzador/a

Abordem les qualitats de la mirada documental i el seu objecte de desig, que és el món que descobreix des de la perspectiva de la narrativa en el documental, de les seves tensions i possibilitats, i en concret dels valors (axiologia, des de l'ètica a l'estètica, per exemple) que poden experimentar-se i conèixer-se. Aquests valors situen el/la realitzador/a respecte al món històric, del qual en forma part indissociablement, de forma tangible, amb la seva presència o absència en la imatge i fora de la pantalla, amb la veu dins i fora de camp, en intertítols i gràfics. Són elements que construeixen una ètica i una política, que tracten des del consentiment als drets de la propietat de les imatges enregistrades, del dret de saber davant el dret a la intimitat, les responsabilitats de la realització versus el tema i el públic o codis de conducta.

La subjectivitat del públic espectador oscil·la, afirma Nichols (1997:116), segons predomini una política de la representació sexual o de la representació espacial. La seva relació amb la imatge està influïda per una consciència de la política i l'ètica de la mirada en tant que es construeix un nexa indicatiu entre la imatge i l'ètica que la produeix. Com s'ha dit anteriorment, la imatge ofereix proves a favor d'una argumentació, però també ofereix testimoni de la política i l'ètica de l'autor/a que l'ha creat. Com a premissa, el que succeeix davant la càmera, per exemple amb les aportacions de testimonis i experts, no es representa pensant en la càmera. Els fets existirien igualment si el dispositiu tècnic no hi hagués estat, els actors socials -la gent- haurien viscut i s'haurien representat a si mateixos en la seva vida quotidiana amb independència de la càmera. El documental aborda un espai historiogràfic no l'espai fictici de la narrativa clàssica.

Mentre que les imatges documentals enregistrades, sobretot abans del seu muntatge -el que es coneix com metratge en brut- segueixen mostrant informació significativa sobre el món, en la ficció el brut hi ha preses que es descarten, i només adquireixen valor si esdevenen una oportunitat per mostrar una altra faceta (còmica o potencialment per a un making of). Aquesta situació mostra el valor de la ubicació del realitzador/a. En la ficció, s'acosta al tema des de l'exterior amb una panòpia de recursos tècnics i estilístics. En el documental l'espai és històric i la presumpció habitual del públic és esperar un acostament al tema per part de la realització des de l'interior, com a part que és d'aquest món històric, no d'un món imaginari. La seva presència o absència diu molt de la seva relació amb objectes, subjectes i fets. I sempre es manté el nexa indicatiu entre imatge i referent històric, encara que el món històric es transmeti en forma de narrativa. L'estil i els recursos tècnics són una mostra de l'habilitat per a la realització, com els aprofita per obtenir una representació que veurem posteriorment.

[Índex](#)

4.5. Modalitats documentals

Entre les classificacions que la literatura sobre modalitats documentals assenyalava, cal destacar les propostes que exposa Bill Nichols a la seva obra “La representación de la realidad” (1997:65-106), que estableixen quatre enfocaments de la representació de la realitat en els textos documentals: expositiva, d’observació, interactiva i reflexiva.

De forma genèrica, Nichols, planteja dues grans categories, la narrativa, d’una banda, amb una capacitat per introduir perspectives morals, polítiques o ideològiques, i de l’altra banda, el realisme, amb el pes que ostenta quan es tracta de fer representacions de la realitat quotidiana i la subjectivitat, però l’analista precisa que tant l’una com l’altra són generalitats que amb freqüència apareixen, amb diferents formes, en les quatre modalitats indicades, a més que formen part tant de la lògica del documental i de l’economia dels textos. Per aquesta raó, aprofundeix en quatre modes per categoritzar el gènere, tant des del discurs com des de l’expressió de la imatge fílmica.

En una primera definició, i de forma succinta, l’analista explica que la modalitat expositiva neix com a desencant de les molestes qualitats de divertiment del cinema de ficció davant del comentari omniscient i les perspectives poètiques per revelar informació sobre el món històric i veure de nou aquest món. El mode d’observació va sorgir arran de la introducció d’equips de gravació sincrònics portàtils i del també desencís de la capacitat moralitzadora del documental expositiu. A més, aquest mode permetia al realitzador/a enregistrar sense immiscir-se en el que feia la gent -els actors socials per a Nichols- quan no es dirigien a la càmera. Aquesta modalitat, no obstant, limitava la realització al temps present, i requeria distanciar-se dels propis recursos, la qual cosa va donar peu, en evolució, a una categoria interactiva que, tot i néixer també de l’oportunitat que oferien els equips més lleugers d’enregistrament, expressava la voluntat de fer patent la perspectiva de qui està al front de la realització. Una forma d’entrar en contacte amb la gent més directa i sense retornar a l’exposició clàssica. És quan s’originen estils d’entrevistes i tècniques intervencionistes que permeten a director/a intervenir-hi més activament en els esdeveniments actuals i relatar successos ocorreguts mitjançant testimonis i experts als quals també se’ls pot veure. S’hi va sumar material -metratge- d’arxiu amb l’objectiu d’evitar els perills de la reconstrucció i les afirmacions del comentari omniscient.

La perspectiva reflexiva té el seu origen en el desig de fer evidents les convencions de la representació i posar a prova la impressió de realitat que transmeten les altres modalitats. És el mode més introspectiu, fa servir molts dels recursos de les altres categories però els porta al límit amb la idea de captar l’atenció de l’espectador tant sobre el recurs com sobre l’efecte.

El documental expositiu. Cinema d’assaig

Expositiva: el text es dirigeix directament a l’espectador, amb intertítols i veus que exposen una argumentació sobre el món històric. Es fa servir el recurs de la veu omniscient i és la modalitat més propera a la forma d’assaig o l’informe expositiu. De fet, les formes televisives amb presentador/a i periodistes enviats a un lloc on s’ha produït un fet que s’investiga o es relata n’és un exemple. Des d’una perspectiva ètica, el debat en el gènere documental sobre com representar adequadament la gent és obert. El text expositiu provoca plantejaments ètics sobre la veu, com el text parla objectivament o persuasivament (o propaganda), o bé sobre què comporta parlar en nom o a favor d’algú en termes de responsabilitat, tant amb el tema com amb el públic del qual es busca l’aprovació. Els documentals expositius prenen forma al voltant d’un comentari dirigit a l’espectador/a, mentre les imatges serveixen de contrapunt o com a il·lustració. El text està dominat

per la retòrica de l'argumentació d'un o una comentarista, avança al servei de la necessitat de persuasió; el muntatge serveix a aquest propòsit, organitza una continuïtat de la retòrica més que una d'espacial i temporal. Arran dels talls, les juxtaposicions inesperades serveixen per establir punts de vista originals o noves metàfores suggerides pel realitzador/a. Es posa l'èmfasi en la impressió d'objectivitat i en un judici ben establert. Un gran valor d'aquesta categoria documental és el fet de poder abordar un tema dins d'un marc de referència que no cal qüestionar sinó que es dona per sabut: "El coneixement en el documental expositiu sol ser epistemològic en el sentit que li dona Foucault: les formes de certesa interpersonal que estan en conformitat amb les categories i conceptes que s'accepten com a reconeguts o certs en un temps i llocs específics o amb una ideologia dominant del sentit comú com la que sostenen els nostres propis discursos de sobrietat" (Nichols, 1997:69).

El flux lineal cronològic de la imatge i l'argumentació de la majoria de documentals expositius, indica l'autor, són impulsats per la marxa diacrònica de causa/efecte, premissa/conclusió, problema/solució. L'exposició pot incloure entrevistes, tot i que subordinades a l'argumentació del film, sovint a través d'una veu omniscient invisible o d'una veu d'autoritat que és la càmera, que parla en nom del text. No hi ha un enfrontament entre entrevistador/a i subjecte o bé resulta mínim. Aquesta modalitat fixa rígidament la durada, contingut i límits del que es pot i no es pot dir. Les veus de les persones que hi apareixen entren a formar part d'una lògica del text que les inclou i dirigeix. La seva funció és donar suport, aportar proves o justificar allò al que es refereix el comentari. No formen part de l'argumentació. El públic espectador d'aquest mode de representació habitualment espera que es desplegui al seu davant un món racional amb connexions de causa/efecte entre seqüències i successos. La presència d'una autoria queda representada a través del comentari i la veu de l'autoritat és en ocasions la del director/a. Representació a través de la paraula i la lògica.

El documental d'observació. Cinema de realitat.

Segons alguns professionals, aquesta modalitat s'associa al cine directe, i segons d'altres al cine verité, tot considerant els dos termes com a intercanviables. Una de les premisses més importants d'aquest mode és la no intervenció de la direcció del documental. El control se cedeix al succés, a l'esdeveniment que té lloc davant la càmera. Més que construir un marc temporal o ritme, és a través del muntatge en què es basen els documentals d'observació per potenciar la impressió de temporalitat. Pel que fa a les consideracions ètiques, aquesta modalitat s'interroga, a partir de la premissa de la capacitat de discreció del realitzador/a, sobre la intromissió de la direcció en la vida de la gent al davant de la càmera, si l'alterarà, amb l'objecte de rodar un film.

El so sincronitzat i les preses relativament llargues són una característica. Tècniques que fixen. El discurs en les imatges d'observació situa el diàleg i el so en un temps i espai històric concret. Escenes i plans presenten unitat i la situació d'observació està definida. L'espai apareix com construït a partir del món històric enlloc de fabricat com una posada en escena de ficció. Aquest tipus de films solen cobrir moments específics exhaustivament en lloc de fer resums a través d'una operació de muntatge amb els moments més destacats. Els talls i l'edició tenen la funció de mantenir la continuïtat espacial i temporal de l'observació enlloc d'una continuïtat argumental, el que fa del cine d'observació una forma molt gràfica de la presentació en un temps present. La presència de la càmera, la seva fixació, proposa un compromís amb el que és immediat, íntim i personal, de la mateixa manera que podria experimentar una persona observadora participant. Sons i imatges s'enregistren en el moment de la filmació d'observació, el que contrasta amb una veu *over* i imatges il·lustratives de la modalitat expositiva. Així, es proposen els modes expositiu i interactiu per a les investigacions històriques, i el d'observació per a l'experiència contemporània. No es fan servir habitualment els canvis bruscos de temps o de localització per sorprendre l'espectador amb una nova perspectiva.

L'emplaçament de la càmera, la qualitat del so, el ritme són factors que tendiran a la discreció. Importa cenyir-se a un realisme d'observació. És un mode utilitzat freqüentment com a eina etnogràfica. Ofereix al públic espectador l'oportunitat de fer un cop d'ull i sentir, inesperadament, un fragment de vida, una experiència viscuda per altres persones, trobar el sentit el ritme de la vida quotidiana. Singularment, els documentals d'observació estableixen un món de referència afí amb el cine de ficció. Nichols recorda que a través del parentesc amb la ficció, exercit pels realitzadors/res de documentals d'observació respecte el neorealisme italià, aquestes pel·lícules conviden l'espectador a establir una relació més complexa fins i tot amb la dimensió referencial del film, i es refereix a expressions d'observadors que podrien dir "la vida és així, oi?" i afegeix que com succeeix en la ficció narrativa clàssica, la nostra tendència a establir un repertori de relacions imaginàries amb els personatges i les situacions prospera amb la condició de la presència del realitzador/a entesa com a absència. La seva presència, que no és reconeguda ni emet resposta, obre el camí per a la dinàmica de la identificació afectiva, la immersió poètica o el plaer voyeurístic (1997:77). El cine d'observació transmet sensacions d'accés sense traves ni mediacions. Ens ofereix l'oportunitat de gaudir d'un lloc d'espectador ideal.

La modalitat interactiva. La veu de la direcció.

Va aparèixer a la dècada dels anys cinquanta quan els equips d'enregistrament sonor sincronitzat es van fer lleugers de transportar, i ja no calia reservar el discurs per a la postproducció en l'estudi. El realitzador/a ja no és només un ull cinematogràfic i s'aproxima al llocs dels fets, parla, sent, mira. Hi estableix relacions. La seva veu s'escolta com la dels altres, ja no en veu *over*. Aquesta modalitat treballa amb les imatges de testimoni o intercanvi verbal i amb les imatges de demostració (estableixen la veracitat o el que és discutible pel que fa al que diuen els testimonis). L'autoritat del text es desplaça cap als actors socials convocats. Són les seves respostes i comentaris la part essencial de l'argumentació del film. Predominen formes de diàleg o monòlegs. El muntatge té la funció de mantenir una continuïtat lògica entre els punts de vista individuals, habitualment sense l'avantatge d'un comentari global. Les juxtaposicions inesperades poden incorporar intertítols gràfics, però sobretot, a més de formar part del procés d'interacció, són una eina clau en el discurs de la realització.

La relació amb els testimonis no pretén tampoc una confrontació sinó la cerca d'informació per a un raonament. La interacció gira sovint al voltant de les entrevistes, les quals també plantegen qüestions ètiques pròpies, entre les quals la jerarquia de poder entre entrevistador/a i subjecte social, o els drets que conserva l'entrevistat/da. També cal destacar la responsabilitat de la direcció quant a l'exactitud històrica, objectivitat i complexitat del material de base.

El text interactiu pot adoptar moltes formes però totes condueixen als actors socials a la trobada directa amb el realitzador/a, la veu d'aquest/a, quan se sent, es dirigeix als actors socials que apareixen a la pantalla enlloc de al públic espectador. Nichols cita el documental d'Emile de Antonio *In the year of pig* (1968) com el film precursor que va ajudar a basar el gènere de la reconstrucció històrica en la història oral o la veu de testimonis i metratge d'arxiu en lloc d'un comentari en veu *over*. Cal destacar el canvi, cap a la modalitat interactiva, que es fa de l'èmfasi en una veu centrada en l'autor/a a una veu centrada en el testimoni. Quan una entrevista participa del documental expositiu, en general serveix com a prova de l'argumentació de la realització, o del text. Quan apareixen en la modalitat interactiva, fan el paper de prova d'una argumentació presentada com el producte de la interacció de realitzador/a i subjecte. La relació que s'estableix entre totes dues parts resulta fonamental per al film; quan s'estableix una configuració espai-temps, aquesta relació té una gran càrrega política, ideològica.

En moltes ocasions, sobretot en els films que fan de la història el seu tema, en lloc de l'efecte de l'experiència de l'entrevista en si, aquesta té lloc a través de la línia de l'enquadrament. El realitzador/a-entrevistador/a resta fora de la pantalla i fins i tot la seva veu desapareix amb el text; els actors socials es dirigeixen a la càmera o a un lloc en l'eix aproximat, amb la mirada en qui els entrevista. Les expectatives del públic espectador són diferents per a les pel·lícules interactives i les d'observació. Aquesta última i les expositives, a diferència de les interactives i reflexives, tendeix a amagar el treball de producció, els efectes de l'aparell cinematogràfic i el procés d'enunciació. Quan un film interactiu adopta la forma d'històries orals encadenades per reconstruir un succés històric, la reconstrucció es el resultat de la unió (muntatge) dels testimonis independents. Els espectadors dels textos interactius esperen ser testimonis del món històric a través de la representació d'una persona que hi viu i que fa una dimensió bàsica del text.

La modalitat reflexiva. Referencialitat al propi text.

En aquesta categoria de documentals, la representació del món històric es converteix en el tema de meditació cinematogràfica. En aquest mode, el realitzador/a aborda el metacomentari del text, parla menys del món històric en si -com passa a les modalitats interactives i expositiva i poètica i la interactiva- que del procés de representació en si. El cine documental reflexiu tracta la qüestió de com parlem sobre el món històric, es desplaça el focus d'atenció a les propietats del text audiovisual. Aquests documentals són conscients de sí mateixos en forma i estil, i també quant a estratègia, estructura, convencions, expectatives i efectes.

La representació de la gent en aquests documentals, èticament, es fa de forma que adopten el paper de significants, funcions del propi text. Les tècniques del realisme, de transferència fluida dels estats psicològics dels personatges a l'espectador, d'estructures narratives i accions cinematogràfiques com el pla subjectiu, en el cas dels documentals reflexius només es fan servir per interrompre-les i deixar-les al descobert. Molts textos reflexius presenten el/la realitzador/a en la pantalla no com un participant que observa sinó com un agent amb autoritat. Una de les singularitats d'aquest mode és que en rares ocasions, apunta Nichols, té la meditació sobre qüestions ètiques com a interès principal. Les preferències per les interpretacions professionals i l'aparició del realitzador/a tenen poques vegades la funció d'assenyalar qüestions ètiques directament. La modalitat reflexiva incideix en la trobada entre realitzador/a i espectador en lloc d'entre el professional i un subjecte. Sovint, el muntatge incrementa en el públic espectador una sensació de consciència del món cinematogràfic més que del món històric: "quan una imatge es demora (per prolongació dels plans llargs) acaba per dirigir l'atenció de l'espectador cap a sí mateixa, cap a la seva composició, cap a la influència que exerceix sobre el seu contingut, cap a l'enquadrament que l'envolta" (...) "el coneixement no està només localitzat sinó que es posa en dubte. El coneixement està hipersituat, emplaçat no només en relació a la presència física del/la realitzador/a sinó també en relació amb qüestions fonamentals sobre la naturalesa del món, l'estructura i funció del llenguatge, l'autenticitat del so i la imatge documentals, les dificultats de verificació i l'estatus d'evidència empírica en la cultura occidental" (Nichols, 1997:97). El mode reflexiu posa l'èmfasi en la acció de l'aparell cinematogràfic, que pot deformar la realitat, en el procés de representació.

Les expectatives del públic espectador difereixen de les dels altres models documentals, ja que en lloc de la representació d'un tema o una qüestió, amb o sense interactivitat del realitzador/a, el públic fins i tot arriba a espera allò inesperat. La consciència expectatorial es fixa tant en tot el que sosté i suporta la tradició documental – des de la fenomenologia de l'experiència filmica, la metafísica del realisme i la imatge fotogràfica, l'empirisme, l'epistemologia, les tecnologies del coneixement, la retòrica i el que és visible- com en el món que està més enllà. El públic experimenta una sensació -

sosté Nichols- de presència del text en el seu camp interpretatiu. La situació que s'experimentarà no està delimitada pel text documental sinó que és la pròpia situació de visionat.

La reflexivitat no té perquè ser estrictament formal. Pot ser política. L'autor ho argumenta amb l'exemple de diversos films feministes. A través del muntatge, les juxtaposicions inesperades es produeixen entre convencions internes, iconografies, i sobretot el discurs dels films, la ideologia dominant (patriarcal). Enlloc de dirigir l'atenció del públic espectador cap als mitjans de representació, el procés de construcció del significat, es qüestionen nocions inamovibles de gènere i sexualitat.

[Índex](#)

5.- La representació de la realitat en el documental

5.1. El mite del realisme

S'espera que en la definició del gènere documental s'inclouï, per començar, una referència al seu objecte, el de documentar allò que és real, per establir des del principi una línia de separació amb les estructures narratives de la ficció. Existeix una relació més directa amb el món històric des del documental que des de la ficció, tot i que caldria precisar, com assenyala Revert (2017:10), que és aquest vincle el que acaba definint el signe del gènere, en el qual no es poden prendre les imatges documentals com un reflex directe d'aquest món històric sinó més aviat com indicatives d'aquest.

Hem vist en capítols anteriors com en l'inici de la cinematografia, les produccions dels germans Lumière relaten visualment escenes quotidianes extretes de la realitat de l'època, com ara els obrers a la sortida d'una fàbrica, i també com Méliès apareix com el que trenca la línia en la seva decidida acció de recrear una història, des de la ficció. Però les decisions sobre el que no surt a *La sortie de l'Usine*, o perquè els obrers van ser convocats diumenge a la sortida de missa, l'enregistrament, repetit en tres ocasions per cercar una bona qualitat d'imatge i filmar només el que es desitjava enregistrar, són indicatius per a Revert (2017:41) d'una consciència del valor de la posada en escena així com que la filmació en qüestió és un anunci d'un cinema narratiu que només es troba en estat embrionari. La producció dels Lumière, com s'ha apuntat, tindrà un valor principalment documental de la realitat, si bé la idea que es troba en el fons del discurs d'aquestes produccions no sigui la d'iniciar un gènere en concret, sinó més aviat de donar a un públic, a través d'una nova tecnologia, fragments, retalls, d'una quotidianitat, que més endavant els noticiaris que apareixen difonen sota paràmetres com les “*actualités*”.

Català (2005:109) assenyala que no n'hi ha prou que el teòric Bazin desmuntés el tòpic -el cine neix amb vocació documental arran de la tipologia de les primeres pel·lícules projectades públicament pels Lumière, versus el paper de Méliès, a qui s'atribueix una intencionalitat de desvincular-se dels valors d'aquests films i encaminar-se cap a la ficció, com si fos responsable d'impedir que aquelles imatges en moviment desfilassin en pro del realisme- perquè aquesta argumentació s'hagi esvaït. Tot i que Bazin, recorda el mateix autor, havia indicat que la fotografia i el cine havien alliberat l'art de la seva obsessió per la mimesi, la semblança, qüestió que per al teòric francès deixa la porta oberta perquè l'art, i la pintura en concret, poguessin dedicar-se a l'experimentació mentre el cine podria dedicar-se a deixar patent la seva relació ideal amb la realitat.

Bazin (1990:89-98) gaudia del cinema de Jean Renoir per considerar que aquest director subratllava el valor de la profunditat de camp, entesa per Bazin com la que col·loca al públic expectatorial en una relació amb la imatge més pròxima de la que té en realitat, i per tant “més realista”, davant la concepció del muntatge analític en què qui observa només ha de seguir una sola direcció, tot unint la seva pròpia atenció a la de la direcció, que escull per ell el que fa falta veure”. Una discussió centrada en dos sistemes d'encarar la representació d'una realitat -ficcionalada-, amb uns plantejaments estilístic que sigui des d'una perspectiva més o menys realista, més o menys analítica, precisen tots dos del muntatge -una necessària reorganització del relat fímic que es pot executar des de diversos postulats, com ja va exemplificar Godard- per mostrar el resultat, una obra (sigui narrativa o no) al públic. El que succeïa amb els plantejaments de Bazin cal situar-los en un context d'articulació del cinema durant els anys 40.

Si es tracta de plantejaments estètics, potser val la pena tenir en compte en la nostra contemporaneïtat el valor dels itineraris que se segueixen en la creació audiovisual, que no per actuals són menys predisposats a ser objecte d'anàlisi incipients. La nostra és una societat hiperrepresentada, com recorda Català, on la hibridació de gèneres i de formats sacseja els fonaments convencionals de la representació audiovisual, una circumstància que també afecta al cine i al gènere documental, a més que en un univers mediàtic en què tots els mitjans convergeixen a la xarxa -l'art també s'hi expressa- les transformacions multimèdiàtiques exerceixen ara i endavant la seva pressió i influència, cosa que pot determinar noves formes retòriques de representació. L'evolució tecnològica ho fa possible, tot i que és l'ésser humà qui decideix emprendre nous camins d'expressió (audiovisual) de la realitat. No hi està obligat, però perquè caldria resistir-s'hi a explorar nous camins quan de fet accions d'aquesta naturalesa formen part de les pulsions humanes?

Cal tenir en compte primer una circumstància tecnològica, aquella que propicia la convergència de mitjans, com és la digitalització, entroncada en un paradigma comunicatiu en xarxa, tant en el que hi intervenen els sistemes (tecnològics) de creació com d'Internet. Una situació inversa a la que es va produir quan la contracultura dels anys 60 quedava relegada a àmbits locals davant del fet que el poder de distribució i difusió estava en mans d'una indústria televisiva (que com altres mitjans s'expressava en una sola direcció i era impossible el debat directe amb el mitjà). Actualment, els mitjans de comunicació viuen plenament els efectes d'una transformació motivada per l'abast de la digitalització i la dinàmica d'internet. El cine -i el gènere documental, com l'art en general no és aliè a aquesta circumstància. El documental ha entrat en el mateix procés de convergència que ho va fer el cinema, ja sigui des de la telerrealitat com de les plataformes de vídeo a internet i el camp de la interactivitat, que també proporciona noves possibilitat d'exploració de la realitat i de com mostrar-la, per exemple a través del documental interactiu, com es veurà més endavant.

Català i Cerdán (2007-2008:7) consideren que el procés al·ludit just acaba de començar; som en una crisi entesa com un moment de canvi. Aquesta circumstància apunta a un abast de naturalesa més ampli -per les possibilitats comunicatives- que el que va viure el gènere documental i el cinema el general amb la irrupció del so, o en el documental, quan va fer aparició la tecnologia videogràfica i progressivament, el sorgiment de càmeres de filmació cada cop més lleugeres, per citar dos exemples. Pels dos autors no només les pel·lícules documentals anteriors als anys 60 envelleixen de cop amb el vídeo i les noves càmeres a l'igual que envelleixen els textos que hi tractaven. Van sorgir documentals menys formalistes, més flexibles estilísticament, més immediats, manifestacions que la televisió va fer seves i va convertir, almenys fins ara, en l'imaginari del mitjà, en la forma canònica del documental. El fet que avui hi hagi telèfons mòbils amb càmeres que permeten enregistrar a una resolució 4k permet no només el desenvolupament d'un periodisme ciutadà sinó que professionals de molts àmbits puguin recórrer a aquesta opció per desenvolupar els seus treballs per a la xarxa (amb la possibilitat que per les seves condicions de definició d'imatge puguin ser exhibits per la televisió convencional, digital o hertziana). El canvi d'avui és el de la digitalització.

Lluny de trobar camins del mig que puguin suscitar consensos tan amplis com possibles, Català i Cerdán opinen que el que no es pot fer és girar l'esquena al que s'albira en l'horitzó de possibilitats, i per tant apunten que la solució està en un retorn a l'ètica, sobretot quan en l'actualitat no deixen d'esgrimir-se posicionaments segons el quals el documental ja no està tan lluny de la ficció i en conseqüència la seva relació amb la realitat és molt més indirecta del que caldria esperar (si ens atenim a les convencions clàssiques que, tot sigui dit d'altra banda, per norma, les convencions també cal que evolucionin amb el temps, sinó l'art no hauria experimentat cap signe d'actualització i/o invenció, i tampoc cal situar-se en terrenys fonamentalistes instal·lats en concepcions decimonòniques del realisme).

La digitalització ha transformat essències tècniques, com la base fotoquímica del cinema, però això no és pejoratiu per a la progressió del cinema. Es tracta de ser coherent amb uns plantejaments sobre com mostrar un relat, el que no vol dir adulterar-lo o manipular-lo fins a l'extrem d'exhibir falsedats ("fakes"). L'estètica, pressuposo, no està renyida amb la realitat ni amb la idea de veritat. És convenció que tant la fotografia com el cine treballen amb materials que es troben a la realitat, i també ho és que des de l'ètica s'ha volgut preservar aquest tret com a característica i impedir així desviar-se cap a la ficció, i Català afegeix el que és estètic. També assevera que quan tot és digital ja no queden espectres del passat als quals acudir o retre homenatge, i per tant l'ètica de Bazin queda confrontada amb la nova naturalesa digital dels mitjans. Pressuposo igualment que si, com afirma Nichols (1997:32), els discursos del documental són els de la sobrietat, la digitalització i les expectatives que s'obren amb els documentals interactius, on l'estètica també és art i part, no neguen la major, sinó que cal obrir la reflexió als nous àmbits de representació. I que si Català i Cerdán posen l'ètica com a solució, és un retorn als fonaments des dels quals fer noves construccions, a més de considerar la honestat de qui assumeix la direcció del documental com la millor no només estratègia sinó també base del sistema constructiu audiovisual que sorgeixi en endavant.

En l'abordatge del mite de la realitat en el documental, cal tenir present la circumstància que tant el cinema com la fotografia obtenen de la realitat el material profílmic i per tant és sobretot documental, tot i que això no vol dir que el cinema, entès des de la perspectiva de les indústries culturals, l'estètica, l'espectacle o la narrativa, s'hagi de consagrar-se a al fenomen documental. El cine és més que una tècnica que persegueix recrear el món, fer-ne un doble, com la metàfora del mirall de Plató. Va obrir les vies (com a gènere) del documental i la narrativa. Si el documental (Català a Torreiro i Cerdán, 2005:111) hagués volgut restar fidel als seus pressupòsits mitològics - plasmar la realitat tal qual és-, no només hauria hagut de ser anticinematogràfic, antiestètic, sinó també antidocumentalista, ja que els principis del fenomen cinematogràfic tenen més a veure amb l'ànim de mostrar els progressos industrials que mostraven les Exposicions Internacionals de l'època que amb formes de representació de la realitat.

Durant la primera meitat del segle XX, el documental i les avantguardes, cadascun mantenint respectius graus de puresa, realitzen els seus camins en paral·lel mentre la ficció hi passa pel mig. El documental és guardià de la puresa realista -i paladí de l'objectivisme científic- i l'avantguarda cinematogràfica s'enfila cap a utopies estètiques (no menys pures). Durant la resta del segle XX, les tres vies es creuen i s'hibriden, com ho fan ara els nous mitjans des de múltiples plataformes, de manera que el documental també té molt de narratiu i el cine narratiu no s'ha resistit a caure en les temptacions documentalistes. El que és clau, sosté Català, és treure la reflexió de l'àmbit del realisme i sotmetre-la a la llum de l'objecte, ja que tant el documental com el cinema de ficció tenen com a condició primera la producció d'imatges. L'avantguarda cinematogràfica no s'ha desdit de vocacions realistes -utòpiques- sinó que el seu interès ha estat jugar amb la imatge, cas del surrealisme.

Al llarg de la seva història el documental ha gaudit de formes, textures i identitats múltiples, un gènere de gran mutabilitat en què els autors han forçat els seus límits creatius (Revert, 2017:14), amb la qual cosa hi ha exemples més experimentals, lírics, al servei de causes o com a entreteniment, ja que hi ha tantes formes com textos, perquè el que defineix l'etiqueta 'documental' no són els trets formals sinó una intenció concreta.

[Índex](#)

5.2. Veritat

“Una cosa és el traç que cadascun dels elements del que és real deixen en el fotograma i una altra la situació que es produeix davant la càmera (...) Quan el fonamentalisme documental s’entesta a conservar la puresa de gènere, no té en compte que no és en el mitjà on resideix la garantia de veritat, sinó en el cineasta”. (Català-Cerdan, 2007-2008:9) raó de més per considerar que una situació o un esdeveniment és una cosa més profunda i més ambigua que l’índex fotogràfic, i per tant cal més que la simple presència de la càmera per fer-lo arribar al públic. El documental treballa amb materials extrets de la realitat però el nostre món avui se serveix d’altres artefactes, des de càmeres de vigilància a altres muntades sobre míssils, com relata el realitzador Farocki i en dona compte Didi-Huberman (2013:29), i missatges animats (de fet, anècdota al marge, els nostres missatges, tan personals com els que es publiquen a les xarxes socials apareixen “enriquits” -expressió de tècnics de comunicació- per imatges icòniques com són les emoticones, que, intueixo, no afecten a la sobrietat dels nostres discursos sinó més aviat són manifestacions o expressions de l’època de la imatge en què vivim). Queda el recurs, com a requisit del documental, a reclamar que es digui la veritat, a promoure entre els documentalistes uns mínims d’honestedat irrenunciables:

“Una pràctica documental ètica honora a la raó en la major mesura possible si utilitza afirmacions exactes, sil·logismes correctes i veritats conegudes, al mateix temps que sap que ha d’excedir els límits de la lògica. El cine documental intenta provocar sentiments, modificar o enfortir compromisos i proposar accions impulsades per creences compartides. Aquestes creences deriven del que a vegades s’anomena el cor, però l’origen del quan segueix essent un misteri que va més enllà de la raó”.

(Nichols, 2007-2008:39)

Sovint, en anglès, es fa servir l’expressió “true stories” per incidir en el concepte de veritat lligat al discurs en una representació audiovisual. Carrera i Talens (2018:143 i 198) sostenen que aquestes referències apunten a què la veritat requereix d’una organització narrativa dels fets i que no emana directament del material “en cru” factual. Més nostrada és l’expressió “fets reals” en remissió a un suposat referent narratiu. Tot i que ambdues expressions són dogmàtiques en tant que sembla que hi hagi d’haver fets irrealment i falses històries. Per al documental, no obstant, tan reals són les declaracions del president d’un govern com també – assenyalen els autors- els còmics de Tintin o la pel·lícula d’Spielberg sobre Tintin quant a objectes documentals. L’objectivitat no existeix a la realitat, és un fruit retòric. La realitat sostenen els mateixos autors s’ha de sotmetre a un procés d’enfocament, de selecció i classificació que només es pot dur a terme a través del discurs.

En relació a la veritat, el documental tracta preferentment sobre els subjectes, que cal protegir en tant que no tenen poder per representar-se a si mateixos. Com que en el documental preval el subjecte com a clau central de tots els processos, “aquest fet es relaciona directament amb la noció de veracitat, que és molt diferent de la de versemblança, més conservadora, tramposa, còmoda i melindrosa⁶” (Plantinga citat per Català i Cerdán, 2007-2008:9).

Resulta també important destacar que, en referència al respecte per allò té lloc davant la càmera, a ser-hi fidel, el documental genera un contracte amb el públic diferent del que proposa la

⁶ Traduït del castellà al català per l’autor d’aquest treball. La majoria de cites esmentades es troben en castellà en els documents consultats, tot i que hi ha hagut una decisió voluntària d’expressar-les en la mateixa llengua en què s’ha escrit aquest treball, a l’igual que les que procedeixen de textos elaborats originàriament en anglès.

ficció, però també succeeix que no sempre, el que passa davant la càmera és la veritat, i es corre el risc de convertir en un fetitxe el que és real amb la idea de preservar la realitat costi el que costi.

El document de Zapruder que conté les imatges de l'assassinat de Kennedy és una mostra dels discursos documentals de la sobrietat, prototipus perfecte de la noció "documental". Una imatge d'una càmera que grava el que succeeix en un moment concret. No era un professional i per tant les angulacions, enquadraments, contrastos d'il·luminació, haurien pogut ser diferents. Hi havia una sola càmera, no diverses des de les que s'haurien pogut obtenir altres perspectives i punts de vista. Però tot plegat no deixa lloc a que l'estètica sigui important en el desplegament del documental sense que això menystingui les nocions de realitat i veracitat? L'honestedat de qui va filmar no es qüestiona i les imatges esdevenen un recurs que se cita en estudis i publicacions sobre el documental, de la mateixa manera que les imatges primeres dels Lumière com a testimoni d'una primerenca intenció documental. Es dona per fet que un plantejament ètic suposa una garantia d'allò estètic (mai al revés). El problema pot venir si només s'atenen a consideracions estètiques, a les intencions d'assegurar una versemblança.

Per considerar l'abast de l'estètica cal indicar que el documental no té perquè estar basat en la veritat visual perquè pugui considerar-se documental, però el que no pot fer és estar basat en la mentida. Per a Català i Cerdán (2007-2008:13) un plantejament d'aquest tipus estarà més a prop de les necessitat expressives dels nous documentals, perquè contràriament es perdria part del seu potencial, fins i tot potència per dir la veritat, que és el que, en cita al realitzador Morgan Spurlock (autor de "Super Size me", 2004, documental que adopta el docudrama per expressar les conseqüències d'una dieta amb productes McDonald's) està fent el documental independent entès com últim baluard de la llibertat d'expressió. Per tant, caldrà esperar que la llibertat d'expressió només ha de tenir com a límit la honestedat. I aquí Català i Cerdán reblen el clau:

"D'altra banda és necessari no perdre de vista que la veritable grandesa del documental no reposa en la seva afecció a la realitat, sinó en el cúmul de possibilitats que ofereix el mitjà per poder treballar directament amb el flux informe d'allò real".

Català i Cerdán (2007-2008-13)

Diferent passa amb el so, qüestió que no ha aixecat tantes alarmes en la sospita d'estar faltant a la realitat i a la veritat -el grau zero de captació-, tot i que és una qüestió que pertany a l'estètica i que el seu ús pot provocar sensacions i sentiments diferents del que passa davant la càmera.

Ètica i estètica es donen suport mútuament en el documental, però també és cert que si el mitjà formula contractes diferents amb el públic, que atesora just la convenció de veracitat del gènere, això no ha estat un impediment perquè hi hagi hagut qui se n'hagi aprofitat i utilitzat el documental com a mitjà de propaganda per als seus interessos, polítics o socials, al marge de tota veritat, tot contribuint a la llarga a generar una incertesa permanent sobre l'estatus no només del gènere sinó en general de la imatge.

Vagi per endavant, una premissa que subratlla Didi-Huberman a propòsit de les mirades, i de les imatges (de la seva manipulació), segons la qual no existeix cap imatge que no impliqui, simultàniament mirades, gestos i pensaments. Mirades que poden ser penetrants o cegues. Gestos brutals o sensibles. Pensaments inadequats o sublimes, "però no existeix una cosa com una imatge que sigui pura visió, absolut pensament o simple manipulació". Per al teòric francès, és absurd desqualificar algunes imatges amb l'excusa que aparentment han estat manipulades.

“Totes les imatges del món són resultat d’una manipulació, d’un esforç voluntari en el qual intervé la mà de l’home. Només els teòlegs somien amb imatges que no hagin estat produïdes per la mà de l’home. La qüestió és, més aviat, com determinar, cada cop, en cada imatge, què és el que la mà ha fet exactament, com ho ha fet i per a què, amb quin propòsit es va fer la manipulació (...) Davant de cada imatge el que hauríem de preguntar-nos és com (ens) mira, com (ens) pensa i com (ens) toca al mateix temps”.

Didi-Huberman a Farocki (2013:13-14).

[Índex](#)

5.3. Realisme i objectivitat

La resistència que oposem a l’entorn de la transparència o l’autenticitat en el cine, en el documental es negocia a través del realisme i mitjançant un pacte entre el text audiovisual i els referents històrics. Realisme és una sèrie de convencions i normes per a la representació visual (junt amb la retòrica, l’estil, la perspectiva i els comentaris), estableix Nichols (1997:217-254), que insisteix en les diferències entre el realisme de la ficció i el del documental. A la ficció, el realisme fa que un món versemblant sembli real, és un estil que rebaixa el valor del procés de construcció; en una direcció cinematogràfica considerada com a realista, la visió sorgeix de ritmes i textures del món imaginari, de la posada en escena, moviments de càmera, so, o muntatge entre d’altres pràctiques que transmeten una impressió de ser naturals o d’estar al servei de la història. Al documental, la visió del director és una qüestió de veu, de com es manifesta un punt de vista sobre el món històric. Al cap i la fi, en el documental entren en joc tècniques estilístiques similars a la ficció però el resultat final és una suma d’estil i retòrica, personalitat de l’autoria i persuasió textual, a diferència de la ficció.

El realisme sorgeix a partir de la presentació de les coses tal i com les percep l’oïda i l’ull en la quotidianitat, i la càmera i l’equip d’enregistrament sonor realitzen aquesta tasca adequadament amb recursos com ara la il·luminació, la focal d’un objectiu, situació. El cine clàssic de Hollywood aborda una visió d’un món imaginari mitjançant un discurs d’autoria a través de l’estil, trama junt amb realisme, i el públic espectador s’hi aplica per interpretar una moral singular; en el documental la visió és la d’un món històric, amb un discurs d’autor a través del comentari, perspectiva i retòrica i el públic s’hi acostava per interpretar una argumentació. Per a Nichols, preguntar-se “això és així, oi?” davant les imatges és equívoc, perquè el realisme a la ficció es relaciona amb la sensibilitat i el to, una qüestió d’estètica. En el documental es presenta en suport d’una argumentació. El realisme documental no és només un estil sinó també un codi professional, ètica i ritual.

Amb el moviment neorealista italià de la postguerra, el realisme documental va trobar un suport aliat en el terreny de la ficció ja que s’entenia com una representació històrica responsable, tot i que aquest moviment artístic cinematogràfic de ficció buscava una estètica, en la representació de la vida quotidiana, en la imatge i en la història, més que una lògica argumentativa. Als films neorealistes, l’èmfasi és en la representació fictícia, en els personatges imaginaris enlloc dels actors socials, depèn del muntatge de continuïtat, té una tendència a oferir justificacions versemblants per a la presència d’objectes i de subjectes. De la mateixa manera que en el documental d’observació, el neorealisme fuig dels comentaris directes com a perspectiva però també moltes de les qüestions ètiques que implica una perspectiva per al comentari. Així, el neorealisme és una forma particular de realisme en la història i s’identifica com a moviment, tot i que Nichols estableix una divisió del realisme en tres nivells de versemblança mimètica: realisme empíric, psicològic i històric.

L’empíric es pot entendre com el suport del naturalisme, encara que els seus usos s’estenguin més enllà d’un estil que es caracteritza per l’acumulació de detalls expositius i la col·locació adequada

de personatges i objectes. El cas és que la versemblança empírica no ofereix garanties d'exactitud històrica quant al nivell de significat o interpretació però en canvi sí garanteix un nexa existencial entre la imatge i el seu referent. El realisme psicològic transmet una sensació de representació versemblant, creïble i exacta de les percepcions i emocions humanes. Implica un reconeixement que els personatges i les situacions són reals en un sentit universalitzador. Deriva del cine clàssic de Hollywood i dels principis de muntatge en continuïtat, basat en el principi de la motivació, en què cada tall es justifica per la manera en què pot amagar-se per maximitzar la identificació del públic espectador amb els personatges, les escenes, accions i la història. Com que el realisme psicològic s'associa sovint amb un estil de "grau zero" -minimitza el seu propi estatus per donar rellevància a la impressió d'accés immediat i directa a una realitat emocional que es representa (en el documental) i es construeix (en la ficció). Hi ha documentals amb un estil de "grau zero" que passen a un segon pla per atorgar tot el protagonisme als personatges individuals (com al mode d'observació) i el món històric i les seves representacions. La banda sonora, en la ficció, ajuda a crear una continuïtat Diàlegs, música i efectes de so es poden prolongar quan hi ha un tall a la imatge, igual que en el documental, tot i que en aquest últim gènere hi ha diferències entre el diàleg, unit a personatges concrets, i el comentari, que pot romandre present a través d'imatges de diferents temps i llocs.

El realisme documental també té una dimensió abassegadorament històrica, com una forma d'historiografia visual. Combina representacions del món i representacions sobre el món, de proves i d'argumentacions, fet que li atorga un estatus com el que gaudeix la paraula "història" -discurs escrit que parla d'esdeveniments i trajectòria viva dels esdeveniments socials. El realisme històric o documental fa referència a les qüestions del realisme que són propis del documental. No hi ha només un element empíric del nexa indicatiu entre imatge i referent (element empíric), o el realisme psicològic del compromís subjectiu i afectiu, sinó també hi ha un realisme històric que dona a les qüestions d'estil una "sonoritat" (Nichols, 1997:231) característica en el documental.

El realisme requereix distància. Desperta, provoca desig de coneixement, epistèfilia que desperta la nostra curiositat sobre objectes el coneixement dels quals només està limitat per la càmera i el/la realitzador/a, i encara que això sembli més aviat una paradoxa el documental avança sense soscavar la distància entre si mateix i el món sobre el qual informa. Nichols sosté que a diferència dels activistes, que fan pròpia una causa, els/les realitzadors/es han de mantenir una certa distància, per compassiva o entregada que sigui. Hi ha una lleialtat que roman dividida entre fer representacions i assumir les qüestions representades; hi ha (té) una necessitat compulsiva ritual de repetir l'acte de la representació i fer-ne una professió.

L'objectivitat necessita una comunitat interpretativa, individus que pensin de manera similar i tinguin similitud d'acord sobre els termes i les condicions que garanteixin aquesta forma de presència distanciada en el món. La responsabilitat també està dividida: entre les persones amb les que es comparteix una ètica professional i les persones sobre les quals s'elabora un pel·lícula. Es produeix una renúncia per al documentalista que vol altres formes de compromís més directe. Existeix una comunitat de practicants del documental, com del cinema de ficció, i tenen -en el documental- la convicció de la importància de l'objectivitat, tot i que el significat del terme pugui variar entre comunitats. Per exemple, entre la de periodistes d'una emissora de televisió o de la redacció d'un mitjà interactiu, l'objectivitat, apunta Nichols, suposa una salvaguarda contra la difamació. Ajuda a diferenciar el documental de la ficció. Objectivitat significa informar del que s'ha fet i el que s'ha dit en un moment determinat en el món històric i qui ho ha dit, per exemple una institució de govern. Objectivitat, així, també es informa d'una versió oficial amb un mínim d'escepticisme o dubte. Una defensa, per al reporter, en un món en què la veritat, els successos es poden reconstruir. La objectivitat

requereix exactitud en la descripció no perspèctica interpretativa. El realisme no només aporta proves sobre el món. També en dona de la lleialtat del/la director/a a una comunitat de representants culturals.

El codi realista de fotografia i so directe, de presència física en el lloc en què es desenvolupen els fets dels quals s'informa, i les diverses formes de mirada documental que se'n deriven, de l'estil i la retòrica que formen una argumentació sobre el món històric dins uns límits de convencions, tot en conjunt, aporta proves la funció de les quals és la d'autenticar el tema, legitimar el/la realitzador/a i validar el cànon d'objectivitat. Ara bé, si el significat de l'objectivitat va més enllà de la imparcialitat aleshores s'obre un camp d'alternatives. Nichols fa al·lusió a Lippman i Grierson per referir-se a posicions no molt allunyades del fervor de Creel en la propaganda de la postguerra, en el sentit que de fet, n'hi ha molts arreu del món i que el que fa falta és interpretació -editorialització, persuasió, o en aquest cas, representació. En el terreny de la interpretació l'objectivitat té un equilibri amb alguns elements de la subjectivitat. Com que la interpretació es basa en fets, formes i cànons de validació depèn de la referencialitat, d'una base probatòria, i una lògica documental. D'aquesta manera, la retòrica argumentativa s'ha de cenyir a certes construccions pel que fa a una postura objectiva, també si entren en joc elements subjectius, interpretatius o emocionals. Una altra limitació de la lògica documental inclou una presumpció en favor dels fets verificables, documentació d'afirmacions i interpretacions, selecció d'experts acreditats institucionalment i la identificació d'interessos personals rellevants.

L'objectivitat, com a codi, ètica i ritual està a distància de la veritat. Fins i tot en els documentals d'observació l'objectivitat com mode de representació no intrusiu no garanteix un accés cert i exempt de valor a situacions i esdeveniments. Una última observació, referida a les idees de Schudson: l'objectivitat és un seguit de convencions que es mantenen perquè redueixen el grau de responsabilitat dels propis periodistes per les paraules que escriuen, subratlla Nichols per afegir seguidament que en el cas del documentalista, no obstant, és l'oportunitat de ser responsable a través de la representació argumentativa el que motiva una posició que requereix al mateix temps compromís i distància.

En la representació documental, l'objectivitat aporta que una visió objectiva del món és diferent de la percepció i sensibilitat dels personatges o actors socials. La visió és la d'una tercera persona i omniscient. També, una visió objectiva està lliure de prejudicis personals, interessos propis o representacions egoistes, i finalment que una visió objectiva deixa llibertat al públic per fer la seva pròpia avaluació de la validesa d'una argumentació i per tant adoptar una postura pròpia.

Objectivitat significa deixar que l'espectador decideixi segons una representació justa dels fets. La càmera, tecnològicament, registra el que succeeix al seu davant i al mateix temps representa la visió d'un personatge (per exemple en plans subjectius) o de l'espectador (al compartir el punt de vista dels personatges) o d'una autoria (amb senyals d'omnisciència). Però aquesta definició no estableix una clara diferència entre el punt de vista del realitzador/a o l'agent narratiu /expositiu (el mecanisme enunciatiu) i les visions que no estan basades en personatges en general. Estar lliure de prejudicis personals pressuposa un marc que pot subsumir prejudicis personals, fet que per als directors/res el constitueix una comunitat interpretativa de directors i directores que comparteixen estils, convencions i perspectives. Però el que encobreix en aquest cas l'objectivitat és el punt de vista de la pròpia autoritat institucional. Deixar llibertat al públic perquè faci una avaluació pot voler dir que el discurs pretén persuadir, convèncer, però el lliure arbitri del públic ho és solament en part. La retòrica segueix activa, i la propaganda no està tan allunyada, la ideologia està present. Aquestes consideracions fan dir a Nichols que l'objectivitat té l'aspecte d'una paradoxa existencial. Una impressió de desinterès és una poderosa garantia i una tàctica atractiva:

“Quan la terra ferma que sembla formar la seva base s’esberla, quan el que és verificable des d’un punt de vista empíric no respon a les preguntes més fonamentals de supòsits i objectius, tornem un cop més al terreny més inestable, però també més reconfortant en el que prevalen les subjectivitats humanes i el propòsit ho és tot”. (Nichols, 1997:254).

Bordwell i Thompson (1997:112) afronten els límits entre el documental i la ficció al voltant de la realitat per camins paral·lels. Se suposa que, per als dos autors, en contrast amb el documental, una obra de ficció presenta éssers, llocs o fets imaginats. Però una obra de ficció no significa que estigui completament deslligada de la realitat. No tot el que es mostra o se suggereix en la ficció necessita ser imaginari. L’obra de ficció s’uneix a la realitat d’una altra manera, formula un comentari sobre el món real. Succeeix que en ocasions la resposta que donem a una obra de ficció es forma per suposicions que fem respecte a com es va fer; el film de ficció recrea esdeveniments, es dissenyen, s’assagen, planifiquen i es filmen una i mes vegades fins que satisfà a quin pren les decisions. A més els agents de l’acció es mostren a través d’un intermediari -un actor o actriu-, al contrari que en el documental. Bordwell i Thompon afirmen que aquestes suposicions sobre com es va fer un film venen a la ment quan es consideren films històrics o biografies. Alguns es basen en fets reals, altres en fragments de vida de persones reals. “Es tracta de pel·lícules de ficció o documentals” s’interroguen els dos autors (Bordwell i Thompson (1997:113). Segueixen essent ficció si pensem en com es va fer el film. Es transmeten idees sobre la història a través de representacions fictícies. Però en ocasions, per la forma amb què es van produir les imatges i els sons no es distingeixen entre films de ficció i documentals. Tots dos gèneres inclourien preses organitzades prèviament o esdeveniments recreats - el perill més gran a que s’enfronta el documental segons Nichols. Alguns films de ficció incorporen noticiaris per sostenir les seves històries.

En ocasions, recorden els autors, els realitzadors intenten desdibuixar les línies que separen documental i ficció i preseten per exemple obres que fins al moment de mostrar els crèdits finals no s’indica que es tracta d’una recreació amb actor, i fins i hi ha documentals apòcrifs, que imiten les convencions documentals, però no enganyen el públic perquè es cregui que estan veient successos i persones reals. També hi ha el cas de pel·lícules que intenten fusionar el documental i la ficció, per exemple a través d’efectes especials.

Beattie (2004:146-148) recorda que les graelles televisives confirmen la importància de les produccions que combinen les convencions del drama i del documental: drames que es construeixen a partir d’informacions periodístiques, obres dramàtiques que reproduïxen estils visuals d’investigacions documentals i periodístiques, i periodístiques que inclouen recreacions dramàtiques. D’interpretacions sobre aquestes circumstàncies n’hi ha que subratllen les subversions dels reclams del documental d’autenticitat i veracitat, o bé els enfoc innovadors de la representació documental, així com de moviments o dispersió d’ímpetus documentals en els drames. La investigadora, en al·lusió a Caughie proposa un enfoc al voltant de la divisió entre realitat i ficció: documental dramatitzat i drama documental. El primer és un enfocament basat en els fets derivats de la investigació i la recerca (amb una declaració inicial “basat en fets reals”). En l’altre extrem, el drama documental parteix d’una base narrativa fictícia que es vesteix amb un “aspecte documental”.

[Índex](#)

5.4. Documental i ficció. Impressió de realitat

Gavaldà (et alt, 2013-2014) subratllen el procés de transformació del documental com a discurs cinematogràfic cap a models d'infoshow televisiu (factual entertainment) amb el paper rellevant de la hibridació discursiva, un fenomen que obeeix a una crisi de gran abast, i que afecta a les formes discursives sobre una nova manera de representar la realitat. Una època en què es recerca allò real a tota costa, el que porta a un desafiament del propi concepte de realitat.

Els signes del que és real es converteixen en 'la' realitat. Una de les conseqüències d'aquest fet és el desig de veure-ho tot i en temps real (hipervisibilitat); les estratègies narratives implicades en l'elaboració del discurs televisiu deixen de ser visibles, el que segons els autors provoca que es doni per acceptat allò real. "Res de nou per al documental. De fet si hi ha una qualitat del documental des del seu naixement és justament la seva capacitat per fer passar per objectius relats que són per definició models de representació subjectiva dels esdeveniments. Ha estat la manera d'abordar la realitat, una manera de fer, un compromís amb els temes a tractar o una estètica el que ha conferit al documental una aurèola de serietat intrínseca al gènere", puntualitzen els autors.

Però mentre que Gavaldà sostenen que tot documental és una ficció elaborada -no existeix l'objectivitat al documental, precisen- a partir d'una selecció cuidada de determinats components narratius, que un documental no és la realitat, sinó una imatge reproduïda de la realitat, i per tant fàcilment manipulable, també s'interroguen sobre quins recursos narratius poden utilitzar-se en els espais digitals de la comunicació i si pot el documental aspirar encara a ser el gènere cinematogràfic del que és real. Media el parer de Sánchez Biosca, citat pels autors per recordar que en ocasions, el pas del temps és necessari per tenir una perspectiva suficient dels esdeveniments, per representar el que és irrepresentable. Des d'aquestes posicions indiquen que no es pot mantenir l'afirmació dels que diuen que els documentals refereixen les coses tal com són, i sí és possible acceptar la idea que són espais de reflexió des dels quals fer un acostament a la una realitat complexa. I la tecnologia fomenta les variacions. No es tracta de l'antic debat sobre la capacitat de veracitat dels documentals ni de la seva afirmació, conclouen, sinó que les transformacions es produeixen al voltant de l'escriptura i la mirada, com es fan els documentals i el seu ús.

[Índex](#)

5.5. Nous rumbos

Bruzzi, a *New Documentary* (2006) analitza els documentals performatius, un mode que emfatitza "l'aspecte sovint ocult de la interpretació, tant per la part de subjectes com de cineastes en el documental" (2006:185). A la seva obra, en què analitza diferents documentals performatius i drames que adopten l'estil d'un documental, planteja l'argument que els documentals són una negociació entre el cineasta i la realitat, i en el fons el que s'esdevé és una actuació. Ho ha amb el convenciment que sota una estètica realista, en els drames que fan servir l'estil documental, el valor de la interpretació és paradoxalment la conducció del públic cap a la realitat de les situacions dramatitzades, per autenticar una ficció. El documental performatiu fa servir la interpretació en un context de no ficció per cridar l'atenció sobre les impossibilitats d'una autèntica representació documental. Així, l'element performatiu en el marc de la no ficció resulta un dispositiu alienant, no un que promogui activament la identificació i una resposta directa al contingut d'una pel·lícula. Bruzzi es refereix a l'ús que Nichols fa a la seva obra *Blurred Boundaries* (1994) sobre el mode performatiu, al marge de les seves quatre modalitats indicades anteriorment, per descriure els films

que posen l'accent en els aspecte subjectius d'un discurs objectiu clàssic, però la investigadora britànica retreu a Nichols les dificultats que aquest autor posa sobre la taula per distingir la latència del documental performatiu per entendre que com més un documental crida l'atenció sobre si mateix, més posa en evidència allò que representa (Nichols es refereix a la modalitat reflexiva que fa en la seva proposta). Bruzzi exposa que el concepte tradicional de documental que pretén representar la realitat el més fidelment possible es basa en la suposició realista que el procés de producció ha de romandre ocult, com era el cas del cine directe. Per contra, assenyala, els nous documentals performatius presenten una noció diferent de 'veritat' documental, que reconeix la construcció i l'artificialitat de fins i tot el film de no ficció.

L'autora, en cita a Flinn, subratlla que no resulta massa estricta afirmar que els films documentals, de moltes més maneres que altres formes cinematogràfiques, revelen la naturalesa construïda -de fet, performativa- del món que ens envolta. L'ús de la reconstrucció com a eina per representar i revitalitzar el passat, l'interès sostingut en subjectes les vides dels quals semblen construïdes al voltant de capes d'interpretació són elements performatius que destaquen entre els documentals del 'postmil·lenni'. Per a Bruzzi, tots els documentals, inclosos els observacionals, són performatius en la mesura que la 'veritat' representada a la pantalla només s'esdevé en el moment de la filmació i que, lluny de ser equivalent o de substituir la veritat existent, abans de començar el rodatge, "tots els documentals són producte d'una relació dialèctica i no síncrona entre aquestes dues 'veritats'" (2006:222). El que ha passat, precisa, és que els documentals que presenten aquesta dinàmica performativa -en general, formalment- s'han convertit en la més popular i omnipresent, d'aquí, en conseqüència, la relativa marginació del mode d'observació.

El que ha succeït des de l'any 2000 per a Bruzzi és que la marginació del documental d'observació s'ha produït en un moment en què el drama inherent del documental ha estat cada cop més buscat i explotat, per diverses raons: la omnipresència de la reconstrucció dramàtica en documentals històrics, el predomini a la televisió de formats genèrics vendibles i reutilitzables i fins i tot l'adaptació de material aparentment observacional per adaptar-se al guió o drama predeterminat.

"Tot documental és una *performance* en el sentit que el que veus a la pantalla és fonamentalment diferent al que veuries si la càmera no hi fos. Sempre serà distint. Però no és necessàriament fals, poc verídica, i no significa que no hakis de creure-ho. És un reconeixement que la càmera hi era, el que argumento és que el que hauríem d'estar analitzant és el que està passant a la pantalla. No per dir 'no representa la realitat, per tant, ha fracassat', sinó per crear alguna cosa distinta, que no hem de destruir" ⁷.

Stella Bruzzi (entrevista de Veas, P, 2013)

El model proposat per Nichols al voltant dels quatre modes documentals resulta problemàtic per a Bruzzi, perquè segons considera, per una banda el mateix Nichols creu que tots els modes se solapen, i aleshores no cal fer una categorització com la construïda. Per una altra banda perquè entén que el que fa Nichols és referir-se a diferents maneres de fer cinema documental, en els quals tracta d'imposar una història evolutiva que en alguns casos no encaixa. "Fonamentalment, no crec en els modes que proposa, i tampoc crec en la seva història", afegeix (Veas, P, 2013).

Bruzzi discuteix la pressuposició de Nichols sobre la impossibilitat de l'objectivitat al documental i es refereix a les argumentacions de Carroll segons les quals el fet que els documentals

⁷ Pinto Veas, I. (2013). Stella Bruzzi, *laFuga*, 15. <http://2016.lafuga.cl/stella-bruzzi/639>

no revelen en general el procés de la seva construcció, això no vol dir que neguin automàticament l'existència d'aquests processos. Recorda també l'assumpció de Barnouw en el sentit que com que la intervenció de la càmera distorsiona i alterna necessàriament el comportament humà, el film resultant pot ser objectiu ni veritable i per tant el film ha fallat. Bruzzi s'interroga perquè que ha fallat i manifesta que potser és més generós i val la pena acceptar que un documental mai no pot ser el món real, que la càmera mai no pot capturar la vida tal com hauria anat sinó hi hagués interferit, i que el que constitueix el resultat d'aquesta col·lisió entre aparell i subjecte és un documental, no la visió utòpica del que hauria passat si la càmera no hi hagués estat allà. Des d'aquesta posició els documentals són actes performatius i la veritat només es produeix en el moment de la filmació, una situació de la qual l'autora recorda el cop assestat per Barnouw en referir-se a què quan s'arriba a aquest punt s'assenyala la mort de la recerca documental. La paradoxa que ara domina, diu la investigadora, és que quan els documentals semblen més espontanis i autèntics perquè mostren el procés documental i el moment de la trobada amb els subjectes, els documentals també fan gala de la seva falta de preocupació per conformar-se amb l'estil d'objectivitat.

Conclou, en el que és el paradigma del seu estudi, que el pacte entre documental, realitat i espectador és molt més directe del que molt teòrics han apuntat: que un documental no serà mai real i no esborrarà o invalidarà aquesta realitat representada; que un espectador no està necessitat de senyals indicadores per entendre que un documental és una negociació entre la realitat, d'una banda, i la imatge, la interpretació i el biaix de l'altra banda. El documental, diu, està predestinat per una relació dialèctica entre aspiració i potencial, que el mateix text revela les tensions entre la recerca documental del mode més autèntic de presentació factual i la impossibilitat d'aquest objectiu. La interrupció de la realitat a partir de l'actuació del realitzador/a de cine és el que li dona el significat i el valor del documental.

Per una altra banda sosté que el documental per a televisió i cine s'ha convertit en una empresa més comercial i avança “cap a l'ús obert del drama al costat de la presència encoberta d'una llicència dramàtica; la preponderància d'efectes especials informatitzats o la manipulació o reedició d'informació que s'adapti a l'argument o al relat d'una pel·lícula són moviments que exemplifiquen la comercialització de la producció no ficció i el seu concomitant desplaçament del mode d'observació. (...) La popularitat creixent del documental en els darrers anys s'ha produït en un moment en què el documental ha canviat i relaxat els seus paràmetres formals i estètics” (2006:252).

Bruzzi recorre a tesis de Corner en què aquest autor ha remarcat en relació entre el documental televisiu postmil·lenni, i que ara som en una època 'postdocumental'. Tot i que la investigadora britànica apunta que enlloc de categoritzar els desenvolupaments recents del documental com a “post”, creu que seria més constructiu veure aquests canvis com a símptomes d'un interès renovat del documental per formes més obertes, per la performativitat: reconstrucció, reconeixement i interacció amb la càmera, manipulació d'imatges, representació: “El documental ara reconeix i participa formalment amb la seva pròpia construcció, la seva pròpia agenda de treball; no és que la realitat hagi canviat, sinó les maneres en què el documental –convencional i també independent– hagi optat per representar-la” (2006:252).

[Índex](#)

6.- El documental interactiu

6.1. Interactivitat

L'aparició d'Internet i les tecnologies digitals han promogut noves vies per a la creació, distribució i recepció de continguts en tot tipus de format, entre els quals els audiovisuals. També es produeix, en virtut de la tecnologia i del disseny de la informació a les pàgines web, noves possibilitats de mostrar la representació audiovisual. El mateix suport de projecció audiovisual o videogràfic s'ha beneficiat del progrés de la compressió dels documents de vídeo dins de les oportunitats que actualment ofereix l'ample de banda de la xarxa, tant pel que fa a la publicació com a la recepció per part d'usuaris i usuàries. Els guanys produïts per una més elevada compressió de dades han fet possible en pocs anys retransmissions en streaming, tant en directe com en diferit, de gran quantitat de dades de vídeo amb una resolució d'imatge d'alta qualitat, fet que ha facilitat la visualització de continguts audiovisuals tant en dispositius mòbils, principalment, com en la televisió digital. Amb tot, és el cable el que proporciona una distribució més elevada de dades gràcies a les capacitats del seu ample de banda.

L'hipertext i un (bon) disseny de la informació, dins l'ecosistema de mitjans de comunicació en concret, faciliten la interacció amb els continguts. Per una altra banda, els mitjans -periodístics- i el media de producció d'audiovisuals distribueixin ficció o no ficció, s'aproximen i promouen projectes en hibridació de les dues modalitats -informació amb entreteniment. Gifreu Castells (2013:11) assenyala que els projectes audiovisuals es dissenyen d'acord amb una lògica de multiplataforma (anomenada Crossmedia o 360), on predominen la mescla de gèneres i formats com a característica (transmedia).

La “docu-realitat”, afirma Francés, es troba en un punt entre la ficció, l'entreteniment i els informatius, amb l'aparició de formats com ara *docu-soap*, *coachings*, *docu-shows*, o *infotaintments*, i acaben colonitzant els continguts televisius de les cadenes a partir dels programes “germans” de l'entreteniment, com ara talk shows, reality shows, o reality games. L'autor és del parer que els reality cada cop tindran menys a veure amb els directes en continuïtat i cauran a la cuina de la postproducció i muntatge, mentre que “la carta substancial del gènere del documental deambularà cap al fals directe televisiu de temes candents i d'actualitat” (Francés, 2014:37).

El World Wide Web va ser, en el seus orígens, una disrupció entre els mitjans de comunicació, els quals van haver d'encarar un procés de transformació, primer per adaptar les seves estructures analògiques als requeriments digitals, i en segon lloc, a la recerca (encara en procés) d'un model de negoci que monetitzi el valor de la informació, ja que la publicitat, amb la fragmentació de canals -i en conseqüència de les audiències-, no nodreix totes les necessitats de finançament dels mitjans.

León i Negrodo (2013-2014) ressalten que amb la tecnologia digital, probablement som al davant de la revolució més gran mai experimentada en els mitjans, des de la creació del cinema; que en la televisió la convergència entre la tecnologia digital, les xarxes de telecomunicacions i l'univers audiovisual ha permès millorar la qualitat tècnica i agilitar tots els processos de producció, emmagatzemament i emissió del senyal, però la influència ha anat més enllà, ja que ha transformat la naturalesa mateixa del mitjà, arran de la creació d'un univers de serveis i aplicacions radicalment innovadores. Els dos autors hi sumen una altra revolució, la que provoca la irrupció d'Internet en els fonaments de la televisió, que l'obliga a adaptar-se forçadament per la modificació de l'elaboració dels continguts, la relació amb l'audiència i la distribució del senyal. Perquè en el nou ecosistema

l'audiència pot accedir a continguts concrets sense esperar que arribin a la seva pantalla (la programació ja no és lineal, l'usuari per la seva banda construeix el seu *prime time*, els continguts es demanden a la carta, i hi apareixen en obert, serveis '*premium*' i el micropagament). A més, els mitjans són a més de proveïdors, intermediaris i distribuïdors de continguts. Des del punt de vista dels productors de continguts, internet ha incrementat la competència i també ha obert oportunitats, en tant que sorgeixen noves audiències potencials i noves formes de relacionar-s'hi a més de noves formes de finançament. El vídeo és el mitjà més demandat pel públic a la xarxa -sobretot el que creen els propis usuaris i usuàries, en un senyal de democratització dels mitjans de producció.

Però l'evolució de la xarxa, en obrir-se a la participació d'usuaris i usuàries (web 2.0), va suposar de nou un pas extraordinari en la direcció de facilitar la interactivitat. Aquest camí és el que va fer possible no només la participació sinó també la implicació de tothom que disposi d'una connexió (en aquest punt caldria apuntar, encara avui, la importància de considerar totes les accions possibles per disminuir la bretxa digital). Per a Huguet (2013:14), el web 2.0 és el fenomen de més gran impacte Internet, ja que deixa de transmetre només informació i passa a connectar també les persones (a través del sistema User Generated Content [contingut generat per tots els usuaris i usuàries]). Així, el web 2.0 és més que un lloc informatiu: és un lloc de trobada que s'orienta a la interacció i a les xarxes socials, amb una estructura no jeràrquica sinó horitzontal. Per a l'autora, les xarxes socials són en gran part responsables de l'èxit de la difusió de l'audiovisual, en tant que el vídeo es concep com a contingut a compartir, una forma de comunicació en què no és tan important el parlar o el dialogar com el compartir.

Paral·lelament, les noves formes de relacionar-se transformen el procés de generació de cultura, la construcció dels imaginaris col·lectius i de l'opinió pública. Són les xarxes socials les que han sabut encarrilar la naturalesa creativa i expansiva de cada ésser humà, característica sobre la qual Huguet, en cita a Deleuze, remarca que "qualsevol creació implica, al mateix temps, necessitat de comunicar-la, ja que en certa manera incorpora alguna cosa de nosaltres" (2012:17), i recull de Calvi la idea que "l'amplitud creixent de mitjans d'expressió individual també sembla que encaixa molt bé com un altre mite del capitalisme neoliberal, el de la llibertat d'opcions, on cadascú tindria el dret, la competència cultural i la llibertat de produir formes audiovisuals per expressar-se". Al mateix temps, els suports tecnològics donen pas a un nou concepte de contingut audiovisual, en tant que els nous espais audiovisuals tenen característiques narratives distintes, tant en la forma com en el contingut, amb relats més fraccionats que s'adapten com un guant en el relat multimèdia; apareixen nous formats o categories audiovisuals amb una estructura basada en el clip de vídeo (píndoles), amb una estètica de la fragmentació, de microrelats els quals afavoreixen la segmentació de públics i de continguts. Es passa d'una televisió d'emissió a una de descàrrega en què importa en gran manera la indexació i la recerca dels continguts.

Huguet indica que quan es dissenyen els continguts per a la televisió per internet, es dona prioritat al consum individual davant el col·lectiu o familiar de la televisió generalista, motiu pel qual les expectatives que existeixen per part dels consumidors posen sobre la taula la conveniència de fer plantejaments temàtics. Són els mateixos usuaris els que a través de fòrums i blocs especialitzats recomanen el visionat de programes temàtics, amb la qual cosa els continguts que la televisió tradicional descartarà, sigui per raons de distribució o logístiques, tenen a la xarxa una nova oportunitat perquè internet facilita l'accés a aquests programes a públics interessats i que es troben dispersos. Els costos de distribució es minimitzen.

Tots els continguts disponibles al web amb un format interactiu es troben en plataformes de visualització i de participació, amb el valor que hi aporten les pròpies xarxes socials per a la

compartició. Amb la digitalització es van derruir murs entre mitjans i públic, entre els quals la manca de diàleg entre totes dues parts -no s'entén la comunicació sinó és bidireccional, superat l'axioma analògic emissor-receptor, quan la capil·laritat de la xarxa permet múltiples connexions entre múltiples agents. Un altre dels fets més destacats ha estat també el trencament de la lectura lineal dels continguts, siguin textuals o audiovisuals, el que proporciona a tothom que hi participa ordenar el discurs dels mitjans segons la seva voluntat o criteris individuals. Aquest punt ha provocat també que els mitjans ofereixen altres estructures de la informació que faciliten, primer per mantenir l'atracció i l'interès de qui interactua, i en segon lloc, per oferir altres continguts relacionats, el que és un valor afegit. Es produeixen més continguts i la multiplicació d'espais d'informació fragmenta al mateix temps una audiència, ni que el terme es qüestioni en benefici dels interactuants (usuaris i usuàries).

[Índex](#)

6.2. Definició del documental interactiu i diferències amb els lineals

Els primers passos en direcció al desenvolupament del documental interactiu, tal com l'identifiquem avui, es van fer a finals dels anys 70, junt amb l'expansió de jocs i la creació de les primeres aplicacions que es defineixen com a interactives. Es va prosseguir amb l'experimentació de formats per a més d'un suport (fora de línia) com ara CD ROM i DVD ROM, tot i que també en línia i per a instal·lacions interactives. Avui, es pot parlar de la constitució del format com a gènere i metagènere amb característiques pròpies i específiques.

La categoria "documental interactiu" transcorre conceptualment en paral·lel amb d'altres denominacions que, per la seva vigència temporal en l'actualitat, aporten confusió i complexitat a l'intent d'atribuir i fixar una única referència. Així, conviu amb terminologies com ara webdocumentals, documentals de nous mitjans, pel·lícules interactives, bases de dades narratives, exploracions interactives, visites virtuals, assajos digitals, entre moltes altres. El referent de la hipertextualitat introdueix canvis destacats: altera la interpretació del missatge i augmenta les possibilitats d'hibridació; crea un criteri exclusiu d'ordenació i mostra la feblesa dels criteris tradicionals. Impedeix que el o la documentalista disposi del control sobre el sentit final del text. La narrativa canvia (ni que actualment, mentre té lloc per part de professionals una experimentació, les vies que es fan servir per a crear narratives en l'interactiu segueixin essent clàssiques; per una altra banda, s'incorporen vídeos lineals al web, que no vol dir que s'ajustin al format interactiu; per una altra banda, en general les aportacions interactives són d'una gran modèstia davant la potencia que es pot desplegar en el camp interactiu).

La circumstància d'una pèrdua de control es refereix a la creació de significats per part de l'autor/a. Un concepte que, com hem vist anteriorment, amb l'ús dels nous mitjans basats en internet, s'obren portes perquè quedi afectat. El documental interactiu -que no necessàriament ha de seguir una pauta provinent de convencions del lineal-, per exemple, pot basar-se en una exploració de continguts a la xarxa que proporcioni una experiència a usuaris i usuàries- no importa la història que conta un/a cineasta des d'un punt de vista personal, importa la gran quantitat d'històries que es poden produir. Al marge de les connotacions legals -drets d'autor- compartir i fins i tot cedir l'autoria és una idea que xoca amb tots els paràmetres clàssics de la narrativa i de la seva formalització. Per a Gifreu la qüestió pendent és la de col·locar als usuaris i usuàries en el centre de l'equació i no de la pel·lícula (això no treu pes a la idea que cal assegurar l'existència d'una veu narrativa en el documental, que és el que també el fa ser poderosament convincent) i planteja la visió de Michael Reilhac director del departament de cine de Arte France, que reclama l'atenció per a l'autoria del

documental i la importància d'una visió artística forta, i en conseqüència mantenir una veu narrativa forta, amb sentit i coherència, per part de qui ha creat l'obra (el que evitaria, segons ell, que obrint-se a la participació d'internautes el projecte pateixi en termes de qualitat).

Quant a la interpretació, l'interactiu, a través de l'hipertext, canvia els sistema inici-cos central-final per altres categories discursives temàtiques que desenvolupen i contextualitzen un tema, amb la incorporació d'informació complementària i documentació dels fets. A més, pot combinar aquest tipus d'estructuració del discurs amb d'altres de caràcter argumentatiu, com ara obrir debats tot acollint opinions a través de vincles a blogs, a fòrums o a les xarxes socials. D'aquesta manera, en el mitjà digital, el documental ostenta un valor informatiu i interpretatiu ja que es tracta d'un gènere mixt, el qual acull també un caràcter argumentatiu. És més, la suma amb altres gèneres, que es caracteritzen segons la interactivitat i el multimèdia, enriquiria el producte (chats, entrevistes, jocs en línia) perquè permeten a usuaris i usuàries intervenir-hi i augmentar la seva implicació amb un tema.

El documental ha ocupat en la darrera dècada noves i velles pantalles, des de les sales cinematogràfiques fins a la multidifusió a través de la xarxa, s'ha enfortit en l'era digital, assenyala Francés (2014:46), i en les graelles televisives digitals s'ha fet un espai propi, només frenat per la crisi econòmica.

Abraçades les tesis de Gifreu en aquest estudi, una definició del documental té en compte els elements següents (terminològics): els documentals interactius tenen la voluntat implícita de documentar i representar la realitat per una via concreta, igual que els documentals tradicionals. El terme 'documental' situa el gènere en la categoria de la no ficció cinematogràfica o cinema documental. És interactiu en tant que la navegació i la interacció que en resulta es produeixen a partir d'una interfície (intermediari que enllaça navegació i continguts, entreteniment i aprenentatge). Es complementa amb el terme 'multimèdia'. Es té en compte que el suport web és només la plataforma més utilitzada per part dels nous documentals, ja que també hi ha documentals interactius per a televisió, instal·lacions interactives i per a dispositius mòbils entre d'altres suports. El documental interactiu fa servir diferents mitjans per a la seva distribució i exhibició.

Resta per concretar si la denominació de gènere pot aplicar-se també al documental interactiu en el futur perquè, primer, la seva entrada en els cibermitjans, amb una llibertat estilística més gran i la ductilitat que li atorga l'hipertext, pot fer que se'l consideri com a tal. Segon, perquè l'hipertext diferencia el documental interactiu dels seus homòlegs textuals, d'altres modalitats hipertextuals o hipermèdia de no ficció interactiva. Al mateix temps, es diferencia del ciberperiodisme (i del reportatge hipermèdia o interactiu)

Distinció entre documentals lineals i interactius

A banda del que també se sol apuntar sobre si l'interactiu es una evolució del lineal, com la web 2.0 evoluciona del web 1.0, s'assenyala que el webdoc pertany a les noves formes informatives artístiques, amb nous elements com ara joc, temps, audiència, responsabilitat, o interactivitat que el diferencien i al mateix temps l'allunyen del seu homòleg audiovisual. Gifreu comparteix l'opinió d'Hugues Sweeney: "pensar que els webdocs són documentals és un error. El gènere documental encara existeix i seguirà existint en les pròximes dècades, però el que veiem ara és una cosa ben diferent" (2013:113). Ho és, de diferent en tant que innova, tant pel que fa als continguts com amb les propostes d'interacció que presenti, les quals poden ser diverses, tantes possibilitats com recursos o continguts vulgui abastar i també en funció de la creativitat que es desenvolupi. Hi ha una narrativa

-que pot diversificar-se i ampliar-se amb aportacions d'usuaris i usuàries- i al mateix temps una vocació d'entretenir i ser viral al mateix temps, condició aquesta última pròpia del format interactiu.

No es poden adaptar les lògiques del documental lineal a l'àmbit interactiu no lineal. Primer: el documental tradicional lineal té una ruta preestablerta per l'autor o autora; en el segon cas, bé podem començar per un punt proposat o bé el podem escollir, mentre arribem a camins alternatius, segons la ruta seguida. Aquí la decisió la té qui interactua. Ja no és un sol discurs, sinó diferents desenvolupaments i històries possibles. Autoria i control queden afectades. En conseqüència l'element clau diferenciador és que la narració tradicional inclou una linealitat i no permet l'alteració del discurs, el que sí es pot fer amb l'interactiu. En els documentals lineals hi ha components reactius (escenes, extres del DVD, per exemple). En els interactius no-lineals, hi ha components interactius. Cal entendre el sistema i prendre decisions per avançar.

Segon: tots dos vessants pretenen documentar la realitat, però els mitjans i preferències de qui ha creat el producte i de qui interactua fan que el resultat final sigui diferent. El lineal demana cognició per part del públic, l'interactiu també i a més, una participació física en relació amb la presa de decisions. Ara bé: sense una expectativa de participar d'una experiència interactiva, avui dia, quan es parla del mercat actual de la informació com un mercat de l'atenció, els usuaris i usuàries poden convenir a plantejar-se perquè destinar part del seu temps en interactuar amb la història que se li ofereix. Com es construeixi la narrativa interactiva proporcionarà interès o, contràriament desafecció. Oferir dades informatives no sembla la més interessant. Construir un relat que provoqui un tipus de recepció en què cal interactuar pot atreure l'atenció per participar-hi.

Tercer: les modalitats que exposa Nichols (de representació) s'ajusten quant al documental lineal, però no succeeix el mateix amb les de l'interactiu, on són claus la navegació i la interacció.

Quart: durant la producció d'un documental lineal, aquest pot canviar constantment, però un cop editat, aquest procés finalitza. En canvi, en l'interactiu succeeix el contrari, per la qual cosa es poden considerar sistemes vius que evolucionen, amb la participació i la col·laboració del públic (usuaris i usuàries).

Si que coincideixen en l'ambició de representar la realitat, però a partir d'aquest punt divergeixen. En l'interactiu s'espera no només interpretar la realitat cognitivament, també físicament, el que pot alterar la narració, fins i tot crear pròpies versions de la realitat. Un paper actiu en el procés de creació.

D'altra banda, i en relació al postulat segons el qual la bellesa narrativa és independent del mitjà (Murray, citat per Gifreu, 2013:117) cal apuntar que tots els mitjans disposen de recursos expressius propis, amb la qual cosa la bellesa al·ludida sí pot contenir canvis en les formes i també en les estructures. Verrault (citada per Gifreu (2013:118), directora de documentals, també d'interactius, opina que la web, a més de ser una nova forma, també és el missatge en si mateix, una circumstància que porta el documental interactiu a un món encara per explorar, una fet detectat pel periodisme, que hi ha invertit en el gènere., Verrault també creu que si el documental interactiu fos absorbit pel periodisme això podria portar a l'eliminació del punt de vista

De similituds entre els lineals i els interactius no lineals es pot assenyalar que comparteixen institucions i contextos de producció, convencions textuais i un propòsit de continuïtat. Entre les convencions (precedents del cine i dels documentals televisius) l'ús d'entrevistes i de seqüències d'observació, de so i d'imatges filmades d'un lloc, de comentaris, sigui en veu en off o text (la

diferència està en l'organització temporal dels elements en benefici d'una organització espai-temps, i reordenació dels continguts, com per exemple de mapes o fotografies). Comparteixen també propòsit. Disposen de temàtiques i enfocaments similars, mantenen un interès per informar i educar la ciutadania, poden respondre a investigacions periodístiques i suscitar interrogants a una audiència en els quals es qüestionen l'estatus quo social, polític i institucional.

[Índex](#)

6.2.1. Documental postmedia i documental expandit

Canvis d'estratègies analítiques, després de confrontar cinema, fotografia i pintura, amb els modes de producció i dels suports d'expressió introduïts per la televisió, la gravació magnètica del so, pel vídeo i l'ordinador, suggereixen deixar de pensar en els mitjans individualment i interessar-se per les connexions que es produeixen entre la fotografia, el cinema, el vídeo i els mitjans digitals (Machado, citat per Sucari, 2012:138). El terme postmedia té implicacions conceptuals i també tècniques, com ara transcodificació i hibridació entre diferents mitjans tecnològics, i els canvis en els canals de comunicació. Sucari afirma que en el nou camp postmedia, denominat així en funció de l'anul·lació de diferències i ús a cadascun dels diferents mitjans, es vol sortir de la conducció i guia de l'espectador en la forma com s'opera en el documental tradicional i posar els materials a disposició dels usuaris i usuàries de forma que busquin i interpretin (2012:140).

La concepció documental expandit, refereix el mateix autor, forma part d'una nova estratègia expositiva del documental, i principalment és un híbrid de tendències de l'àmbit del cinema i de pràctiques artístiques contemporànies. En molts casos de documentals expandits, l'audiovisual es complementa amb l'exposició a una sala d'exhibició amb la fotografia, textos impresos, pàgines a internet on enllaçar amb altres continguts afins o relacionats. Es busca la participació lúdica o reflexiva d'espectadors i espectadores a través d'estratègies que poden tenir caràcter o indicis experimentals i fórmules de tecnologies interactives, i sobretot, a través de recorreguts per la sala, o de la seva fixació en els diferents elements que conformen el documental expandit. Es destaca la forma que adopta el muntatge entre els diferents elements de ruptura que són propis del dispositiu respecte al documental tradicional. Com que no cal construir una linealitat per a una trama narrativa, l'ús del muntatge varia; les informacions que es presenten no s'enriqueixen amb associacions visuals, rítmiques i temàtiques de la tradició cinematogràfica. Més reflexió enlloc d'emocions. Però just per això, hi ha el risc que es produeixi un empobriment de les capacitats comunicatives del dispositiu audiovisual (en benefici de generar una impressió de més transparència informativa i menys construcció d'allò real, menys manipulació de qui observa), pèrdua de discursivitat i relegar el valor del 'documental' al de 'document'. Sobre aquest punt Gifreu (2013:212) assenyala que a les instal·lacions interactives, l'artefacte preval sobre la narració, l'audiència està més pendent de com funciona que no del discurs que es desprèn del text audiovisual (l'autor considera la instal·lació interactiva documental com un discurs més proper al món artístic i per tant allunyat dels discursos de sobrietat característics del gènere documental, tot i atorgar-li un valor afegit com a complement d'una experiència, i des d'aquesta perspectiva enriquir una estratègia multiplataforma i/o transmèdia d'un projecte documental, fer-ne difusió i atorgar-li visibilitat; és un model individual de recepció).

Des de la perspectiva del dispositiu expandit, creadors i creadores s'allunyen de les pràctiques vinculades a la tradició documental cinematogràfica. Ja no defineixen el seu àmbit d'actuació com 'documentalistes' sinó que el material audiovisual passa a ser una eina per expressar el que és real des de l'art, l'antropologia, l'etnografia o l'arquitectura, entre d'altres disciplines.

Sucari conclou que la proliferació de materials audiovisuals de ‘no ficció’ i l’acostament de les pràctiques artístiques contemporànies a modalitats de representació realistes suggereixen almenys dues pautes: a la capacitat del documental contemporani per formular paradoxes i contradiccions d’un sistema de coneixement de realitat, cal sumar-hi una altra capacitat, la de regenerar les seves formes expressives i expositives; les diverses modalitats de representació de la realitat per part del documental expandit permeten expressar i acostar autors/es i espectadors/res, obres i usuaris/es i usuàries a “una anàlisi sensible del món en un diàleg propici on sorgeixen categories de contacte originals” (Sucari, 2012:257).

Per una altra banda, l’anàlisi del que és real suggereix altres punts de vista diferents als mediàtics o periodístics perquè el documental, tant si és monocanal com l’expandit, pot posar en context la informació que ofereix i al mateix temps establir un diàleg emocional amb espectadors i espectadores. D’aquesta manera, les dimensions analítiques i expressives tradicionals del cinema i de la televisió poden adoptar perfils nous amb les estratègies expositives en sala. La hibridació entre el documental tradicional i pràctiques artístiques que juguen amb la idea de l’espai i ‘atmosferes’ o ambients del fet presencial (amb invitació al públic a participar-hi) poden ser capaces a criteri del mateix autor d’ampliar els modes de representació de les projeccions monocanal i les fórmules narratives lineals més convencionals. Sucari puntualitza, però, que hi ha en el documental expandit un compartir que crea una atmosfera d’intercanvi i de diàleg que el situa més a prop de l’assaig que de l’estructura cinematogràfica del documental monocanal. A més, es requereix un temps d’observació i de contemplació de l’obra diferent del cinematogràfic, així com també resulta diferent el fet -el gest sosté l’autor- de caminar per l’àmbit espacial de la instal·lació. Un espai en què el que és real pot ser suggerit des de la varietat, de la multipantalla que ofereix diferents angles, temps i espais a recórrer de forma simultània, junt amb els textos impresos en una sala i les pàgines d’internet a les quals es convida a entrar-hi per ampliar les dades. El conjunt de materials proposa noves maneres d’acostar-se al que és real, a través de vies d’exploració i de reflexió. Noves formes de lectura.

[Índex](#)

6.3. No ficció

El gènere documental, com el cinema, no ha estat aliè als avanços tècnics i estilístics, i avui entra en la normalitat de l’audiovisual parlar de documentals interactius, ni que sigui encara d’una forma incipient. És per definició interactiu i conserva l’estatus del documental, descriure i interpretar el món de l’experiència col·lectiva, representar el món històric en lloc de mons imaginaris (Nichols, 1997:43-44). Val a dir no obstant que la posició que ocupa en el nou territori de la digitalització la convergència de mitjans i el web, és encara una en transformació, principalment perquè el progrés tecnològic i les demandes del públic que interactua obren progressivament noves possibilitats de reformular-se. Per començar, usuaris i usuàries decideixen l’ordre que seguiran del discurs que s’exposi, a més que poden personalitzar el seu accés, i en ocasions la seva presentació en una pantalla en virtut de les possibilitat que li ofereixi la interfície.

L’àmbit de la no ficció interactiva es caracteritza en conseqüència per un tipus de narrativa que inclou la gestió de les accions d’usuaris i usuàries i la capacitat d’incorporar il·limitades formes de diàleg i integració de mitjans.

Gallego i Martínez (2013:27) afirmen que l’eclosió del cinema de no ficció ha determinat de manera radical el futur del cinema independent, a més que les practiques audiovisuals fruit de la hibridació i el mestissatge s’han alliberat del llast que suposaven les narratives convencionals i els

models propis de producció del cinema comercial, afavorides per la digitalització d'equips, autoproducció i proliferació de canals de distribució online. És la pròpia xarxa la que promou la circulació lliure de les obres lluny dels filtres de la indústria cinematogràfica. La xarxa és, pel que fa a la distribució, un aliat per a la difusió d'obres que, per múltiples raons, veuen poques esperances d'arribar al públic, amb l'ajuda -també en línia- de festivals que proliferen arreu. El mateix procés ha incidit sobre el cinema de ficció, ja que les noves tecnologies -i l'ampla de banda- han facilitat l'accés a films allunyats tan geogràficament com culturalment. Per a les autores, el moment actual d'efervescència també ho és de renovació del concepte de documental, que s'erigeix com un dels espais on es produeixen noves obres que renoven el llenguatge audiovisual.

El debat al voltant dels límits del documental, i els seus límits envers la representació de la realitat, de l'ús d'elements narratius i retòrics propis de la ficció per elaborar un discurs d'allò real, segueix ben viu. Perquè el grau de flexibilitat i permeabilitat fa que el documental sigui la punta de llança d'una nova concepció de l'audiovisual des del nivell de producció i de l'artístic, “nous punts de vista sobre la producció i la recepció d'aquests productes tanquen camins obsolets i indiquen la trajectòria de noves vies per on discórrer en el futur” (Gallego i Martínez, 2013:28, que citen la idea de ‘mutacions’ de l'historiador del mitjà Rosenbaum en relació a la successió de transformacions del cinema de no ficció).

S'ha anomenat ‘postcinema’ a la situació esdevinguda, s'ha parlat de la mort del cinema, i al contrari, el que avui succeeix és que assistim a una nova manera de pensar el cine. Les dues autores sostenen que el documental està constantment traspasant la barrera de la ficció - no ficció per apropiarse d'elements propis del cinema de ficció i posar-los a la seva disposició, per exemple a través de reconstruccions i ficcionalitzacions, elements d'unió de les dues formes filmiques. El documental també ofereix a la ficció fórmules -ficcions documentals-, amb influència del cinema ‘Directe’. En cita a Rancièrre, Gallego i Martínez (2013:30) assenyalen com s'obre un art revitalitzat fruit d'un nou mode d'articulació entre el règim estètic i el règim poètic, entre el registre del món sensible i l'encadenament de les històries, i recorden Raymond Williams per indicar que potser el punt principal del debat no és si la representació és real o no ho és, sinó si existeixen les bases adequades per examinar la relació entre una pel·lícula i el seu context. Santa Cruz (2004) rememorava les paraules de Greenaway quan al 2007 assenyalava que el cinema havia mort amb l'entrada a les llars del comandament a distància, una idea que Greenaway ampliaria amb un visca a una nova tecnologia. Per a Santa Cruz, l'exposició del cineasta britànic marca una reflexió essencial de les crítiques contemporànies sobre la vitalitat del cine: “la interactivitat nul·la existent en el cine i que es desborda en les noves plataformes virtuals, el que condemnaria el futur cinematogràfic a curt termini (...) [amb Bordwell i el seu estudi “The End of cinema as we know it—yet again”] tots dos i de diferent forma proposaven que el present reclama cada vegada més formes narratives audiovisuals no lineals en què l'espectador ha de determinar l'ordre dels esdeveniments, tot col·locant-se així en el nivell dels videojocs i altres plataformes actuals que impliquen la interacció i intervenció directa de l'espectador, que estarien destruint les formes narratives del cine”.

Les referències a les formes que explora el documental no poden passar per alt les transformacions que el propi documental ha experimentat, per exemple en el terreny del discurs polític els últims anys. Revert fa servir l'afirmació del realitzador Morgan Spurlock – “vivim en un món en què el cinema documental (independent) s'ha convertit en l'últim bastió de la llibertat d'expressió (Revert, 2014:221)- per afirmar que el documental s'ha postulat com una eina per desmentir les fal·làcies i justificacions que alguns discursos polítics han construït per assolir la legitimació davant la ciutadania. Els films de Michael Moore “Bowling for Columbine” o “Fahrenheit 9/11” són (als Estats Units) la prova que el documental polític ja no és un format marginal sinó un

altaveu del descontentament social al mateix temps que un producte capaç d'assolir grans xifres de taquilla, situació però que no es correspon a Espanya amb els resultats obtinguts per cineastes documentalistes com ara Martin Patino o Mercedes Álvarez a partir dels treballs sobre la crisi econòmica espanyola o el moviment social del 15M. Per a Revert la dada important és l'aposta en la direcció documental de trencar amb les estratègies discursives que defineixen el gènere per obrir-se pas en una tendència des de la heterogeneïtat; es tracta de prescindir de coordenades i recursos que en aparença hagin d'acostar el documental a la recerca objectiva de la veritat. En canvi, el que posen sobre la taula els treballs esmentats és una tasca per retratar una realitat a través de la subjectivitat. En ocasions fins i tot el relat autobiogràfic serveix per construir el discurs de denúncia. És una fórmula -assenyala Revert- que permet afirmar que el documental “ja no s'ajusta tant al vell concepte de document que resulta directament de la realitat, sinó que muta cap a la forma d'un assaig filmic” (Revert 2014:223, en cita a Renov), on en ocasions el que resulta contestatari és el discurs;. Hi ha una ruptura de paràmetres clàssics, tant pel que fa a la construcció visual com en la discursiva, que permet al documental obrir-se cap a textos de no ficció més amplis en la seva constitució. Fins i tot a través de la ficció. Sobre aquest punt, l'assagista esmenta el documental “The art of killing” (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, 2012) com una alternativa (vàlida) per exercir la denúncia: “conscient que els dispositius tradicionals de la no ficció han deixat d'impactar el públic i que la correlació entre imatge i veritat ja no és sostenible, es recorre a la lectura de la història a través de la ficció” (Revert, 2014:226). A Espanya, el documental “Libre te quiero” (Martin Patino, 2012) es construïa amb absència de fil narratiu i d'artifici, com un mer observador de la realitat. En un altre extrem, s'al·ludeix a la dilució de fronteres formals entre formats periodístics i documentals com a oportunitat fer a la renovació de la no ficció (Revert subratlla el treball de Jordi Évole amb el programa televisiu “Salvados” com a referent no massa allunyat de Michael Moore, i per una apertura de formes que ajudaria a trencar els rígids paràmetres que, al seu parer, encara es pressuposen al documental”.

[Índex](#)

6.4. Interactius: l'ús dels navegadors

Les investigacions realitzades per Gifreu Castells⁸ sobre el documental interactiu al voltant de l'estat de l'art en funció de la temàtica, experiència d'usuari i suport i/o plataforma posen de manifest que són els navegadors web els que dominen amb diferència la classificació segons el suport. Li segueix la televisió interactiva i/o connectada. S'hi afegixen els CD i DVD, instal·lació, amb un documental interactiu concebut per ser exhibit a través d'una instal·lació interactiva documental, TV/Cine, amb un documental interactiu creat com un complement o alternativa d'un documental lineal (continguts per a la televisió connectada), i aplicacions per a telèfon mòbil i multiplataforma, en què es crea un documental interactiu pensat per a diferents suports com els assenyalats.

Segons la temàtica del documental interactiu, hi ha cinc categories que destaquen: ecologia i medi ambient, guerra i conflictes, cultures urbanes, art i difusió cultural i històries personals. Finalment, la classificació d'acord amb l'experiència d'usuari indica que els documentals que més es produeixen són els interactius web amb una estructura de línia de temps navegable. (Gifreu Castells, 2013-2014)

⁸ Les dades que es destaquen de la recerca de Gifreu Castells provenen de dues fonts. D'una banda, la publicació editada per la UOC en 2013 *El documental interactivo. Evolución, caracterización i perspectiva de desenvolupament*, que recull els resultats de la investigació doctoral de l'autor, i la publicació de l'article “El documental interactivo en la estrategia de la multidifusión digital. Evaluación del estado del arte en relación con la temática, las plataformas y la experiencia del usuario”, també realitzat per Gifreu Castells, amb materials específics, editat en el dossier de la revista *Telos*, d'octubre de 2013-Gener de 2014, dedicat al documental a Internet.

Les decisions preses en els projectes de no ficció interactiva no només afecten el flux narratiu sinó que tenen l'oportunitat d'impactar en la forma de percebre la realitat de l'espectador/a i jugador/a. El problema -afegeix- és que la majoria dels projectes creats fins ara fan servir un tipus d'interactivitat que és la mateixa que es fa servir en els jocs en línia o na la navegació per la xarxa. En cita a Bonino (2013:25), l'autor destaca que la majoria de documentals interactius (iDocs) són just documentals lineals amb la forma que Internet i la seva interfície (affordances) proporcionen per informar l'usuari/a de com interactuar-hi; són interactius però perden la seva gran oportunitat: usar la interactivitat d'una manera que podria afectar potencialment la realitat de qui juga o mira, i d'aquesta manera afectar la forma com la perceben.

Una altra circumstància destacada per la recerca és que són els gèneres de la no ficció interactiva -reportatge, assaig i documental- els que compten amb un conjunt d'estructures i recursos que fan que siguin els més idonis per a la no linealitat. Sigui com sigui, el text de la recepció en el documental convencional es veu totalment afectat pel caràcter de l'interactiu. Des del punt de vista de l'autoria no es pot plantejar un discurs tancat i subjectiu sinó que cal assumir una pèrdua de control del discurs; la narració passa d'un ordre seqüencial a un de multidesenvolupament de plantejaments, nusos i desenllaços, i qui interactua adquireix noves característiques en matèria de participació, contribució i cocreació.

En relació al concepte de documental web, León i Negrodo (20013-2014) assenyalen com diversos autors s'hi enfronten a una definició. En cita a Aston i Gaudenzi, es destaca que qualsevol projecte que comença amb la intenció de documentar el que és real i que utilitza tecnologia interactiva pot considerar-se un documental interactiu; es distingeixen quatre modes evolutius del documental interactiu com a gènere: conversacional entre públic i ordinador, hipertextual, amb una navegació entre opcions predefinides, participatiu, en què el públic genera part del contingut, i experiencial, amb l'exploració des d'un determinat espai físic. De Domínguez, s'apunta la visió que el documental web, transmediàtic o interactiu és un terme elàstic en el qual conflueixen visions artístiques, periodístiques, activistes i etnogràfiques, de forma que les dades lineals es processen mentre que les narracions immersives proporcionen una vivència digital. León i Negrodo es pregunten si és la cohesió narrativa o argumental un tret definitori del webdoc o si hi cap l'apertura a estructures no lineals que prescindixin de presentació i conclusió, i arriben a l'acord que el discurs s'articula a partir d'unitats narratives mínimes.

Per una altra banda, els autors adverteixen que davant els costos de desenvolupament d'un webdoc cal reclamar una finestra d'emissió en línia permanent o de llarga durada, sobretot si és el cas, els extrems depenen d'un documental lineal i hi estan sincronitzats.

El webdoc ofereix diverses formulacions en la seva presentació al públic a les plataformes web, per exemple a través d'una pantalla inicial o índex després de la seqüència de presentació, fet que afavoreix la visualització de l'estructura, sigui cronològica, geogràfica, temàtica o personal. Altres possibilitats són crear espais virtuals a través de collages o mapes geogràfics. Les transicions de vídeo proporcionen una sensació més gran de continuïtat entre capítols, mentre que l'aparició d'objectes actius a la pantalla invita a la navegació. Si s'ofereix documentació, a més de contextualitzar-la, cal que es pugui consultar posteriorment. Hi ha també webdocs que permeten la seva descàrrega i reutilització sota llicència dels materials, i finalment, cal destacar les aplicacions mòbils, que faciliten nous materials que hi estan relacionats.

La immersió, localització, participació, interactivitat, remescles, visualització de dades i curts són els set àmbits d'evolució del documental d'acord amb el MIY Open Documentary Lab i IDFA

Doc Lab, recorden León i Negrodo, junt amb la importància de la intervenció de les xarxes socials, que poden contribuir a actualitzar la informació de la peça audiovisual amb dades en temps real, i l'ús de la geolocalització. Per als dos autors, la solvència dels desenvolupaments actuals i la senzillesa d'ús de les eines tecnològiques fan confiar que el webdoc no serà una altra pàgina en la llarga història de fracassos de la televisió interactiva, sinó que per primer cop a la història un model d'interactivitat es configura com a eficaç per al gènere documental.

[Índex](#)

6.5. Transmèdia i documental

El concepte “transmèdia” s’ha estudiat des de la perspectiva de la ficció i de la no ficció, en el cas del documental i també des del periodisme. Però les primeres definicions al·ludien a la forma de contar històries -l’storytelling-, per part de Marsha Kindler, que va idear el terme. Posteriorment, Henry Jenkins va elaborar una definició a partir de diverses publicacions que va escriure, en les quals va reflectir que l’ús coordinat de la narració a través de plataformes pot fer els personatges més atractius (Rosique, 2014:67-69).

És Jenkins qui crea les bases de la narrativa transmèdia al definir-la com una tècnica narrativa fonamentada en la creació de mons (narratius) que es desenvolupen a través de múltiples mitjans i plataformes, de forma que integra experiències la major part de les quals són interactives. Perquè es compleixin els requisits d’una narrativa transmèdia cal que es tinguin en compte les següents condicions:

- Transmèdia es refereix a qualsevol estratègia que implica més d’una plataforma de mitjans de comunicació
 - Es una estratègia de promoció
 - Significa jocs
 - És per a “friquis”
 - Els projectes requereixen un gran pressupost
 - Tot ha de ser transmèdia
 - El més important és la idea transmèdia no la història

En relació a la narració Gifreu (2011) indica que l’element clau que diferencia el camp audiovisual de l’interactiu és evident: la narració tradicional compta amb una linealitat i no es pot alterar l’ordre del discurs, mentre que en el terreny interactiu, es pot afectar aquest ordre i modificar-lo”. Rosique acut a les premisses que Scolari considera imprescindibles per poder parlar de narrativa transmèdia, com ara que la història s’expliqui a través de diversos mitjans i plataformes i que els usuaris i usuàries, transformats en consumidors i consumidoras actives (prosumers) col·laborin en la construcció del món narratiu.

Els relats-històries en les narratives transmèdia poden començar en qualsevol mitjà i continuar en d’altres de forma complementària. D’aquesta manera s’aprofiten i es promouen les potencialitats dels mitjans que hi intervenen i a més s’enriqueix el contingut. Textos que expandeixen els relats amb nous personatges o propostes narratives. Els continguts, lluny dels esquemes de sistema tradicional de mitjans de comunicació, creixen en múltiples suports (pantalles). Hi ha un punt de partida, un relat que té una autoria, oficial, però a aquest se li sumen els que crea el públic que hi interactua, un fet que contribueix a l’expansió de la narrativa -un món narratiu transmèdia. Sense participació del públic les històries emmudeixen.

En el crossmedia un mateix contingut es distribueix i reproduceix en diferents plataformes. La narrativa transmèdia dona a conèixer una història que comença en un mitjà i acaba en d'altres (amb històries paral·leles, nous personatges, anècdotes, s'aporta informació complementària), circumstància que s'aprofita de la convergència mediàtica i de la cultura participativa, fet que fa pensar en la possibilitat de creació de comunitats al voltant del documental. Pel que fa a les aportacions que pot fer la narrativa transmèdia al documental, Rosique (2014:69) estableix les possibilitats següents:

- La transmèdia permet al documental transcendir de la pantalla tradicional (cine i televisió) a nous suports interactius
- Les històries multilineals i les possibilitats interactives al servei dels usuaris/es de la narrativa transmèdia potencien el documental ja que li brinden possibilitats més grans d'acostament i fidelització amb els usuaris i usuàries més joves (nadius digitals).
- Un documental unitari es pot convertir en un projecte documental expandit amb la narrativa transmèdia.
- Des de la seva concepció inicial com a projecte el documental té possibilitats més grans de fidelització i de creació de comunitats.

L'storytelling, segons Guardia (2014:49), treballa sobre les possibilitats de trencar el concepte de clausura, i genera una matriu que esdevé en altres relats o representacions, que navega i participa d'altres suports, cosa que procura al documental unes possibilitats fins ara poc explotades, i apunta: "Més enllà d'un model interactiu, i totes les noves accepcions que dificulten de nou la definició del documental en una nova era, el documental transmèdia permet per fi, jugar". Sobre aquest punt, Yáñez (2011), assenyala:

"Al final, és meravellós veure com l'avantguarda del cine no lineal pot arribar a ser el cine lineal, i com les possibilitats que ens brinda el software no ens han de fer perdre la perspectiva: cada història acabarà demanant la millor forma per contar-la. Potser no falta molt perquè les narratives digitals institucionalitzin el seu propi llenguatge, com va fer el cinema fa un segle. O potser això no arribi a passar mai. Però, igual que va fer Méliès abans que Griffith, el que ara toca és somiar, experimentar amb la ciència i les il·lusions. Encara que la matèria primera sigui allò real, i això en principi ens imposi més respecte. Potser jugar-hi és la millor manera d'entendre-la. O almenys, de suportar-la i compartir-la amb els altres". Yáñez (2011)

[Índex](#)

6.6. Perspectives de desenvolupament

Sense interactivitat el format del documental interactiu no existiria. És en aquest darrer concepte que radica el que el caracteritza i li confereix autonomia, junt amb la multimodalitat. És clar que tampoc existiria sense el cinema documental, i per descomptat sense les imatges. I també es pot dir que malgrat que es determini la interactivitat com a essencial, sense una (bona) història que transmetre, tampoc hi hauria projecte documental interactiu. Storytelling i interacció estan obligats a entendre's. L'equilibri en el pes dels dos conceptes en el documental interactiu pot fer possible una obra que atregui l'interès del públic, que ara és interactuant (mentre al documental lineal la potència de la veu narrativa d'un autor/a, del guió i de les entrevistes tenen el pes més gran, en l'interactiu aquest pes es divideix entre els continguts i el llenguatge audiovisual interactiu). Cal oferir un bon argument perquè s'hi inverteixi un temps preciós no només per observar, veure, aprehendre cognitivament, sinó també participar-hi entre la multitud d'alternatives que un ecosistema de mitjans, tan lineals com interactius no lineals, proporcionen actualment. Com indiquen Rodríguez i Sánchez (2014:83) l'essència que està darrere del documental -la de contar històries relacionades amb un fet o esdeveniment de la realitat (format de no ficció)- roman intacta independentment del suport que s'utilitzi per difondre el documental.

El documental interactiu es troba en ple procés d'expansió i al mateix temps d'exploració de les seves formes per tal de representar la realitat. Conviu -es troba també en una etapa de transició- amb formes tradicionals de produir i distribuir documentals i les noves formes d'expressió, de circulació i d'intervenció que permeten els mitjans digitals; es mostren com a sistemes oberts i generatius, això és amb un component important social i col·laboratiu.

Guardia (2014:54) assenyalava que tot atenent al desenvolupament que ha tingut el documental en un context de màxima participació "amb i contra la realitat" -posa l'exemple del documental militant i polític sorgit els anys 60- s'observa una voluntat de transformació en l'escriptura i exhibició dels films per considerar que no és possible assolir una dimensió dialèctica si no és transgredint perspectives de producció-narració convencionals. L'autora adverteix no obstant que la necessitat de generar espais de discussió on el text traspasa la pantalla per traslladar-se a la sala o espai de recepció està en el germen del cine militant, sigui documental o no.

L'avanç tecnològic determinarà també les seves possibilitats d'expressió, per exemple amb l'ús del llenguatge html5, que ha de permetre la manipulació de diferents continguts multimèdia, però també dels avanços que es produeixen en el vídeo semàntic i els nous editors multimèdia (falta veure, el paper que poden jugar els videojocs en la construcció del documental interactiu com a experiència). El seu acostament al fenomen del joc, considera Gifreu (2013:208), proporcionaria al documental interactiu la possibilitat de situar a qui interactua en el centre d'una experiència més immersiva, així com que donades les característiques del format, els pròxims anys el format es pot concebre com un metagènere (per la capacitat de contenir altres gèneres o microgèneres com els que acompanyen o amplien una informació amb altres històries, dramatitzacions, reportatges, entrevistes, dades estadístiques, gràfics o infografies, per exemple) dins d'estratègies transmèdia, de forma que es promogui la recerca d'altres continguts (i emocions) dins d'un univers expandit (llibres, jocs, objectes reals, descàrregues, que poden ser de pagament).

Pel que fa a la recepció i al paper de l'audiència, cal tenir en compte prevencions com ara que malgrat que la xarxa proporciona vies de distribució capaces de fer arribar un producte a un públic massiu, el fet és que gràcies a la xarxa els productes documentals interactius tenen una via per arribar a públics segmentats, interessats en aquest format que d'altra manera no hi tindria accés. La xarxa té

el poder de connectar audiències massives però en realitat el seu poder més gran es troba just a proporcionar una connexió per a qui vulgui gaudir del que s'hi proporciona. També cal preveure que una part de l'audiència (tradicional) està acostumada a produccions lineals, no interactives, i per tant no s'involucren en el que veuen. Que el fenomen és tan relativament recent que, a diferència del cinema documental (lineal), els referents (practicants) encara no estan consolidats.

Són els dispositius mòbils els que actualment aporten les funcions d'ubiquïtat i dinamització en el consum audiovisual. La televisió interactiva -de moment, la interactivitat és rudimentària- podrà generar quan estigui desplegada totalment un altre mode de consum audiovisual. Les funcions interactives en la televisió adquiriran sentit quan hi hagi una gran massa de públic connectada via cable de fibra òptica, de manera que hi ha la possibilitat que augmenti el consum de continguts interactius, entre els quals els del documental; també és de preveure que aquest consum s'incrementi també a través dels ordinadors portàtils amb pantalla tàctil, nous elements de control dels aparells de televisió -tipus tableta- i/o pantalles hologràfiques virtuals (connectades amb la televisió interactiva).

El gènere del documental, a través de les seves modalitats de representació de la realitat, i el mitjà digital, per mitjà de la navegació i la interactivitat, pot transformar-se a partir de les possibilitats d'accessibilitat que proporcionen infraestructures i tecnologies, més rapidesa en la navegació i prestacions tècniques així com la interacció entre diversos participants, condicions que la pròpia xarxa i aplicacions ja ofereix al joc en línia. Gifreu (2013:215) assegura que el documental interactiu és una nova forma del gènere que s'adapta a les lògiques de producció transmediàtiques, crosmediàtiques i de mescla de formats, així com que en alguns casos genera més atracció o interès que la ficció interactiva a l'hora d'experimentar amb els mitjans interactius, per la descoberta, els reptes entre dificultat i gaudi i autor/a i lector/a.

Caldrà prestar atenció al fet del pes de la veu narrativa -davant la idea que s'escurci la distància entre la producció i la interacció i així guanyar participants en les narracions- per tal que no pugui provocar justament desinterès. S'ha dit anteriorment que l'interactiu crea noves lògiques de la representació de la realitat, però aquestes es produiran no tant per la proposta que fa un/a autor/a sinó per la relació que s'estableixi entre el text i qui interactua, per com s'hi navegui i les condicions d'interactivitat.

La hibridació del documental interactiu -entre audiovisual (gènere documental) i interacció (mitjà digital interactiu), i entre informació (continguts) i entreteniment (interfície navegable) són característiques del gènere. L'entreteniment no obstant no és una particularitat només de l'interactiu (documental). Ho és també del no lineal: proposa una història que s'explica a través d'imatges i que cal que sigui informativa i entretinguda. Tornem a la capacitat primordial de la importància primigènia del relat. A partir d'aquest punt es tracta de configurar una experiència per a qui ha d'interactuar a través de la navegació, possibilitat d'interactivitat, contribució i col·laboració d'usuaris i usuàries, aprendre (cognició) i compartir. En l'altre extrem, una relació amb les xarxes socials que amplifiquen -donen opció a usuaris i usuàries de dir, primer, si li ha agradat o no, i segon, de compartir amb altres persones la ubicació del contingut.

Quan la tecnologia videogràfica es va posar a l'abast d'un públic no professional, per l'aparició d'aparells de menys cost i volum per ser transportats i utilitzats (el Portapack), a poc a poc es va demostrar que era un instrument útil i una alternativa al control del procés informatiu dels mitjans de comunicació tradicionals. Recordem els inicis de la creació documental a través del Vídeo Comunitari. Aquelles intervencions audiovisuals denominades documentals van donar veu a diversos col·lectius. També va sorgir aleshores una forma d'expressió artística (vídeoart). Amb la filmació,

els suports electrònics per al registre i l'edició digital, els relats audiovisuals es col·loquen en una nova cruïlla: “les minicàmeres han guanyat mobilitat, agilitat, capacitat de penetració: avui les càmeres poden participar de l'acció ‘des de dins’, s'ha traspassat aquella antiga frontera segons la qual a un costat de l'hemisferi estava la càmera i a l'altre la vida, els fets” (d'acord amb el realitzador Llorenç Soler, citat per Gavaldà (et alt, 2013-2014).

La no ficció interactiva pot donar veu, també, a temàtiques socials -activisme-, entre moltes altres; a la xarxa, es pot demostrar presumiblement com una opció per incentivar la participació, la col·laboració, la interacció en la web social. Fins i tot, es possible que qui interactua pugui modificar els codis de programació per millorar-los (aplicacions).

Econòmicament, la producció de no ficció respon segons Gifreu a un model de baix cost (fins i tot a través de l'aportació de membres de la comunitat via *crowdfunding*). No obstant és important destacar, en termes de producció, les diferències entre la producció de continguts i la de creació dels elements interactius, del seu disseny. Malgrat la disponibilitat de l'ample de banda, aquesta pot resultar insuficient, per la qual cosa cal comptar amb una disposició d'elements i una lògica narrativa (estructura) que permeti una interacció que respongui a la immediatesa que requereixen usuaris i usuàries. Que la pura adaptació d'un documental lineal a un d'interactiu produeix deficiències, motiu pel qual és necessària la intervenció de professionals tant de l'audiovisual en els camps de realització i guió com de multimèdia i informàtics (disseny, programació arquitectura de la informació), com succeeix en el cas del documental transmèdia, on cal el paper d'un professional de la producció transmèdia per dotar de coherència la distribució i encaix dels continguts.

Financerament, les aportacions de les televisions públiques, entre les quals TV3, com destaca Torreiro (2004:7), són les que han fet possible l'auge del documental en general, i també de l'interactiu en particular⁹. A pesar de les febleses empresarials de moltes productores, aquestes empreses s'han sabut adaptar a les necessitats del procés de realització documental -sobretot lineal. Són valuoses igualment les aportacions via micromecenatge, a través de plataformes com ara Verkami, per obtenir recursos econòmics per a la producció interactiva.

Levene (2013-2014) sosté que gràcies al procés d'internacionalització que van iniciar les productores espanyoles, aquestes sobreviscut a les dificultats financeres, no tant per posar en marxa un projecte que pot comptar amb ajuts d'institucions i emissores de televisió, sinó per mantenir una empresa productora sobre el terreny de joc. La reducció de costos que les noves tecnologies han fet possible a l'hora de realitzar un documental són un arma de doble tall, perquè per més barats que resultin els processos de lloguer d'equips i d'edició, sempre cal comptar amb professionals que escriguin, filmin, sonoritzin, editin o dirigeixin. Això és no arriscar la qualitat dels documentals. Les temàtiques, en una visió internacionalitzadora del negoci de producció de documentals, han de ser globals i universals. I finalment, estar a totes les plataformes de difusió digital a través de la xarxa, que és d'on presumiblement s'ha d'esperar una monetització de la multidifusió digital.

[Índex](#)

⁹ La corporació catalana de mitjans audiovisuals (CCMA) promou la realització de documentals interactius. Un accés als continguts produïts es pot fer a través de la pàgina d'interactius de l'emissora.
<https://www.ccma.cat/tv3/documentals/documentals-interactius/>

7. L'obra de documentalistes.

7.1. Apuntes para una película de atracos (Elías León Siminiani, 2018).



4. Apuntes para una película de atracos. El "Flako" actua en la reconstrucció de la seva detenció.

Elías León Siminiani (Santander, 1971), guionista, director i productor, en la seva faceta com a realitzador és autor de curtmetratges i llargmetratges amb una filmografia¹⁰ que bascula entre la ficció i el gènere documental. Apuntes para una película de atracos és un exemple del que Nichols augura a l'entorn de la direcció de documentals davant de la de ficció: la dificultat de controlar el tema, la història que hi ha entre mans. Siminiani havia plantejat el seu film (el títol és un homenatge a Scorsese i sobretot a Passolini -el film Apuntes para una Orestíada africana [1970])- com un quadern de notes per després fer altres films que, com Passolini, potser faria o no, o més aviat, com confessa el realitzador santanderí en entrevistes als mitjans, per filmar d'una altra manera.

Per a Siminiani havia de ser un film-assaig al voltant de la seva cinefilia sobre el cinema negre i les pel·lícules d'atracaments, amb la suma de la realitat espanyola impactada per la recent crisi econòmica global i els propis atracaments. La pel·lícula havia de ser com un mirall entre aquests tres vèrtexs. Però a mesura que s'endinsa en la història dels atracaments protagonitzats pel "Robin Hood de Vallecas" amb el mètode del butró, i sobretot en la del seu protagonista –el "Flako", com se'l denomina- cau rendit per la seva història personal, personalitat i fins i tot pel talent com a narrador de les seves pròpies peripècies. Aquesta última qualitat, amb la capacitat del "Flako" per descriure els detalls més ínfims dels seus plans, dels mapes de clavegueres i arquitectura, entre d'altres elements, captura una visió diferent per al realitzador i fa emergir un altre enfocament sobre el film. El documental és el resultat de 5 anys de treball i de filmacions. S'inicia amb una referència a l'imaginari de Siminiani sobre el cinema negre i canvia a les convencions d'un documental interactiu clàssic, on el diàleg entre realitzador i el "Flako", d'una banda, i la narració compartida entre la del realitzador i la del protagonista, aporten la base per a l'argumentació del documental. La idea d'una estructura en mirall l'explica Siminiani per les coincidències que es produeixen en el temps de realització del documental: el Flako és pare i Siminiani s'estrena en la paternitat mesos després; Ainoa, esposa del documentalista, apareix al film perquè Mariela, esposa de Flako posa moltes dificultats al principi perquè sigui filmada, igual que el fill del "Flako", que surt al film protegit per una capa de desenfocament mentre que la filla de Siminiani és reconeixedora. Aquesta situació,

¹⁰ IMDB. Filmografia d'Elías León Siminiani. <https://www.imdb.com/name/nm1119672/>

sumada al fet que el “Flako” és a la presó durant bona part de la filmació fa que la presència en pantalla de Siminiani sigui també un mirall del “Flako”, transporta el seu missatge, les seves pors i aspiracions, com la d’escriure un llibre.

La presència del realitzador a la pantalla en bona part del documental també obeeix a una voluntat de mostrar la relació que s’ha establert entre totes dues persones, a la projecció en el camp de la imatge dels pensaments, desitjos i neguits del realitzador d’acord amb la història que vol explicar. Mostra o evidència de la seva implicació personal, també com a autor, en el relat. Conserva l’autoritat i jerarquia, tot i que en cedeix una part en benefici d’un relat que contingui més traces del que és real per a una altra persona, per al Flako.

Un realitzador que s’acosta al lloc dels fets, parla, sent i expressa els sentiments que li provoca la història i que comparteix, davant de càmera, amb la seva companya i amb el Flako. Realisme, sense voluntat de crear cap artifici; és a través del muntatge que es fa explícit el procés de producció del film, com en un documental de modalitat reflexiva, sols que a diferència de la idea de cridar l’atenció sobre com parlem del món, s’assenyala al públic el procés de gestació del relat audiovisual, també amb la pròpia participació del Flako en el moment de fer el muntatge. No hi ha punt del muntatge més explícit que en el moment en què Siminiani convida el Flako -en una imatge en què tots dos apareixen davant la pantalla d’un ordinador en què es visualitza l’efecte del muntatge inicial a través d’un programa informàtic- perquè faci seu el film, aporti la seva pròpia visió. Aquesta escena descrita il·lustra també el caràcter i el to d’humor amb què es construeix el relat, mentre veiem gairebé dos col·legues que treballen junts per fer un treball en el qual està permès dir paraulotes. Un treball que ja no tracta de com s’organitza un atracament, sinó que explica un procés, que s’inicia amb un atracament i que prossegueix amb el relat de vida del Flako. D’aquí que el documental passa de tenir una veu, la del realitzador, a un relat a dues veus.



5. Apuntes para una película de atracos. Imatge amb marc.

Metodològicament, el model d’anàlisi de Corner s’estableix des d’una perspectiva de l’estètica que comprèn dimensions pictòriques, aurals i narratives. En l’àmbit pictòric, l’autor crida l’atenció sobre les subjectivitats de visualització del text audiovisual a la pantalla, de forma que el públic espectador alterni un ‘mirar a’ i ‘mirar a través’ independentment de l’estètica del disseny de producció. Considero que aquestes dues alternatives de visió es poden realitzar al marge, com assegura el teòric britànic, de la voluntat del realitzador que, no obstant, ha decidit per l’autoritat de què disposa, mostrar a través d’un marc objecte negre dues formes d’expressió de la representació de la realitat, que diferencien una autoria i també, simbòlicament, conviden a mirar-les amb uns altres ulls. Un exercici que du implícita una crida a considerar-les des de l’opció del mirar a través, el que facilitaria entrar en l’imaginari projectat pel mateix Flako. Però Siminiani també executa el mirar a

través (dels ulls del Flako). I mostra el resultat, a vegades reflectint com en un mirall la situació a la que s'enfronta, i en altres ocasions cedint el testimoni al Flako a la pantalla.

Pictòricament, el documental inclou imatges procedents de diverses fonts i materialitats. D'entrada, el realitzador adverteix el públic a través d'imatges i a l'inici en forma de veu *over*¹¹, que el que es veurà parteix d'una raó, primera, inicial, sostinguda en la cinefilia de l'autor per la ficció i el gènere negre, en concret pel desig de fer una pel·lícula d'atracaments. Les primeres imatges procedeixen d'un film de ficció. Ocupen els límits de la imatge a la pantalla i donen pas, a través d'un emmarcament en negre, a les imatges d'arxiu de RTVE d'un informatiu sobre la detenció d'uns atracadors, que és la notícia que activa el somni de Siminiani. De fet, aquesta manera de començar el relat és fruit de l'experiència viscuda després de conèixer el líder de la banda, que li recordava a les pel·lícules de més anomenada del gènere (*Rififi*, de Jules Dassin, 1955), i sobretot, perquè al realitzador li agrada més el procés de relatar un atracament que les convencions del cinema negre - les ombres del Noir, que com diu Siminiani, li agraden a tothom. Català afirma que a la filmografia d'aquest documentalista es constata una voluntat als seus textos audiovisuals de construir miralls en què reflectir la realitat de forma al·legòrica. Cal explicitar que a parer de Català, tot i que l'al·legoria no sempre apareix de manera evident a les imatges filmiques, paradoxalment, quan més realista és la representació, més gran és el seu valor al·legòric, degut a la intermediació de la càmera.

Els marcs amb què Siminiani dota part de les seves imatges, sobretot quan al film inclou metratge d'arxiu (espai informatius televisius), són per a Català el resultat dels impulsos emocionals d'un narrador que ocupa un lloc privilegiat ja que no només pot modificar el relat al seu gust, sinó que a més pot transformar la representació visual del film perquè s'acomodi al seu desig. Un complex mecanisme que és retòric i emocional al mateix temps, apunta Català, que correspon a un imaginari aliè al costat del relat en si, i que es materialitza a través d'una formació al·legòrica que serveix de mecanisme expositiu. En diverses ocasions, el que veiem al camp, a l'enquadrament, són collages fotogràfics dispersos entre el negre de la imatge, composicions que responen també a una voluntat al·legòrica i emocional. De fet, la veu en veu *over* del narrador Siminiani refereix, en dues ocasions al film -els moments previs que donen pas a la imatge emmarcada en negre dels presentadors del "telediari" de RTVE- l'emoció que provoca assabentar-se, primer, de la detenció per la policia del Flako i posteriorment, mentre el Flako és a la presó, de l'atracament comès en un banc pel mateix mètode del butró.

Els marcs i la subdivisió en la pantalla que el realitzador havia sotmès a diverses imatges, en films seus anteriors com ara *Límites* (2009), al documental que s'analitza aquesta voluntat expressiva no s'hi recull, almenys pel que fa a la subdivisió, però sí que es construeix un marc quan es mostren imatges gravades amb un mòbil i en posició vertical. Són dos paisatges que se superposen, els filmats per la càmera de Siminiani, i pel mòbil en mans del Flako. Una condensació de factors estètics i també socials que es fan evidents per voluntat del realitzador. També és una exposició de la subjectivitat del Flako amb les imatges que enregistra. La imatge vertical del mòbil és com a eina pictòrica -i recurs subjectiu- serveix per posar al descobert la tècnica del realisme. Hi ha també subjectivació, per part del realitzador, quan mira, a indicacions del Flako en veu *off*, les plaques dels carrers o de la reixa de ventilació d'un conducte de clavegueram al mig del carrer.

A part de les imatges de ficció amb què comença el documental i d'altres incloses en el primer terç del documental, també són una sorpresa per al públic espectador les preses durant el recorregut pel clavegueram. En són igualment una prova per a l'argument. El realitzador ha fet els deures que se li suposaven. Fins i tot serveixen per guanyar-se la confiança de la policia i del Flako. Perquè aquí

¹¹ [Vegeu la nota 5 sobre els diferents tipus de veu.](#)

no hi ha cerca d'un enfrontament amb la policia, amb el Flako o amb testimonis -com podrien ser els treballadors dels bancs atracats- per obtenir noves dades o informacions. No és aquest l'esperit del relat que aspira més a posar de relleu en les imatges la personalitat d'un individu més que no pas detalls sobre un fet delictiu

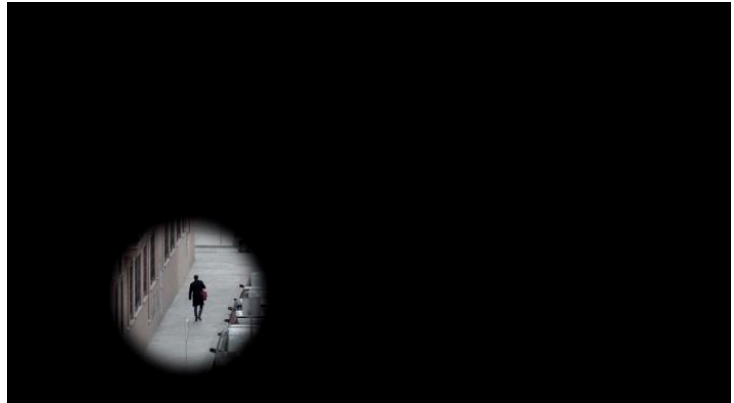
Qualsevol film disposa d'un marc, d'una vora que ajuda a fer-ne una percepció aïllada de la imatge, que no és il·limitada, d'acord amb el que establia Aumont. I el que fa Siminiani és reforçar aquesta vora per la presència d'un objecte, el marc-objecte negre amb què es doten algunes de les imatges, com si es tractés d'un quadre, i que influeix en la percepció, singularitza la percepció (en el cas de les imatges gravades amb mòbil, d'una banda ajuda a veure-les amb nitidesa, ja que una ampliació les hagués difuminat, tot fent evidents els píxels amb què està construïda; de l'altra cal subratllar el format vertical, que recorda l'ús habitual que molts usuaris en fan a l'hora d'enregistrar les seves imatges; de fons hi ha una voluntat expressa del realitzador de posar de manifest una singularització, junt amb una autoria diferent en el corpus audiovisual, un destacar un altre grau de realisme, el que aporta l'enregistrament amb el telèfon mòbil). Si el marc estableix relacions simbòliques -li diu al públic que l'observa que està mirant una imatge- l'al·legoria fa referència al món del Flako i la seva dissort. Siminiani obre amb el marc una finestra al món, no a un d'imaginari, sinó a una diegesi paral·lela a la de les altres imatges, cosa que també vol dir l'exercici de funcions narratives i representatives, retòriques indestruïbles dels valors simbòlics.

El realitzador podria haver optat per un enfocament diferent a l'hora de construir el seu relat filmic, per exemple mitjançant un mode expositiu, tot investigant els atracaments comesos per la banda, i incidir per exemple a través d'imatges preses des de diferents angles, minuciosament observadores de detalls, però això hagués suposat una voluntat com la que fan evidents els documentals d'objectivació, analítica, d'investigació, quasi científica. Idea allunyada dels desitjos manifestats per l'autor. A més, l'accés a la història de fons, la dels atracaments i a les circumstàncies de la vida del Flako, desencadena altres plantejaments, humorístics però també de sobrietat, com afirma Siminiani. És un documental, també, que explica una relació entre el realitzador i l'atracador. Accedim als fets des de l'interès de l'autor sobre el cas, sense desconstruccions i sí amb recreacions visuals, organitzades pel muntatge (cronològic) que en paral·lel -els miralls als quals es feia al·lusió fan explícita la funció del realitzador- mostren com el realitzador i la seva dona Ainoa investiguen els fets pel seu compte i el relat de la vida del Flako.

Tant en la investigació personal com en el relat de vida del Flako es fa ús d'imatges que gràficament mostren articles publicats per la premsa, amb textos i dibuixos esquemàtics dels sistemes que es van fer servir per realitzar els atracaments. També es projecten imatges de dibuixos animades que mostren, condensadament, part de la vida -la infància-, del Flako. Ambdós recursos, junt amb la veu del narrador Siminiani en veu *over*, traslladen al públic la decisió de reconstruir amb la seva imaginació tant l'acció dels atracaments com un possible perquè. El primer és un recurs retòric probatori per a l'argumentació del documental. Els fets s'han presentat objectivament amb el suport del testimoni dels mitjans de comunicació amb les informacions que van publicar en el seu moment. L'animació supleix imatges -i argumentació- que no es disposen i assumeixen una funció estètica pel traç -blanc i negre- amb tints expressionistes.

Diferent ús té el grafisme d'una pintada a la paret exterior d'una cleda d'ovelles en un descampat. "Flako libertad" resa el text. Paradoxa -i metàfora- escènica, donat que Flako gaudeix d'un permís penitenciari i el lloc de trobada és a les portes d'un estable on són recloses les ovelles. Els missatges de text que el Flako envia al realitzador apareixen sobreimpressionats a la pantalla

tenen d'una banda una funció retòrica, una prova de l'argument del relat, i d'altra banda, contribueixen a evidenciar el propi procés d'edició del documental.



6. *Apuntes para una película de atracos. Pla amb iris.*

Un altre recurs estètic és l'ús de l'iris, eina amb la que s'assenyala en la imatge la presència i ubicació del realitzador al carrer, tot aïllant-lo de la resta del camp. En obrir-se, dona pas a una seqüència pròpia en què es relata un entrebanc en el relat, l'oposició de Mariela, la dona del Flako, a què el seu marit surti en un documental. L'iris, com assenyalen Gaudreault i Jost, forma part del sistema de puntuació cinematogràfic en un relat, dirigeix la mirada del públic espectador a un punt del text en què es fa explícita l'enunciació cinematogràfica: s'està en presència del llenguatge cinematogràfic com a tal, un "sóc cine" (tot i que depengui del coneixement de què disposi el públic del llenguatge cinematogràfic, de la seva edat, origen, i el període en què viu). Un mecanisme autoreferencial. Un "sóc cine" que immediatament centra de nou el públic en el realisme, perquè la fragmentació ocasionada amb l'ús de l'iris té la pretensió de sumar-se a altres puntuacions al llarg del film que mentre ens remetien, per la materialitat de les imatges, a l'estatus de la ficció, també ens retornen de nou al realisme documental. Un tret atribuïble a un estil de construir un relat.

La temporalitat de les imatges és un element pictòric essencial de l'anàlisi estètica. En el film, el realitzador modifica la temporalitat almenys en dues ocasions. Els muntatges fotogràfics - retallables amb forma de collage- que apareixen en una part del film mentre sentim la veu de Mariela són fotografies dotades d'una durada prolongada de visionat, efecte retòric que crida l'atenció sobre la fotografia mateixa, cap a la composició.

En el minut 1:03:21 i durant 4 segons, la imatge es congela en pantalla i per un efecte de vídeo disminueix la seva mida fins a coincidir, per tall, amb la d'arxiu en què es mostra la detenció policial del Flako en el seu dia. La congelació de la imatge i la seva variació de mides fins encaixar amb la següent explícita funcions de la retòrica narrativa i al mateix temps serveix a un plantejament estètic orquestrat pel muntatge en què dos plans allunyats en el temps construeixen una continuïtat. El Flako havia acceptat posar-se la màscara que li lliura el realitzador en una decisió que obre pas a la reconstrucció de la seva detenció policial i els minuts següents fins a l'arribada a un hospital, on el curen de les ferides que s'ha fet.

Al llarg del documental se succeeixen, en diversos plans, imatges fixes preses des de l'interior d'una habitació de la casa del realitzador, juxtaposades amb una imatge d'un objecte, un petit arbre de fusta que canvia, per peces i colors, igual que les fulles de l'arbre que es veu des de l'habitació. Una solució visual en forma d'al·legoria per argumentar el pas del temps en la creació del documental al llarg del temps de producció. Al final del film, el realitzador fa evident de nou el dispositiu filmic

quan demana tallar la presa i es dirigeix a l'operador de càmera per comprovar que tot s'ha enregistrat correctament, mentre sentim la veu del Flako que dona l'explicació sobre perquè el realitzador talla sobtadament aquesta escena (i d'altres) per raons de la il·luminació natural. “Esto de vivir y actuar a la vez es un poco raro”, argumenta també el Flako. No es tracta d'una ficció però el realisme també requereix una posada en escena, que com a tal demana un mínim control de la situació. El Flako viu també l'experiència del que significa explicar la seva vida en un documental: dir i mostrar.

L'aural, com a element d'anàlisi estètica, acull tres recursos destacats: la banda sonora musical, les veus dels dos narradors i les veus secundàries procedents de Ainoa, Mariela i del seu company com a testimonis rellevants, i els sons. La música extradiegètica, procedent en la majoria dels casos bé de pel·lícules de ficció del gènere negre bé de cançons de l'època en què es van produir, contribueixen a crear una atmosfera particular del relat, la que vol traslladar el realitzador a unes imatges emmarcades al seu torn en un context filmic que forma part del seu imaginari de ficció. Com si es tractés d'una pel·lícula d'atracs, el documental es revesteix d'una estètica aural creada per a aquesta fi. Siminiani no farà un film de ficció sobre un atracament però incrustar les melodies musicals dels anys 50 i 60, en què es van rodar diverses pel·lícules espanyoles precursors del gènere negre posen el contrapunt al realisme documental (i de pas entren en el debat sobre els límits entre ficció i realitat).

Altres peces musicals extradiegètiques de diferents estils completen la partitura sonora documental. La major part de les melodies tenen, per coneixença del públic o per suggeridores, una entitat pròpia que, prestades al documental, formen part dels recursos emocionals del film, i sobretot, contribueixen a dotar-lo de continuïtat narrativa al film. A més, apelen a l'imaginari del públic espectador (i també de la voluntat del realitzador sobre uns temes concrets que aporten ritme i construeixen l'ambient de les escenes).

Per una altra banda, el documental es dota de música diegètica en diverses ocasions, amb cançons que ajuden els protagonistes, tant el realitzador a tranquil·litzar-se davant les seves pors a la primera trobada a la presó, com al Flako a recordar una vivència amb el seu pare, o al final del film, en una eclosió d'optimisme vital d'aquest mostra el seu orgull per començar de nou des de zero. Donen suport a la narració i al mateix temps ostenten el seu valor per si mateixes (el valor que li atorgarà el públic d'acord amb el seu imaginari).

Junt amb les imatges dels noticiaris que s'inclouen en el documental -incorporació de metratge d'arxiu-, la veu dels presentadors -el to, el ritme, musicalitat de la dicció (una convenció narrativa dels telenotícies) i el coneixement que el públic pugui tenir dels presentadors- és un element probatori del realisme del documental, a més de contribuir a l'argumentació del discurs que es crea.

S'ha assenyalat el valor de les veus del realitzador i del Flako al llarg del film. La primera adopta el paper de veu de autoritat al documental, tot i que és compartida immediatament amb altres participants; la segona és la d'una experiència de vida a la qual el realitzador ha contribuït a dotar de l'autenticitat més gran possible. Tant una veu com l'altra es dirigeixen cap al públic espectador com entre ells mateixos. Les seves veus s'escolten com les de la resta de participants. No són omniscients. Si que adopten el rol d'una veu *over* que sobrevola part de les imatges, com a narradors del relat.

La veu d'Ainoa té l'encàrrec d'expressar-se a través de dues personalitats, la de la seva pròpia persona i la de Mariela, que interpreta a la part inicial del documental. Com que no hi ha artifici sinó avís previ del realitzador al públic, Ainoa, amb la seva veu i imatge, dona vida a dues manifestacions: retorna amb respostes les preguntes que li fa el seu company, com en un mirall, quan es tracta

d'interpretar Mariela, i comparteix, ara ja com la pròpia Ainoa, les preocupacions de Siminiani, dona també resposta als seus dubtes. Finalment, les veus de Mariela i el seu company -junt amb les seves imatges- acudiran al realitzador com a testimonis. Amb l'avís previ del realitzador, la 'interpretació' redueix el caràcter de ficció que comporta.

Finalment, cal esmentar dos recursos aurals que treballen com a sons certificadors d'una realitat, com és el so d'una màquina d'escriure, mentre a la imatge es presenten titulars periodístics i el d'un obturador de càmera fotogràfica quan es presenten fotografies en el camp de la imatge. Són extradiagètics i la seva funció és la d'acudir al rescat d'una imatge per dotar-la de més emoció. Components estètics, els aurals, amb entitat pròpia i que amb les imatges, són capaços primer d'objectivar la imatge, en una pretensió de reforçar el realisme, i al mateix temps, obren el camí a l'exploració per part del públic d'un món simbòlic.

En el camp narratiu, la verbalització que fa el Flako al final del film sobre actuar i viure és el colofó a un documental interactiu que no renuncia -en hibridació- a característiques de les modalitats reflexiva, principalment, i expositiva, ocasionalment. Per efecte del muntatge la narració documental es realitza de forma cronològica, en funció dels anys que se succeeixen en la creació audiovisual, primer per les necessitats d'explicar l'origen de la voluntat d'escometre el projecte, segon per efecte de la reclusió del (co)protagonista, el Flako, ja que s'aprofiten els permisos penitenciaris per fer els rodatges. Hi ha una narració realista durant tot el metratge, esquitxada de fragments de ficció -escenes de pel·lícules espanyoles de cinema negre- que aporten trets d'humor i també, com s'ha dit, preferències cinematogràfiques del realitzador. Però la narració conserva l'estructura canònica d'un inici-desenvolupament-final. La part inicial es prolonga durant els primers 41 minuts i serveix per ordenar el discurs al voltant del desig del realitzador, el coneixement del cas i dels protagonistes del robatori, la investigació sobre com es va fer, els primers contactes fets a la presó, els antecedents dels robatoris amb butró en la inspiració d'un lladre italià, de nom Spaggiari, de com el cine ha retratat aquests successos -la pel·lícula Rifiù- el naixement de la filla del realitzador, i el text, similar a una novel·la, que li envia el Flako des de la presó en el qual explica la seva vida.

El realitzador manté èticament una distància en el relat i en l'abordatge de la vida del Flako. Siminiani ho explica en una entrevista: "Quan treballes amb vides reals, les pel·lícules plantegen un dilema ètic, el de la utilització directa o obliqua de les persones" (Begoña Piña, El Público, 15/12/18). El realitzador opta per mantenir-se fidel a les explicacions del Flako, per un ús directe de la seva persona. Ni que posteriorment s'explicitin complicitats. És un acostament entre dues persones, apunta Siminiani, amb la càrrega emocional, i també ideològica que comporta.

La companya de Siminiani, Ainoa, té un paper rellevant en la narrativitat. Assumeix les funcions de Mariela, que al principi es nega a què el seu company a la presó aparegui en el documental, i fins i tot presenta un ultimàtum al seu marit -o ella o el documental. Així, posa la veu -i la seva imatge- per mostrar la personalitat de Mariela, el que dota al relat d'una continuïtat en els entrebancs que sorgeixen.

Quasi en la formalització d'un documental intimista, el text audiovisual no inclou altres personatges en el discurs que no siguin els ja comentats. Hi ha una excepció, la del cap de policia, que per un pacte no escrit, no apareixerà la seva imatge però si la seva veu per donar informació sobre el cas, una única referència sobre el mètode dels atracaments. No té la finalitat d'aportar proves com un expert, com succeeix en molts documentals interactius. Només és la prova fefaent dels fets i de com es van cometre. Elimina ambigüitats. Realisme. Com el que aporten els testimonis protegits per una il·luminació a les fosques, tant de Mariela com del seu nou company (fruit d'una decisió ètica

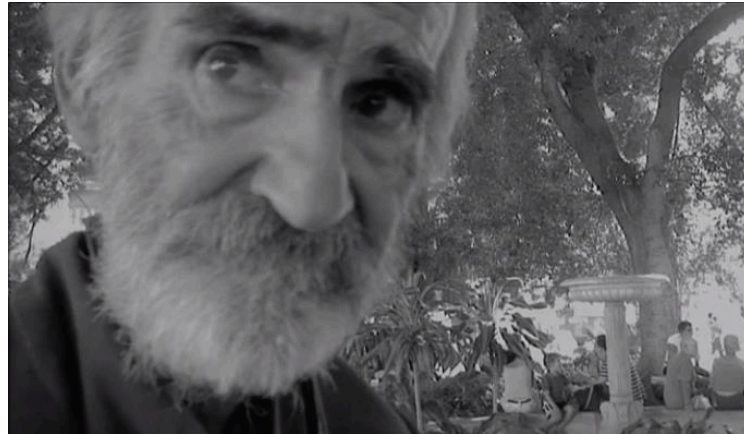
sobre com utilitzar aquestes dues persones, amb respecte a la seva voluntat, i també, un exercici per disposar d'informació sobre les conseqüències personals per al Flako arran de l'atracament).

Siminiani, amb la seva manera d'acostar-se narrativament al cas i a la vida del Flako trasllada a l'espectador bona part del sentit en la construcció de la història. Apella al seu imaginari a partir de les imatges que se subministren, fins i tot a través de les escenes introduïdes procedents de pel·lícules de ficció, un picar l'ullet perquè quedi clar la distància que hi ha entre la ficció i la realitat. El públic és testimoni d'un succés i uns fets del món històric a través de la representació que aporten el Flako i el realitzador.

Així com en altres documentals interactius l'entrevista amb personatges es converteix en motor narratiu, en el cas que s'analitza l'entrevista és principalment un recurs monotemàtic amb el Flako. De fet és una conversa sostinguda entre realitzador i atracador, sempre que aquest últim gaudeix d'un permís a la presó. D'aquests retalls, Siminiani ha tingut l'habilitat d'organitzar la narrativa, que conforme progressa rep més pes de la personalitat del Flako i menys del realitzador (per decisió d'aquest). El fet que sigui el propi Flako qui participi de la reconstrucció de la seva pròpia detenció -hem vist de forma prèvia les imatges d'arxiu del moment-, tot i la seva subjectivitat, Siminiani l'aprofita per treure el màxim d'objectivitat possible a la seva participació, el que també és resultat d'aplicar-hi una ètica. Com anteriorment han exposat Català i Cerdán, no és en el documental on resideix la garantia de veritat sinó en el cineasta.

[Índex](#)

7.2. “Guest” (José Luís Guerín, 2010).



7. *Guest*. Retrat d'un veí de l'Havana.

José Luis Guerín (1960)¹² va realitzar durant part dels anys 2007 i 2008 un registre de filmacions a mode de diari mentre acudia a diversos festivals de cine d'arreu del món. Fora dels escenaris institucionals cinematogràfics, armat amb una petita càmera a la mà, va emprendre un treball a la recerca de retrats de persones, emmarcades en els llocs on viuen. Paisatges en ocasions allunyats dels centres més visitats de les ciutats, espais populars de trobada -el realitzador explica que Europa ha perdut aquests llocs populars en l'espai públic. Persones que van ser captades per una càmera en mode observador i al que posteriorment s'hi suma el director per acostar-se als protagonistes escollits. Al llarg del film, a mesura que introdueix el registre del seu pas pels festivals, se succeeix un leitmotiv: a Guerín el conviden perquè participi en debats sobre els límits entre el documental i la ficció. Sobre aquesta base, desplega tota la seva força un documental que deixarà ben clar que no hi ha límits, que ficció i documental s'entrellacen, mentre treballa per assolir el seu objectiu, retratar petits fragments de vida de la gent a qui s'acosta amb la càmera.

No és coincidència que la pregunta que se li planteja al realitzador als festivals en què participa sigui monotemàtica. De fet, quan Josteo Cerdà i Casimiro Torreiro coordinen l'edició de *Al otro lado de la ficción* (2007), José Enrique Monterde, professor de teoria de l'art i d'història del cinema, analitza l'obra de Guerín amb un explícit títol: “Jose Luis Guerín: ¿documental? ¿ficción? Cine”. Guerín, a *Guest* dona un cop de porta -canvia de pla per tall a un altre en un espai i temps distint, una manifestació d'immigrants. Fins que finalment, a Jerusalem, filma la directora Chantal Akermann, que respon a una pregunta en un debat al festival: “No hi ha cap límit”. Ja als inicis del film, en el que ve a ser una de les primeres explicacions a l'anomenada pregunta, però a través de les imatges, Guerín filma una estàtua eqüestre a Venècia mentre se sent un fragment de la banda sonora musical de *La diligencia* (1939) de John Ford. “Per a mi, aquest és el genet d'un western que va davant de l'horitzó. El meu imaginari s'activa amb aquesta estàtua... Està somniant la seva pel·lícula (...) No se si és ficció però és l'imaginari el que de sobta et comença a incitar al viatge, és a dir, la pel·lícula de viatge comença, segons ho veig, amb aquella idea mítica del cavaller errant, el genet medieval, o el cowboy davant els núvols” (López Quintana, 2015:215). Per a Monterde, el cineasta assumeix una idea extensiva del mitjà cinematogràfic segons la qual les fronteres entre gèneres, modalitats tipològiques, formats o tendències cinematogràfiques perden bona part del seu significat, o bé entrecreuen els seus significats (2007:114).

¹² IMDb. Filmografia de José Luís Guerín. <https://www.imdb.com/name/nm0346360/>

No perquè sentim la música d'una pel·lícula, com si el so provingués d'un televisor pròxim a l'escena que es filma, la realitat s'esvaeix. Just Guerín planteja una bona part del seu documental com el resultat de la intervenció d'un imaginari davant del que li susciten les imatges. I una de les claus és l'ús de la banda sonora musical del film *Portrait of Jennie* (1948) de William Dieterle -cinefilia de Guerín-, basada en composicions de Claude Debussy (de fet Siminiani, com hem vist al documental analitzat anteriorment, projecta el seu imaginari al mateix començament del film, amb la incorporació d'un fragment de la banda sonora d'un film *noir* com a entrada del seu documental, i Lacuesta, com veurem posteriorment, tot abraçant les interpretacions d'Ava Gardner, la fa parlar virtualment amb el seu amant, el també actor Frank Sinatra, sense menystenir les contínues correspondències entre documental i ficció en un film documental que tracta sobre la vida d'una actriu a través de fragments dels seus films i les bandes sonores). En realitat, per a Monterde, a la filmografia de Guerín el que hi ha és una contínua reflexió sobre la matèria base del cine, el temps "un temps que flueix, que s'alenteix o s'accelera, que perdem i retrobem, que es fixa en empremtes -filmiques també- (...) moltes vegades la forma documental no és més que un camuflatge,; ni tan sols això, perquè mai falta la sinceritat en els plantejaments de Guerín" (Monterde, 2007:118).



8. *Guest*. Nova York, introduïda pel film "Portrait of Jennie"

El cineasta afirma que va plantejar-se *Guest* com un pacte amb l'espectador sobre la realitat filmada, i a partir d'aquí, a través d'esbossos que són les imatges rodades, va establir nexes narratius. El film és, insisteix, una cartografia personal, en la qual sosté que és impossible sostreure's de l'imaginari personal per compondre una realitat; el seu és el projecte d'un retratista davant de models que l'atrauen, primer, del que surten, en segon terme, unes consideracions socials (les condicions de pobresa, extrema també, en què viuen moltes persones arreu del món). Reinvidica el valor del cine directe dels seixanta, de l'etnografia de Rouch i del neorealisme de Passolini "davant d'una presència de telerealtat" que és la que les generacions més joves veuen al seu davant (CCMA: 2011).

Des de l'anàlisi de l'estètica i quant als elements pictòrics, cal assenyalar primer el que el mateix realitzador considera sobre la dimensió artística del documental, que és una suma d'estètica i ètica: "és impossible aproximar-se al cine entenent la forma com alguna cosa merament ornamental i no com el vehicle que tenim els cineastes per transmetre idees" (Monterde, 2007:126-127), al mateix temps que assenyala que la base, en el documental, és el pacte que el cineasta estableix amb la realitat, un pacte secret que pot funcionar per a uns films i no per a altres, i l'espectador el dedueix en l'escriptura cinematogràfica. I el pacte que Guerín estableix amb la realitat és un en què, a través dels seus ulls i de l'objectiu de la seva petita càmera observarà un món poblat per moltes persones que tenen moltes coses interessants a dir, i per com les diuen, i en aquest procés d'observació i també d'interacció -en una aproximació a les categories documentals proposades per Nichols-, Guerín realitza el seu periple de viatge d'una banda a l'altra del món. És a través de l'observació, i de l'atzar,

que sorgeixen els models als quals retratar, als quals la càmera s'acostarà a molt curta distància, a través de l'expressivitat que donen els primers plans i plans de detall, entre els quals el realitzador, narrativament, establirà relacions. Mitjançant, en ocasions, un mode etnogràfic en què la voluntat de qui filma és deixar fer fins a sorprendre's de la troballa (pràctica que recorda el treball de Victor Erice, mentor de Guerín). És important destacar que Guerín fa un ús de la càmera defensiu, com ell mateix qualifica, per arribar a fer un altre ús, que és el de relacionar-se amb el món.

A *Guest* l'espai i el temps de la imatge es construeix d'una banda amb la introducció d'elements de puntuació com ara l'iris, que obre i tanca seqüències, de l'imaginari de l'autor a la realitat d'un carrer bulliciós d'una barriada a la perifèria de la gran ciutat; entre dues realitats ben distants, la de l'ambient d'un festival de cine a la d'un barri de l'Havana en què els seus veïns clamen per l'estat decrepit de les seves cases, o quan el realitzador interactua amb les persones a les que demana permís per retratar-les, i els explica el propòsit que el guia de fer un film. Cine que crida al cine. En ocasions, algunes imatges apareixen emmarcades -els plans filmats a través de la finestra de l'avió en què viatja Guerín i en què destaca el marc ovalat de la pròpia finestra -amb l'aparença d'un *cache*, tot i que en realitat el cache està en ocasions projectat sobre la terra que sobrevola una aeronau i la càmera capta l'ombra de la silueta de l'aeronau desplaçant-se pels camps. Potser, la picada d'ull del cineasta a l'actor i director Charles Chaplin es produeix amb l'ús de l'iris sobre la figura de 'Charlot' en els rètols del festival llatinoamericà de l'Havana.

D'altra banda, a l'espai i al temps s'hi arriba per una de les formes de construcció del film que el realitzador subratlla, a través del càlcul i l'aleatorietat prèvia a posar en funcionament la càmera. Càlcul de les possibilitats estètiques i narratives que hi pot haver davant d'un motiu -siguin dos tramvies que se separen a Hong Kong o la verticalitat dels gratacels de Nova York que la focal de l'objectiu de la càmera distorsiona- estudiades prèviament, i al mateix temps, de deixar en mans de l'atzar el desenvolupament de l'escena un cop escollit enquadrament. L'atzar, no obstant, introdueix un joc amb el temps de les imatges, que haurà de resoldre el muntatge per fer que els plans filmats en un espai concret tinguin una continuïtat temporal.



9. *Guest*. Iris sobre el retrat d'una noia de Cali.

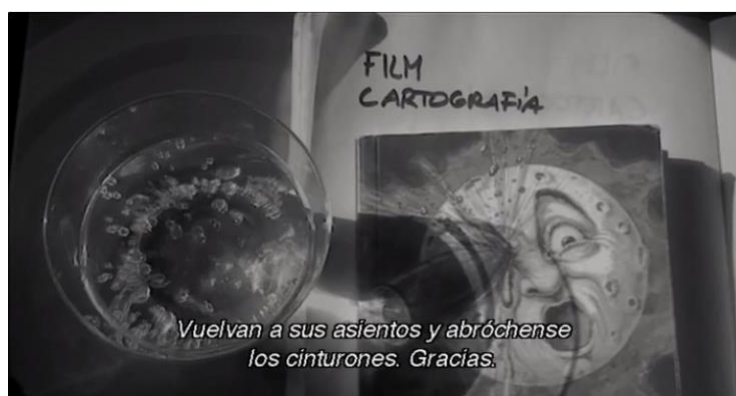
Marca temporal és la congelació de la imatge, per exemple la d'una noia jove en un poblat de barraques a Cali mentre es tanca un iris, o de la treballadora filipina que cuida nens i no pot tornar a casa seva per veure els seus propis fills. Un temps extra amb què es dota la imatge i que dona al públic espectador la possibilitat de recórrer al seu imaginari. Diversos fragments de silencis, brevíssims, en l'interval de dues escenes juxtaposades per tall o per l'iris, alenteixen també la imatge, la doten de més temps, en un exercici d'introspecció. I en el càlcul previ al rodatge, el desig de crear expressat a través d'espais en blanc, com els fulls de la seva llibreta bitàcola de viatge, que és l'esbós

del film, en contrast amb la pantalla lluminosa blanca del festival de cine, on s'expressaran tots els pensaments fets realitat, o les parets de les habitacions d'hotel, que acaben tacades per les ombres d'altres elements de l'espai.

Resulta freqüent en el film que les imatges de persones i de ciutats les introdueixin composicions plàstiques definides, per exemple a través del quadern de viatge i la il·lustració de la lluna de Méliès en una carpeta vista a través d'un got omplert d'aigua. Els desitjos donaran pas després a una realitat sense embuts. Composicions visuals elaborades amb els núvols que s'observen des de la finestra de l'avió, el paisatge difús que s'observa des de la finestra d'un tren en moviment, la boira que envolta alguns edificis, l'obra del realitzador que filma projectada sobre la paret d'una habitació, o els dits d'una mà que ressegueixen davant la càmera les siluetes d'elements del paisatge, com ara una muntanya o un llac. Imatges que projecten a l'imaginari dels espectadors i al mateix temps abstracció i bellesa formal. Seguides d'una imatge explicativa que informa al públic de l'espai en què té lloc la filmació, representada per passis per als festivals que visita el director.

El moviment de la càmera, a manera d'un *tràveling* a gran velocitat, construeix espais metafòrics a partir d'objectes reals. Al film, dos murs, un a Jerusalem, i l'altre a Hong Kong, recorreguts lateralment per la càmera, revelen més del que mostren. A Jerusalem, l'inacabable barrera que separa dos pobles; a Hong Kong i per causa de la forma del mur, amb petits forats verticals, trasllada també una altra barrera, la que impedia que es veiés la gent que hi vivia (comunitat xinesa en una colònia portuguesa), sols que les escaletes, per efecte de la velocitat del moviment de la càmera, no proporcionen cap visió nítida.

En la construcció pictòrica, destaca l'aproximació de la càmera a les persones escollides per als retrats, a través dels primers plans i amb molta freqüència a plans de detall dels ulls, d'unes mans o d'objectes quotidians, reveladors al mateix temps que el so de les seves paraules, de les circumstàncies en què viuen i el tracte que reben (les imatges per exemple de les cassoles amb el senzill menjar que s'hi cou, o la rentada manual de la roba sobre un safareig de pedra o fusta). Explica Guerin a una entrevista amb Monterde (2007:130) que gaudeix quan amb elements quotidians la mirada del cineasta sap revelar coses. En cap moment interfereix o pren partit. És un observador i conversador mentre fa els seus retrats.



10. *Guest*. Imatge de la lluna de Méliès i la llibreta de viatge del realitzador.

“Amb el muntatge de so és quan acabo tancant la imatge perquè són els sons els que transformen completament el *tempo* de les imatges. Aquestes tenen més elements de lectura”, afirma Guerin (López Quintana, 2015:230). El so té un gran protagonisme en la construcció estètica de *Guest*, pictòrica, aural i narrativa. Permet el trànsit de l'imaginari del director al temps i l'espai de la realitat filmada. La banda sonora de la pel·lícula *Portrait of Jennie* és un element recurrent al llarg

del film. El film de Dieterle narra la peripècia d'un pintor atret per una dona a qui desitja retratar i que transita com una figura fantasmagòrica al llarg de la trama. Guerin busca les persones a qui retratar. La música del film de Dieterle i també un fragment inicial de la veu del narrador omniscient que presenta aquest relat de ficció serveix a Guerin per fer el seu retrat de Nova York, en el que s'acabarà retrobant amb el realitzador Jonas Mekas, padrí del cine underground, en un cos a cos, càmera davant de càmera en l'espai d'un restaurant. La banda sonora de Jeannie retrata una Nova York amb reminiscències gòtiques per a Guerin, i al mateix temps el cineasta utilitza la banda sonora musical, fonamentalment de forma extradiegètica, per traslladar al públic espectador la seva recerca de retrats (vetes de ficció dins de la realitat en el documental). El joc de contrastos se serveix en una escena, situada a l'habitació de l'hotel de Nova York, en què des del silenci, s'observa la finestra i la imatge de la pel·lícula apareix en el televisor de la cambra. Però és a diferència del cine de ficció, amb rígides estructures, que el cine documental evoluciona amb noves formes expressives.

De la mateixa manera que les imatges es relacionen amb altres imatges durant el film -una història explicada per una persona entrevistada remet a una altra- la música de la pel·lícula de Dieterle condueix l'argument, per exemple, quan des d'un pla de detall dels ulls d'un pintor, que fa un retrat al carrer, amb el fragment musical de fons, remet al diàleg que aquest sosté amb el realitzador sobre les relacions entre pintura i cine.

Per una altra banda, el so directe d'ambient cobra un valor expressiu destacat en la construcció del relat audiovisual. Les cançons que canta la gent del carrer a les places, les seves paraules recollides pel micròfon direccional de la càmera en les entrevistes, el so ambient de rialles dels nens que juguen, o les afirmacions micròfon en mà en la sala dels festivals per part dels que hi participen -Chantal Akermann principalment quan rebutja una barrera entre la ficció i el documental-, tot en conjunt actua com a prova de l'argument de Guerin, realitzador que és present al film amb la seva veu 'in', sempre diegètica, al costat de les de les persones que entrevista (no hi ha cap narrador omniscient; aquest paper l'executa el so i les pròpies imatges). Paral·lelament, les notes de jazz provinents d'un saxofon, habitualment inserides sobre les imatges de núvols que es veuen des de l'avió o del propi viatge, a manera introductòria de cada seqüència revelen l'inici d'una nova història que està a punt de ser presentada. Puntuen les imatges a través del muntatge.

Quant als elements narratius constitutius de l'estètica, cal referenciar primer com a través del muntatge s'organitza el relat de forma cronològica entre finals d'agost de 2007 i setembre de 2018. Gràficament en pantalla, s'informa dels dies en què van tenir lloc els rodatges, i introdueixen les històries que la càmera va captar en aquelles jornades. Aleshores les pròpies imatges prenen el rol narratiu a través de l'efecte de 'mostrar' el que contenen, mentre que el so -veu i música, principalment, i ambient- fa explícit el que les imatges no poden 'dir'. La pantalla que mostra la ruta que segueix l'avió duran el vol, el mapa que sosté una turista amb les seves mans, els símbols arquitectònics i edificacions de les ciutats, els rostres de les persones que les habiten, les caps de les cintes que s'acumulen a les habitacions dels hotels on s'allotja el realitzador van donant a conèixer el progrés del relat, esquitxat en ocasions per veus de professionals dels festivals de cine que inquireixen Guerin sobre ficció i documental. Una imatge d'una banderola que conté una fotografia del rostre d'un home desconcertat respon a les imatges d'una manifestació d'immigrants que reclama dignitat; la silueta d'unes cames de grans dimensions a l'aparador de vidre d'un comerç amb una munió de persones que hi transiten actua com un mirall de l'esdevenir, l'anar i tornar quotidià; un fragment de la lluna de Méliès en una botiga fa retornar a la ficció o imaginari del director.

[Índex](#)

7.3. “La Noche que no acaba” (Isaki Lacuesta, 2010).



11. *La Noche que no acaba*. Imatge del primer pla rodat a Espanya (*Pandora*) i el darrer (*Harem*).

Si els dos anteriors documentals han emprès respectivament encreuaments entre ficció i realitat l'obra que ara es tracta, *La noche que no acaba* (2010) d'Isaki Lacuesta (1975)¹³, proporciona un nou exemple d'aquest trànsit en el documental, tot i que en el context d'aquest exercici el rellevant no és abordar el traspàs d'aquests límits sinó sobretot com gràcies al metratge trobat s'elabora un film en què les imatges dialoguen entre elles, tot fent ús de la capacitat al·legòrica que tenen.

Si encara queda algun dubte en relació sobre les fronteres entre ficció i documental, Cerdán recorda que “la frontera entre ficció i documental no només resulta molt mal·leable, sinó realment és intangible, una construcció literària molt útil per a exercicis periodístics però buida de contingut teòric” [(2007:212), El mateix Lacuesta, en relació a aquesta qüestió, defuig i recorda -la cita és de Cerdán- al cineasta holandès Van der Keuken, quan plantejava que una taxonomia que vulgui classificar el cine segons si és de ficció o documental toparà de seguida amb limitacions]. Els marges entre ficció i documental sempre són violentats pels cineastes i aquesta transgressió no es pot associar amb cap tipus de formalització cinematogràfica, argumenta Cerdán.

A partir d'un text del crític Marcos Ordóñez sobre l'actriu Ava Gardner (*Beberse la vida: Ava Gardner en España*, 2004), Lacuesta ressegueix amb *La noche que no acaba* la relació de l'actriu nord-americana amb Espanya, en el temps que transcorre des del primer pla de *Pandora* (1951, Albert Lewin) i fins l'últim de *Harem* (1986, William Hale). Però el documental va més enllà i relaciona tres històries de forma paral·lela, la del cine de Hollywood, la d'Espanya en aquest període històric i la de la vida de l'actriu. Un collage, com explica el mateix realitzador¹⁴ format per imatges de films protagonitzat per Gardner, material d'arxiu i entrevistes a testimonis, i amb la narració omniscient de dues actrius espanyoles, Charo López i Ariadna Gil.

El documental, pròxim a la modalitat d'assaig, expositiu, és fruit d'una gran tasca de recerca d'imatges cinematogràfiques entre la filmografia d'Ava Gardner i metratge d'arxiu trobat de l'època, particular i del NODO. I la seva creació respon a un treball de muntatge precís i creatiu, que és la figura a través de la qual es confereix el valor artístic del documental. Un muntatge que actua com a procediment al·legòric, que fragmenta i juxtaposa, esborra i crea nous sentits -narratius-, on la imatge és l'essència per remuntar, en paral·lel, les diverses històries que ha volgut explicar Lacuesta.

¹³ IMDb. Filmografia d'Isaki Lacuesta.

¹⁴ Elle Espanya. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Wru_IO3dm8Q

Muntatge com a estratègia per a la creació d'un nou sentit. No hi ha un desenvolupament convencional cronològic sinó un relat que s'estructura a través de diversos fils, a partir de característiques o trets de la vida de Gardner i de la història espanyola. Muntatge com a mitjà discontinu que, com apunta Weinrichter (2005) es nodreix de molts diversos fragments d'origen ben divers per organitzar el collage (al contrari que el realisme, que com recorda el mateix autor, vol mantenir en tot moment els vincles entre imatges i referents). Justament, aquest exercici de muntatge és una de les eines principals tant des de l'anàlisi estètica dels elements narratius com aurals i pictòrics.

Gràcies al metratge trobat, Lacuesta aprofita el joc de correspondències entre plans i sons, les textures que proporciona la il·luminació sobre el cel·luloide, les posicions de càmera, elements propis de les dinàmiques d'un rodatge, per construir a partir d'aquestes imatges enregistrades en el seu temps, un món a partir de ficció cinematogràfica de Hollywood i la realitat d'un país. Weinrichter (2010) qualifica el documental de Lacuesta com un clar exemple de film d'autor.

En l'anàlisi estètica que proposa Corner per a la imatge documental, quant als elements pictòrics, cal destacar com a estratègia l'ús del muntatge. L'habilitat del realitzador per manipular el metratge trobat basteix un entramat d'imatges que componen l'espai plàstic de la imatge i que servirà per als seus propòsits narratius. En realitat, les eines al servei de la imatge amb què es treballa el muntatge sonor resulten cabdals, per tal d'assolir un referencialisme (construït per l'estil del realitzador).



12. Ava Gardner, actors i amants a la vida real, dialoguen al documental per obra del muntatge.

Així és possible que una jove Ava Gardner, acabada d'aterrar a Espanya en el 51, conversi amb ella mateixa al 1986. Una imatge dialoga amb una imatge, amb l'enquadrament escollit per una tria entre el metratge de films en què va actuar (dues Ava, una a la part esquerra o centre de l'enquadrament, i una altra, a la seva dreta). Gardner planteja al seu alter ego les seves inquietuds, pors i desitjos. Com passa també entre la correspondència d'imatges entre ella i el seu gran amant, Frank Sinatra. Imatges que no es van produir mai, extreïdes de films i confrontades en el muntatge per a la construcció del documental sobre Ava Gardner. Estem veient cine, amb la presència de dos mites de la pantalla gran, amb uns personatges construïts per un guió de ficció. I som davant d'una escena, muntada de principi a fi, en què un interroga l'altre de tal manera que projectem en el nostre imaginari una conversa sobre la vida real de totes dues persones. Es construeix un nou espai a la imatge a partir de la fragmentació, tot violentat el temps del metratge original per extracció del seu context. Fins i tot, com ho faria un documental d'objectivació, amb diverses càmeres que graven des de distints angles una mateixa acció, l'espai plàstic de la imatge es reconstrueix de nou però en virtut del nou context creat per a l'argumentació. Gaudim de diferents punts de vista gràcies a l'elecció de nombroses preses de distintes pel·lícules sobre un mateix objectiu o història que relaten les dues narradores, principalment (amb la intervenció calculada del so, tant de la banda sonora musical creada per al documental, igualment provinent de diferents films, com de la veu dels narradors, omniscients i diegètics).

Aquest plantejament visual s'organitza també a l'hora d'explicar les vicissituds d'un país acabat de sortir de la postguerra davant el retrat d'oripell que fa d'Espanya el cinema de Hollywood, més interessat en mitificacions -i l'actriu no s'escapa de la potència de les oficines de promoció de les productores nord-americanes, que la convertiran en un mite eròtic. Tant és així que a través de la manipulació de metratge de diversos films podem assistir a una composició plàstica marcada pel contrast del color d'un film hollywoodià i el blanc i negre de la pel·lícula de Berlanga *Bienvenido Mister Marshall* (1953). Una Espanya -sense colors- apedaçada, que es redecora per rebre el poderós amic americà carregat de diners i una imatge de pel·lícula, literalment, en què es representa Espanya, sempre de festa, primitiva. Ironies construïdes a la sala de muntatge a partir del guió.



13. *La Noche que no acaba*. Espanya, en color segons Hollywood. En blan i negre, segons Berlanga.

Una altra eina estètica, utilitzada expressivament pel realitzador, és la congelació i l'alentiment d'imatges al llarg del documental. Una idea que proporciona, d'una banda, l'oportunitat -o el desig més aviat- de voler atrapar la imatge per part de qui l'observa, i descobrir nous significats amb la nova temporalitat de què la dota el director. De l'altra, la singularització que amb aquest ús es proporciona a les imatges, per exemple, tant d'Ava Gardner en la seva refulgent bellesa juvenil, com del metratge d'arxiu que mostra curses de braus. Sobre això últim, destaca la composició que fa Lacuesta amb imatges de pel·lícules de ficció i material d'arxiu, de tal manera que l'emoció que provoquen les imatges dels toreros en plena tasca, dels ensurts i accidents, queden registrades en un muntatge paral·lel, com en la resta del documental, que subratllen els referents reals amb el suport de la ficció (en una analogia als transsumptes de la vida real de Gardner). La disposició de metratge resultat d'una gran cerca permet també la posada en forma d'una altra estratègia estètica, la repetició de les imatges, com en el cas d'un fragment de la pel·lícula *La comtessa descalça* (1954, Joseph Makiewicz). Serveix com a eina narrativa per exposar l'actuació de la censura franquista (que va eliminar un dels dos trets de pistola en la mort de la protagonista i del suposat amant), i estèticament, per atraure l'atenció del públic espectador sobre la imatge a la recerca de més detalls visuals. És al mateix temps producte d'un recurs estètic aural amb el qual es posa en qüestió els discursos oficials, un dels propòsits del cinema de metratge trobat.

Capdevila (2015) afirma que un canvi en la temporalitat de la imatge el transforma de soca-rel. Implica naturalment una transformació del temps i ritme de l'acció, la veritat no és ni més clara ni més opaca, però dota la imatge d'una gran persuasió.

Com a documental, objectiva també, a través de l'aportació de fotografies inserides al llarg del film. Són proves fefaents de la realitat del mite que veiem a la pantalla, extretes dels descansos als rodatges, de la vida quotidiana de Tossa de Mar, la del 51 i més endavant fins als nostres dies. És Plantiga qui assenyala que les qualitats de la imatge documental són paral·leles a les de les imatges fotogràfiques per icòniques, indexicals i simbòliques; icòniques en tant s'assemblen al referent, indexicals perquè

es refereixen a la relació causal entre l'objecte i la seva representació, simbòliques, referides a un significat a través de convencions (Capdevila, 2015:70). En aquest punt participa la selecció de fotografies incorporades al documental així com imatges fixes dels títols de crèdit inicials recuperats d'antigues pel·lícules protagonitzades per Gardner en què el seu nom ocupa gran part de la pantalla; com a fotografies i amb la nova temporalitat que crea el realitzador per a la seva visualització s'afavoreix la projecció a l'imaginari. Com que el format de bona part del metratge de les pel·lícules de ficció trobades corresponen al que es va establir per a l'emissió televisiva, aquests coincideixen amb part d'imatges de metratge d'arxiu històric, mentre que en altres ocasions, es disposa del format panoràmic (en ficció). Les mides s'alternen amb les imatges rodades per Lacuesta a testimonis i recursos, i assistim a una representació que singularitza la visió, per confrontació de formats i marcs que els envolten (quatre terços davant dels setze novens que majoritàriament tenen les pantalles de televisió actualment).

Com que els fragments de films protagonitzats per Gardner i per molts altres actors que van coincidir-hi ja disposen d'una estructura donada pels seus realitzadors, Lacuesta construeix en ocasions petits miralls amb el moviment de la càmera quan roda i davant les imatges dels films, com ara en la intervenció final de Paco Miranda, al piano, en una successió d'imatges juxtaposades amb una escena de ficció de Gardner en què canta una cançó, la mateixa peça interpreta al piano l'artista.

Des de l'anàlisi aural, cal incorporar a l'objectivació, les imatges dels testimonis entrevistats que serveixen de prova documental per a l'argument del film, de fet s'insereixen principalment les seves veus sobre les imatges de films i material d'arxiu; imatges i so dels testimonis prenen alternativament el relleu en la construcció del film. Les veus narradores, per la seva banda, van avançant esdeveniments que les imatges completen i a l'inrevés. Però sobretot destaca el treball, primer de planificació del guió, per a la posterior participació de les dues narradores, les actrius Charo López i Ariadna Gil. Amb les seves veus donen vida a diferents etapes de Gardner, aporten el ritme del documental, s'organitzen les imatges -considero que es produeix una alternança entre la primacia de les imatges i la de les veus narradores que es relleven contínuament durant el decurs del documental.

La música - extradiegètica que es transforma en diegètica en alguns fragments perquè forma part de la banda sonora original amb què es van editar els films en el seu moment- regula el temps i l'espai - a més dels estats d'ànim que pot projectar en el públic espectador-, també és un element de puntuació del relat, i finalment, mostra la subjectivitat, per part del realitzador, per crear el seu film. La música seleccionada -també és material de metratge trobat- cus i organitza el relat i atorga el ritme. Lacuesta se serveix també de música diegètica, com la que interpreta el pianista Miranda com a referent real. La veu que no se sent, auralment, és la del realitzador Lacuesta, tot i que l'expressa a través del muntatge, com sosté Weinrichter (2010). Cap al final del documental, amb una Ava Gardner en la vellesa que interpreta de tant en tant alguns films, es fa servir, com a eina pictòrica i aural, una pantallització del rostre de Gardner a propòsit d'una entrevista realitzada en un plató televisiu. La imatge que veiem és la de l'actriu al plató i el seu rostre en primer terme en un monitor de televisió de l'estudi. El so de les paraules de Gardner adquireix una reverberació, potser com un reflex del que va ser l'estrella.

Per cloure, i quant als elements estètics narratius, cal retornar al principi d'aquest text sobre *La noche que no acaba*. Corner afirma que la majoria d'estudis documentals reconeixen que les satisfaccions narratives són propietat de quasi tots els formats, però sosté que és a les pràctiques d'edició que es fa el disseny narratiu. Un avantatge amb el que juga el realitzador, dins del marc de les eines estètiques narratives, és la presència tant de personatges ficticis -creats per la interpretació d'actors- com de testimonis entrevistats. Al marge de la credibilitat que atorguen aquests últims al documental, es

important subratllar com els personatges de ficció adopten el rol de persones reals, gràcies als diàlegs recreats en el muntatge i en virtut de les imatges trobades.

El disseny narratiu s'ha anat orquestrant de la mateixa manera que s'ha manipulat el metratge trobat. I en aquest remuntatge, és quan s'han creat nous contextos. En trencar el vincle directe entre imatge i referent històric, les imatges diuen més del que mostren, com ha aconseguit Lacuesta tot fent parlar Gardner i Sinatra, l'un davant de l'altre, tot i estar situats respectivament en un altre temps i espai.

[Índex](#)

8. Conclusions

El gènere cinematogràfic del documental, definit per oposició a la ficció, aborda la representació de la realitat a través de les imatges captades amb la càmera. Una definició que, si només té en compte el fet antitètic a la no ficció, més que delimitar deixa obertes les portes a transcendir el que se suposa són trets identificadors i actuacions. A més, implica contradiccions, en tant que qualsevol representació de la realitat fa ús d'estratègies que l'acosten a la ficció.

Els debats entre els conceptes documental i ficció – no ficció continuen presents, tot i que són tan vells com l'abordatge de l'objectivitat i la veritat al voltant del gènere. Des de perspectives oposades, s'ha subratllat, com han fet Nichols i Buzzi respectivament, que el documental estableix contractes i negociacions. D'una banda, es proposa un contracte amb el públic espectador diferent del que proposa la ficció -no s'obre una finestra a un món imaginari sinó al món- a través d'una petició perquè consideri que el que veurà és la realitat quotidiana; textos audiovisuals que prenen forma al voltant d'una dialèctica informativa, on imatges i sons actuen com a proves del discurs -no d'una trama- del documental, com ha indicat Nichols. Des d'una altra tesi, el documental és en definitiva fruit d'una negociació entre la realitat i un o una cineasta -que vol dir imatge, interpretació i biaix-, i en el fons, el que succeeix és una actuació, com postula Bruzzi. El públic però, no necessita senyals per entendre que un documental és resultat d'aquesta negociació. El documental no serà mai real però això no vol dir que esborri o invalidi la realitat representada. La col·lisió entre aparell (càmera) i subjecte (a la realitat) produeix el documental, enfront d'utopies sobre el que hauria estat si la càmera no hi hagués estat. Resulta determinant en un context com l'actual, d'hibridacions i d'interacció, del ressorgir del debat entre ficció i no ficció, l'apel·lació a l'ètica, a l'honestat del realitzador/a per entendre que no és en el documental on resideix la garantia de veritat sinó en el cineasta, idea proposada per Nichols i subratllada per Català i Cerdán. Qualsevol film no és una còpia del món exterior sinó l'assumpció d'algú sobre el món. I en aquest fet hi ha implícit l'entendre que el que fa gran un documental no és l'interès per l'afecció a la realitat sinó en l'aprofitament que es pugui fer de les característiques del mitjà per treballar amb el material del que és real i formular expressivitats. Si es tracta de la novetat, en l'art, convé tenir present que tota obra que en vulgui produir, així com d'innovar, ha de jugar amb totes les tècniques de seducció i espectacularitat, amb la captació del públic que la contemplarà, i posar en joc la forma, el dispositiu, l'escenificació, el significat, el que obrirà portes a noves formes de relació i interacció amb el públic.

L'inici de les conclusions d'aquest estudi dedicat a l'exploració de la condició artística de la imatge en el documental posa de relleu, primer com en l'aproximació que fem a un gènere tan cinematogràfic com qualsevol altre, el documental comparteix implicacions de la ficció i al mateix temps n'ostenta de trets propis, entre els quals convencions i codis. Segon, que les imatges del documental es doten d'un estatus artístic que podem explorar, com s'ha realitzat en aquest treball des d'una perspectiva estètica i a partir de la metodologia proposada per Corner, tot analitzant les estratègies i els mecanismes a mode fenomenològic, això és des d'un punt de vista pictòric, aural i també narratològic, sistemes que poden ser aplicats a altres gèneres a la recerca dels trets artístics de les imatges. No es en va que el cinema i en conseqüència el documental hereta trets d'altres arts representatives que vehiculen la imatge artística, entre les quals de la pintura -el marc-enquadrament, els valors plàstics, la perspectiva -només que enlloc de centrar, la cinematografia descentra objectes per destacar els valors expressius del marc; del teatre, la posada en escena, i fins i tot de l'enginyeria, el muntatge. I de la novel·la ha fet ús de tècniques narratives.

Cal destacar, previ a la qüestió artística, aspectes provinents en bona part de la participació i avanç de la tecnologia, tant en l'art com en el documental, davant de les repercussions en la pròpia

imatge. Amb el paper destacat que té la tecnologia actualment, l'art contemporani hibrida els seus mitjans i provoca una desestabilització entre art i no art, una situació que qüestiona el sistema de les arts i el caràcter autocontingut de l'obra d'art, amb obres que des de fa almenys quatre dècades pel seu caràcter obert, desafien les adscripcions a un únic art, obres compostes de diferents mitjans, com ha assenyalat Rebenitsch. L'art s'obre a la tecnologia -qualsevol art fa servir algun tipus de mitjà- al mateix temps que qüestiona, també, el formalisme de la teoria de l'art i l'estètica modernista, afegeix contingut social a les obres, introdueix l'afecte en l'experiència estètica enlloc de la distància estètica, i com si es tractés de l'hipertext, ignora la passivitat de les audiències, dels públics, i cerca la participació. En definitiva, posa en joc el paper del judici estètic.

Per una altra banda, la tecnologia ha afavorit la creació del documental interactiu -cal entendre-ho per ara com a gènere, dins la no ficció cinematogràfica o cine documental, i també dins dels cibermitjans; gaudeix d'una més gran llibertat estilística junt amb el tret que més el defineix, la interactivitat, que li atorga l'hipertext. Aquest mateix distintiu el fa distanciar-se d'altres modalitats hipertextuals o hipermitjà de la no ficció interactiva, així com també es diferencia del ciberperiodisme i del reportatge hipermitjà. Interactiu no representa una evolució del documental convencional lineal, sinó que -en una terminologia abastament sinonímica en què es troba aquest terme, per exemple al costat de 'webdoc' o 'films interactius', entre molts d'altres- pertany a noves formes informatives artístiques, i amb nous elements que s'hi afegeixen i l'enriqueixen, com ara el joc, recursos (metratge) d'arxiu, temporalitat, audiència, i d'altra banda, pot aglutinar al seu textos tan diferents com la imatge en moviment, l'escriptura, la fotografia o els registres sonors, entre els principals. Tot això porta a afirmar que, de la mateixa manera amb què es destacaven els camins que explora l'art (contemporani) a través de la tecnologia, tot assumint hibridacions, aquest mateix terme fa també acte de presència en el gènere interactiu al mateix temps que actua sobre el documental convencional. En l'interactiu, la hibridació es produeix per la participació de diferents mitjans tecnològics i igualment per les formes de discurs que es proposen. Una via que es pressuposa pot afectar una condició artística de les imatges.

La hibridació plana sobre les pràctiques audiovisuals i les allibera del pes de la narrativa convencional (també dels models propis del cinema comercial). Des de la perspectiva de la crítica, es fa ressò de com en el moment actual en què el documental ha ressorgit amb força a les pantalles -cinematogràfiques, televisives, de l'ordinador i dels dispositius mòbils, afavorits per la xarxa internet- és el moment de renovar el concepte de documental, entès com un dels espais en què es produeixen noves obres que poden renovar el llenguatge audiovisual. Al documental interactiu, la hibridació el fa acostar-se a l'entreteniment, ni que aquesta no sigui una característica pròpia perquè també ho és del convencional lineal. A l'interactiu es tindrà en compte com les imatges i els altres recursos materials atrauen l'atenció d'usuaris i usuàries per interactuar, participar, i fins i tot fer-hi aportacions creatives. Sense perdre de vista que amb la hibridació -de gèneres- junt amb la connectivitat, interactivitat, participació i retroalimentació, avui també destaca la idea de crear objectes nous. Ni que per ara, mentre s'obren noves expectatives quant a la narració davant la interactivitat, molts productes audiovisuals mostren una gran modèstia davant el potencial que es presumeix que tenen.

Hi ha canvis als continguts i també noves pràctiques, se'n recuperen d'altres com ara l'apropiació de materials, una idea que van promoure els primers videoartistes i que de fet avui és a la base de moltes de les creacions audiovisuals que es poden veure a plataformes d'internet com Youtube. Hibridació també de propostes visuals en la nostra iconosfera, en la qual el que és rellevant és que no hi ha un cànon en les arts visuals sinó una gran pluralitat, com sosté Gubern; de gèneres i de formats que provoquen un trasbals en les bases de la representació audiovisual -tant en el documental com en altres gèneres cinematogràfics- i en què les transformacions multimèdiàtiques

poden provocar noves retòriques de representació, com ha posat de manifest Català, amb un interrogant afegit: per què s'hi hauria de resistir l'ésser humà, que és qui decideix les formes d'expressar-se per exemple audiovisualment en relació a la realitat, per investigar noves vies quan, com passa amb l'art, és mou per pulsions humanes?

Som en una època de transformació, amb les oportunitats que això representa, i no només tecnològicament sinó de materialització conceptual de tot tipus de propostes comunicatives i l'art no és una excepció. Si ja als anys 60 els documentals que apareixen, ajudats per les innovacions de base tecnològica videogràfica, van resultar ser menys formalistes, d'una gran flexibilitat estilística, la digitalització -que ha facilitat convergència de mitjans i pràctiques- pot significar un nou canvi en les formes d'afrontar no només la representació de la realitat sinó també de com plantejem la materialitat artística de la imatge, per exemple virtualment a través de software, i per tant de nous plantejaments estètics.

L'estètica del cine és una manera particular d'abordar el mitjà amb l'interès de comprendre com adquireix trets artístics i la seva disposició a instar l'experiència estètica. Però recordem com amb les noves tecnologies de la comunicació, l'experiència estètica s'acumula en els processos de velocitat, acceleració i desaparició, i que si es dissolen les jerarquies -socials, culturals i estètiques- el que és artístic ja no té la primacia com a tema estètic, com adverteix Alberich. Caldrà estar amatent a la possibilitat d'inexistència de cànons.

A partir del recorregut teòric que efectua aquest estudi en relació a la imatge i les seves possibilitats artístiques es pot concloure que a l'estatus artístic de la imatge s'hi arriba pels elements de la imatge en moviment, des dels objectes que s'hi representen a les qualitats que introdueix la càmera i per una organització temporal de les imatges, per les singularitats que aporta el so en combinació amb la imatge i pels efectes narratius, bé provinguin d'un desenvolupament canònic del relat bé a través del muntatge. S'hi arriba tant per organització del treball creatiu com per les experiències que produeixen.

Pictòricament, perquè tant important resulta l'ús de l'espai plàstic que és la imatge -que per narrar mostra, però no diu- com la capacitat de projecció en l'imaginari, el seu poder simbòlic o les evocacions de la imatge representada, de tal manera que l'experiència estètica sorgeix a partir d'una interacció entre el disseny realitzat entorn de la imatge -artefactual- i la subjectivitat. L'estil porta a un referencialisme, sense menystenir la capacitat de la representació documental per potenciar al mateix temps els dos vessants de la imatge, literalitat i capacitat al·legòrica, composició, il·luminació, angulació, colors i moviments de la càmera. El valor artístic es troba en com la imatge documental marca el seu propi estat estètic en una visualització rutinària, no només en l'anàlisi crítica especialitzada. S'ha vist en les formes al·legòriques de Siminiani, en què les imatges construïdes actuen de mirall d'altres -pictòricament i narrativament-, en la construcció dels retrats al film de Guerin, a partir de l'acostament de la càmera als subjectes, o en els diàlegs ficticis que crea Lacuesta entre personatges reals que són al mateix temps actors i actrius que interpreten un rol en un film de ficció i la nova temporalitat que atorga a les imatges a partir del muntatge.

La particularitat de l'anàlisi estètica proposada per Corner i seguida en aquest estudi és la proposta que fa el crític per al gaudi estètic -i l'impacte visual en general- de la imatge del documental a partir de les mirades, en una invitació a mirar la imatge i mirar a través de la imatge.

Al pictorialisme de la imatge documental també s'hi arriba des de la perspectiva cinètica que proporciona el moviment d'objectes i subjectes en el pla, amb els canvis que se succeeixen en relació

a l'acostament i la distància, el moviment de la càmera i l'efecte del muntatge. És un enfocament que deriva d'una dialèctica sensual i intel·lectual, de la qual no s'escapen trets onírics -en formen part, i provoquen el sorgiment de imatges suggeridores, al temps que el muntatge efectua una doble competència: la d'organitzar el relat, el seu temps i espai, junt amb l'estil (documental). Pictòricament, resulta rellevant la manipulació estètica de la imatge, a través de la creació de nous enquadraments (o reenquadraments, i per marcs objectes afegits en l'edició, que són marcs complementaris per singularitzar-la, posar-la en evidència, respecte a l'enquadrament, bé per procedència bé per característiques formals distintes) ampliacions i suspensions temporals de la imatge -el cine es basa en la imatge temporalitzada- amb la introducció de l'alentiment -com realitza Lacuesta. És a través del muntatge que es manipula la durada del les imatges cinematogràfiques. Les manipulacions temporals denoten una formalització de la imatge, una construcció, i connoten significats simbòlics.

Hi ha un reconeixement de l'espai de la imatge com a espai plàstic, amb elements que són constitutius de les formes visuals, i que van des de la superfície o composició (enquadrament), amb la il·luminació i contrast, fins als colors, els elements gràfics de puntuació i la materialitat, el gra de la pel·lícula fotoquímica, la textura videogràfica per la seva definició d'imatge. Hi ha un espai representat i al mateix temps un espai plàstic que és la imatge. Un camp en què, al mateix temps que fem una exploració fenomenològica en relació a l'estètica de la imatge, influeixen les experiències anteriors per part dels espectadores/res.

Per una altra banda, l'espai de la imatge vindrà determinat pel pla i l'enquadrament. El pla determinarà una posada en relació entre qui observa i els objectes i subjectes que apareixen a la pantalla. Mostra de discontinuïtat, fragmentació i construcció ordenada de l'espai, i en conseqüència la composició plàstica del camp -que pot ser introduït per diversos mecanismes com ara l'iris o les pantalles dividides-, l'enquadrament determinarà el camp i un fora de camp que projecta una relació imaginària quant als elements en camp, per al públic espectador.

El component aural de l'anàlisi estètica proporciona a la imatge sensorialitat, emocions provinents de la música, veus i sons que, com en una mimesi pictòrica, formen part indescindible de la imatge, la reforcen i projecten al mateix temps un imaginari. La banda sonora no s'ha d'entendre com un recurs accessori sinó amb entitat pròpia. Junt amb la imatge, proporciona sensacions d'afecte o de rebuig. En el gènere documental és un element que entronca amb el realisme i al mateix temps proporciona derives que completen les al·legories de les imatges. Pot ser constitutiva del territori de la ficció, en tant que el transport a l'imaginari produeix noves imatges en la ment del públic espectador. La música -ni que en ocasions sigui vista amb escrúpols quan s'hi recorre en el documental potser per por a que soscavi la immediatesa (realista) de les imatges- és, no obstant això, un instrument capaç de modular temps i espai, indueix estats d'ànim i puntua les imatges, claus per apreciar la subjectivitat.

Per via narrativa, es construeix espai i temps per a la imatge amb el desenvolupament del relat, en què el muntatge és definitori, per exemple, de construccions temàtiques o bé cronològiques. Així, la imatge es revesteix d'un ordre o de categories en la seva successió a la pantalla. És a través del muntatge (subjectivació) que s'observa igualment la construcció dels personatges que apareixen al relat, amb l'ànim d'objectivar el discurs en el documental, fet que connota realisme a la imatge. L'organització del relat preveu els materials amb què es construiran les imatges, una decisió que implica fer ús dels enregistraments i de metratge d'arxiu. En el primer cas, definirà l'acostament i la distància amb els objectes i subjectes, fet que s'expressarà pictòricament a través de la mida dels plans i dels enquadraments. En el segon, com en ocasions succeeix en el documental, es dona entrada

a imatges històriques o bé a d'altres de ficció, les dues amb una altra autoria, que acabaran definint la imatge principal per contrast de les seves característiques o per juxtaposició. Operacions que des de la realització empenyen el públic espectador, el conviden a significar-les amb la seva pròpia interpretació, fet que enriqueix el valor al·legòric de les imatges.

Cal considerar que no hi ha obra que no respongui a una intenció artística, idea que defineix l'art del darrer segle, a partir dels *ready made*, i que inclou també la realització d'obres amb materials apropiats -*found footage*- aliens a l'art. Art és també, com afirma Bresson, establir i mantenir noves relacions entre persones i objectes existents, el que comporta que una imatge en transformi una altra.

L'autoria és part natural de l'obra artística i s'expressa a través d'una expressió pròpia, tret que modela un estil. En aquesta mateixa clau, cal afrontar els canvis que la tecnologia propicia quan a partir d'una obra es convida a la participació per esdevenir una cocreació. I cal tenir també en compte que el cine, sigui documental o no, és el resultat d'una participació col·lectiva de professionals que no obstant firma -es responsabilitza - un autor/a. Paral·lelament, en l'escenari interactiu, assistim al debat sobre pèrdues de control narratiu per part d'un autor/a, tot i que compartir i/o cedir l'autoria no implica -caldría evitar-ho- renunciar a què el text disposi d'una veu narrativa forta.

Les obres s'afronten amb judicis estètics fonamentats en el gust, fet sobre el qual el públic pot establir un marc de proposicions estètiques, ideològiques i polítiques. Són els contextos els que determinen o ajuden a controlar el significat d'una imatge, mentre aprenem a mirar, amb una mirada educada d'acord amb pràctiques socials diverses i experiències personals. La idea de comparar sentiments amb els de qui han emès judicis estètics basats exclusivament amb el gust només porta a la disjuntiva m'agrada - no m'agrada. Mirem una obra d'art i hi aboquem coneixements, hipòtesis, nocions d'estètica, plaer, veritats, talent, tot i que amb això correm el risc de mistificar l'art. Enfront d'aquesta mirada, n'hi cap una altra, basada en les experiències personals i les històriques de la relació que tenim amb el passat -l'experiència de cercar sentit a les nostres vides, com proposa Berger. En aquest punt, s'apunta que científicament no hi ha raons per establir que alguna cosa sigui o no una obra d'art, a pesar de què a l'estètica se la vinculi confusament amb les idees d'art i bellesa, i desterrant la noció de mimesi associada a l'obra d'art. Entenem què és un artista i què són les institucions del món de l'art gràcies a les competències atorgades per la societat. Però a aquestes competències també s'hi han d'incorporar aparença, forma, virtut estètica, el plaer que l'obra d'art pot oferir. L'art és -també- un conjunt de pràctiques i d'idees que participen en la construcció social. Però cal valorar les implicacions socials a l'hora de jutjar l'art en un moment en què, com s'ha apuntat en aquest treball, ens trobem en una època d'immersió i de participació, amb el vídeo i el cine com a formes d'art dominants, i amb la importància de l'estètica relacional, en què l'art és fruit d'interacció i de relació, socialització i entreteniment.

Índex

BIBLIOGRAFIA

- Alberich, J.** (2010). “Discurso expandido: arte, diseño y comunicación audiovisual en los nuevos medios”, a San Cornelio, G (coord), *Exploraciones creativas. Prácticas artísticas y culturales de los nuevos medios*. Barcelona: UOC.
- Alberich, J.** (2012). “Art, estètica i comunicació digital”, a Alberich, J.; Pagès, R. *Art i estètica digital*. Barcelona: UOC.
- Alberich, J.** (2012B). “Creació i producció artística digital contemporània”. a Alberich, J.; Pagès, R. *Art i estètica digital*. Barcelona: UOC.
- Ardèvol, E.; Muntañola, N.** (2011). “Visualitat i mirada. L’anàlisi cultural de la imatge”, a Ardèvol (et Alt), *Imatge i cultura. La representació visual a les societats contemporànies*. Barcelona: UOC.
- Báscones, P.** (2013). “Manifestacions de la cultura digital: de l’art a la publicitat”, a Alberich, J.; Báscones, P; Gómez, D. *Estètica i cultura digital*. Barcelona: UOC.
- Baigorri, L.; Pagès, R.; San Cornelio.** (2013). “El vídeo de creació: els desplaçaments”, a Baigorri, L.; Pagès, R.; San Cornelio, G. *Vídeo de creació*. Barcelona: UOC.
- Baigorri, L.** (2013). “Tendències i trajectòries”, a Baigorri, L.; Pagès, R.; San Cornelio, G. *Vídeo de creació*. Barcelona: UOC.
- Baigorri, L.** (2013B). “Els inicis del vídeo de creació”, a Baigorri, L.; Pagès, R.; San Cornelio, G. *Vídeo de creació*. Barcelona: UOC.
- Aumont, J.** (2010). *La estètica hoy*. Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. Marie. M.** (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J.** (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barnouw, E.** (2005). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A.** (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Beattie, K.** (2004). *Documentary Screens. Non Fiction Film and Television*. Nova York: Palgrave MacMillan.
- Berger, J.** (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bordwell, D.; Thompson, K.** (1997). *Arte cinematográfico*. México D.F: McGraw-Hill Interamericana.
- Burch, N.** (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F: Ediciones Era.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Abingdon (GB): Routledge.

Carrera, P. Talens, J. (2018). *El relato documental*. Madrid: Anaya.

Català, J.M (2011). “Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani”, a Fernández, V. i Gabantxo, M (coord.), *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco – Biblioteca Foral de Bizkaia.

Català, J. M. (2005). “Film ensayo y vanguardia”, a Torreiro, C, i Cerdán, J. (eds.), a *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Cerdán, J. (2007). “Una nube es una nube”, i “5 O’clock tea-interview”, a Cerdán, J. i Torreriño, C. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

Cousins, M. (2017). *Historia y arte de la mirada*. Barcelona: Pasado y presente.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra editora.

Francés, M.; Gavaldà, J.; Llorca, G.; Peris, A. (eds) (2013). *El documental en el entorno digital*. Barcelona: UOC.

Francés, M. (2014). “El documental en el flujo del sistema mediático actual”, a León, B. (coord). *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social.

Gallego, M.; Martínez, I. (2013). “La red: una aliada estratégica para el cine de no ficción”, a Francés, M.; Gavaldà, J.; Llorca, G.; Peris, A. (eds). *El documental en el entorno digital*. Barcelona: UOC.

García Düttmann, A. (2012). “El juicio en el arte”, a Rebenisch, J (directora), *Juzgar el arte contemporáneo*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.

Gaudreault, A. Jost, F. (2019). *El relato cinematográfico*. Madrid: Espasa.

Gauthier, G. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.

Gifreu-Castells, A. (2013). *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Barcelona: UOC.

Gombrich. E. H. (2013). *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona: Elaba.

Gómez Alonso, R. (2007). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid: Ediciones del laberinto.

Gómez Tarín, F.J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Cantabria: Shangrila.

- Guardia, I.** (2014). “Reflexiones sobre la narratividad del documental en la era transmedia. Relatos, resistències e intervenció”, a León, B. (coord). *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social.
- Guarné, B.** (2011). “Mirades intencionades. Representació i alteritat”, a Ardèvol (et Alt), *Imatge i cultura. La representació visual a les societats contemporànies*. Barcelona: UOC.
- Gubern, R.** (2017). *Dialectos de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R.** (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R.** (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Huguet, M.** (2013). “La televisión 2.0: un marco favorable para el genero documental”, a Francés, M.; Gavalda, J.; Llorca, G.; Peris, A. (eds). *El documental en el entorno digital*. Barcelona: UOC.
- León, B.** (coord). (2014). *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social.
- Monterde, J.E.** (2007). “José Luís Guerín: ¿documental? ¿ficción? Cine”, i “entrevista (a Guerín)”, a Cerdán, J. i Torreriro, C. (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.
- Nichols, B.** (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Ortega, M.L.** (2005). “Documental, vanguardia y Sociedad. Los límites de la experimentación”, a Torreiro, C, i Cerdán, J. (eds.), a *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Pagès, R.** (2012). “Cultura de la participació i món de l’art digital”, a Alberich, J.; Pagès, R. *Art i estètica digital*. Barcelona: UOC.
- Palacio, M.** (2005). “El eslabón perdido. Apuntes para una genealogia del cine documental contemporáneo”, a Torreiro, C, i Cerdán, J. (eds.), a *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Rebentisch, J.** (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Rebentisch, J.** (Directora) (2012). *Juzgar el arte contemporáneo*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- Rodríguez, M.I.; Sánchez, A.** (2014). “La interactividad, hipertextualidad y la multimedialidad al servicio del genero documental. Estudio de caso del webdoc ‘En el reino del plomo’”, a León, B. (coord). *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social.
- Roelstraete, D.** (2012). “El juicio en París”, a Rebentisch, J (directora), *Juzgar el arte contemporáneo*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- Revert, J.** (2017). *En busca de lo real*. Barcelona: UOC.
- Revert, J.** (2014). “El documental como (contra) discurso político: el reto invisible”, a León, B. (coord). *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social.

- Rabiger, M.** (2007). *Tratado de dirección de documentales*. Barcelona: Omega.
- Roig, A.** (2011). *Trabajo colaborativo en la producción cultural y el entretenimiento*. Barcelona: UOC.
- Roig, A.** (2008). “Cap al cinema col·laboratiu: pràctiques culturals i formes de producció participatives”. *Tesi doctoral*. Barcelona: UOC.
- Rosique, G.** (2014). “La narrativa transmedia en el documental: más allá de las pantallas”, a León, B. (coord). *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social.
- Sánchez-Biosca, V.** (2010). *El montaje cinematográfico*. Madrid: Espasa.
- Sánchez Navarro, J.** (2011). “Del discurs narratiu a la narrativa audiovisual”, a Sánchez Navarro, J. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Selva, M.; Solà, A.** (2011). “L’imaginari”, a Ardèvol (et Alt), *Imatge i cultura. La representació visual a les societats contemporànies*. Barcelona: UOC.
- Sucari, J.** (2012). *El documental expandido. Pantalla y espacio*. Barcelona: UOC.
- Torreiro, C.** (ed) (2010). *Realidad y creación en el cine de no ficción*. Madrid: Cátedra.
- Torreiro, C. Cerdán, J.** (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Vico, A.F.** (2018). *La mirada en el documental*. Jaén: Del Lunar.
- Villafañé, J.** (1987). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Weinrichter, A.** (2005). “Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, a Torreiro, C, i Cerdán, J. (eds.), a *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S.** (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra – Universidad del País Vasco.

Recursos en línia

- Bonet, E.** (1984). “Cinema experimental”. [On - line]. [Data de consulta: 07/04/2019]. Disponible a: < <http://www.calgran.net/upf/recursos/bibliografia/cinexp/cinexp1.html#cinabs> >
- Capdevila, P.** (2015). “El documental de objetivación: realismo, estética y temporalidad”. *Communication & Society*. Vol 28 (4) / 2015. [On - line]. [Data de consulta: 28/02/2019]. Disponible a: < https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/resumen.php?art_id=548 >
- Català, J.M.** (2013-2014). “Realismo ciborg. Formas del documental contemporáneo”, *Revista Telos*. Dossier. Octubre 2013 – Gener 2014. [On - line]. [Data de consulta: 05/04/19]. Disponible a: <

https://publiadmin.fundaciontelefonica.com/index.php/publicaciones/add_descargas?tipo_fichero=pdf&idioma_fichero=_&title=TELOS+96&code=245&lang=es&file=telos_96.pdf >

Català, J.M.; Cerdán, Josetxo. (2007-2008). “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”. [On - line]. [Data de consulta: 16/04/19]. Disponible, via registre a Archivos de la Filmoteca (València) a: < <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/203> >

Chateau, D. (2019). *Estética del cine*. Versió pdf. Buenos Aires: La marca editora. [On - line]. [Data de consulta:]. Disponible a: < <https://es.scribd.com/doc/264023716/Estetica-del-cine-Dominique-Chateau> >

Corner, J. (2003). “Television, documentary and the category of the aesthetic”. *Screen*, Núm 44-1. Primavera. Dossier. [On - line]. [Data de consulta: 03/03/19]. Accessible via biblioteca UOC. Disponible a: < <https://0-academic-oup-com.catalog.uoc.edu/screen/article/44/1/92/1605186> >

Corominas, A. (2002). “Representació cinematogràfica del gest de l'artista. Mirades a Vincent van Gogh”. *Tesi doctoral*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. [On - line]. [Data de consulta: 13/03/19]. Disponible a: < <https://www.tesisenred.net/handle/10803/7269> >

Gavaldà, J.V.; Llorca, G.; Peris, A. (2013-2014). “Los modelos de representación del documental. Del cinematógrafo a los dispositivos digitales”. *Revista Telos*. Dossier. Octubre 2013 – Gener 2014. [On - line]. [Data de consulta: 02/04/19]. Disponible a: < https://publiadmin.fundaciontelefonica.com/index.php/publicaciones/add_descargas?tipo_fichero=pdf&idioma_fichero=_&title=TELOS+96&code=245&lang=es&file=telos_96.pdf >

Gifreu-Castells, A. (2013-2014). “El documental interactivo en la estrategia de la multidifusión digital. Evaluación del estado del arte en relación con la temática, las plataformas y la experiencia de usuario”. *Revista Telos*. Dossier. Octubre 2013 – Gener 2014. [On - line]. [Data de consulta: 02/04/19]. Disponible a: < https://publiadmin.fundaciontelefonica.com/index.php/publicaciones/add_descargas?tipo_fichero=pdf&idioma_fichero=_&title=TELOS+96&code=245&lang=es&file=telos_96.pdf >

Gifreu-Castells, A. (2011). “El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente”. *Hipertext.net*. Núm, 9. 2011. Universitat Pompeu Fabra. [On - line]. [Data de consulta: 10/04/19]. Disponible a: < <https://www.upf.edu/hipertextnet/numero-9/documental-multimedia.html> >

Huberman, D. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. Versió en pdf. [On - line]. [Data de consulta: 17/04/19]. Disponible a: < <https://es.scribd.com/doc/177291359/Didi-Huberman-George-Loque-Vemos-Lo-Que-Nos-Mira> >

León, B.; Negrodo, S. (2013-2014). “Documental web. Una nueva página para el viejo sueño interactivo”. *Revista Telos*. Dossier. Octubre 2013 – Gener 2014. [On - line]. [Data de consulta: 02/04/19]. Disponible a: < https://publiadmin.fundaciontelefonica.com/index.php/publicaciones/add_descargas?tipo_fichero=pdf&idioma_fichero=_&title=TELOS+96&code=245&lang=es&file=telos_96.pdf >

Levene, L. (2013-2014). “Adaptación en tiempos difíciles. La producción de documentales en la multidifusión digital”. *Revista Telos*. Dossier. Octubre 2013 – Gener 2014.

[On - line]. [Data de consulta: 04/04/19]. Disponible a: <

https://publiadmin.fundaciontelefonica.com/index.php/publicaciones/add_descargas?tipo_fichero=pdf&idioma_fichero=_&title=TELOS+96&code=245&lang=es&file=telos_96.pdf >

López Quintana, F.J. (2015). “El viaje imaginario. A propósito de Guest de José Luís Guerín”. *Tesi doctoral*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha. [On - line]. [Data de consulta: 2/06/19]. Disponible a: <

<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/7851/TESIS%20L%C3%B3pez%20Quintana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

>

Mulvey, L. (1975). “Placer visual y cine narrativo”. *Screen*, Vol. 16.3. [On - line]. [Data de consulta: 29/05/2019]. Disponible a: < <https://es.scribd.com/document/355479846/Mulvey-Placer-visual-y-narrativo-1975-pdf> >

Nichols, B. (2007-2008). “Cuestiones de ética y cine documental”. [On - line]. [Data de consulta: 16/04/19]. Disponible, via registre a Archivos de la Filmoteca (València) a: < <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/204> >

Ortiz, M. (2015). “El paisaje sonoro en ‘En la Ciudad de Sylvia’”, a Gómez, A.; Melendo, A, (Coord). *Paisajes visuales*. Cuadernos Artesanos. Núm 97. Sociedad Latina de Comunicación Social (La Laguna). [On - line]. [Data de consulta: 29/05/19]. Disponible a: < <http://www.cuadernosartesanos.org/2015/cac97.pdf#page=135> >

Parrondo, E. (2015). “Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo”. *Secuencias*, Vol. 42, segon semestre. [On - line]. [Data de consulta: 28/05/2019]. Disponible a: < <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6812/7140> >

Plantinga, C. (2007-2008). “Caracterización y ética en el género documental”.

[On - line]. [Data de consulta: 16/04/19]. Disponible, via registre a Archivos de la Filmoteca (València) a: < <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/205> >

Pinto, I. (2013). “El documental com a acte performatiu”. *Stella Bruzzi, laFuga*, 15. [On - line]. [Data de consulta: 2019-05-09] Disponible a: < <http://2016.lafuga.cl/stella-bruzzi/639> >

Ruitiña, C. (2012). “Narradores y subnarradores en el audiovisual. La voz narrativa en el informativo de televisión”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Vol, 18. Núm. 1.

[On - line]. [Data de consulta: 9/05/2019] Disponible a: <

<http://www.academia.edu/download/26571505/39376-48658-2-PB-1.pdf> >

Rivas Morente, V. (2013). “La construcción cultural del cine: anomalías, resistencias y desvíos en Madrid en torno a 1913”. *Tesis doctoral*. Universidad Rey Juan Carlos. [On - line]. [Data de consulta: 10/04/2019] Disponible a: <

https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/12466/tesis_construccion_cultural_cine.pdf?sequence=1 >

Santa Cruz, J.M. (2014). “Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la "muerte del cine" en el cine contemporáneo”. *Aisthesis*, Núm, 55. Juliol de 2014. [On - line]. [Data de consulta: 2/04/19]. Disponible a: < https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-71812014000100010&script=sci_arttext&tlng=en >

Guagnini, N and Birnbaum, D. (2002). “Cable TV's Failed Utopian Vision: An Interview with Dara Birnbaum”. *Cabinet*. Núm9. Hivern 2002/03. [On - line]. [Data de consulta: 2/03/19]. Disponible a: < <http://www.cabinetmagazine.org/issues/9/birnbaum.php> >

Rebentisch, J. (2005). “Imagen documental e imagen estética”. *Chile Internacional: arte, existència, multitud*. [On - line]. [Data de consulta: 9/03/19]. Disponible a: < <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/imagen-documental-e-imagen-est%C3%A9tica.pdf> >

Artforum International. (2009). “Cory Arcangel and Dara Birnbaum in conversation”. *Artforum International*. Març. 2009. Pàgs 191 a 198. Team Gallery. [On line]. Disponible a: < <http://www.teamgal.com/production/1352/ARTFORUM.pdf> > [Data de consulta: 02/03/2019]

Documania.TV. “La noche que no acaba” (visionat del film). [On - line]. [Data de consulta: 19/05/19]. Disponible a: < https://www.documaniatv.com/biografias/la-noche-que-no-acaba-ava-gardner-video_7e616f59d.html >

Weinrichter, A. (2010). “La noche que no acaba”. Blogs & docs. 15 d’octubre de 2010. [On - line]. [Data de consulta: 19/05/19]. Disponible a: < <https://www.blogsandocs.com/?p=607> >

Revista de comunicació Vivat Academia. (2011). “La noche que no acaba”. [Data de consulta: 19/05/19]. Disponible a: < <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/viewFile/655/277> >

Fimin.es. “Apuntes para una película de atracos” (Visionat del film). [On - line]. [Data de consulta: 18/05/19]. Disponible a: < <https://www.fimin.es/pelicula/apuntes-para-una-pelicula-de-atracos> >

UAB. Elías León Siminiani. [On - line]. [Data de consulta: 18/05/19]. Disponible a: < <https://uab-documentalcreativo.es/profesorado/elias-leon-siminiani/> >

Publico.es. (2018). "Estoy en shock, siempre pensé que no iba a llegar el fascismo y de repente está aquí". Entrevista de Piña, B. 15/12/18. [On - line]. [Data de consulta: 18/05/19]. Disponible a: < <https://www.publico.es/culturas/entrevista-leon-siminiani-shock-siempre-pense-no-iba-llegar-fascismo-repente.html> >

Espinof.com. “Antes de 'Apuntes para una película de atracos' yo era un gafapasta, un intelectual". Tones, J. 12/12/18. Entrevista a Leon Siminiani. [On - line]. [Data de consulta: 20/05/19]. Disponible a: < <https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/antes-apuntes-para-pelicula-atracos-yo-era-gafapasta-intelectual-leon-siminiani-director> >

Revista de libros (2019). “Portrait of Jennie: una fantasia romàntica”. Narbona. R. [On - line]. [Data de consulta: 21/05/19]. Disponible a: < <https://www.revistadelibros.com/blogs/viaje-a-siracusa/portrait-of-jennie-una-fantasia-romantica> >

Filmin.es. “Guest”. (Visionat del film). [On - line]. [Data de consulta: 20/05/2019]. Disponible a: < <https://www.filmin.es/pelicula/guest/42415> >

CCMA. (2011). Entrevista a José Luís Guerin. [On - line]. [Data de consulta: 23/05/19]. Disponible a: < <https://www.ccma.cat/video/embed/3446910/> >

Europa Press (2019). “‘Guest’ de José Luis Guerin, único film español presente en Venecia, Toronto y San Sebastián”. 18/08/2010. [On - line]. [Data de consulta: 22/05/19]. Disponible a: < <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-guest-jose-luis-guerin-unico-film-espanol-presente-venecia-toronto-san-sebastian-20100818141735.html> >

DesistFilm. (2014). “Guest de José Luís Guerin”. Delgado, M. 07/07/2014. [On - line]. [Data de consulta: 22/05/19]. Disponible a < <http://desistfilm.com/guest-de-jose-luis-guerin/> >

Cameras Stylo (Escola de cinema de Barcelona). (2019). “Jonas Mekas, el hombre de la cámara”. [On - line]. [Data de consulta: 01/06/19]. Disponible a < https://www.ecib.es/camerastylo/2019/03/05/jonas-mekas-el-hombre-de-la-camara/?gclid=EAiaIQobChMI2fum8qLh4gIVVfhRCh3aUQNjEAAAYASAAEgJsIvD_BwE >

Fotogramas.es. (2019). “Por qué es importante que sepas quién es Jonas Mekas”. Mullor, M. 27/01/2019. [On - line]. [Data de consulta: 01/06/19]. Disponible a < <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26051681/jonas-mekas-peliculas-quien-es/> >

[Índex](#)

Relació d'imatges

1.- *Nanook of the north* (*Nanuk, l'esquimal*. Dir. Robert J. Flaherty). Les Frères Revillon, Pathé Exchange. 1922. Imatge: [Youtube](#).

2.- *Chelovek s kino-apparatom* (*L'home de la màquina de filmar*. Dir. Dziga Vertov). Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU). 1929. Imatge: [Youtube](#).

3.- *Industrial Britain*, (*Gran Bretanya industrial*. Dir. Robert Flaherty). Empire Marketing Board Film Unit. 1933. Imatge: [Youtube](#).

4.- *Apuntes para una película de atracos. El “Flako” actua en la reconstrucción de la seva detenció.*

5.- *Apuntes para una película de atracos. Imatge amb marc.*

6.- *Apuntes para una película de atracos. Pla amb iris.*

7.- *Guest. Retrat d'un veí de l'Havana.*

8.- *Guest. Nova York, introduïda pel film "Portrait of Jennie".*

9.- *Guest. Iris sobre el retrat d'una noia de Cali.*

10.- *Guest. Imatge de la lluna de Méliès i la llibreta de viatge de Guerin.*

11.- *La Noche que no acaba. Imatge del primer pla rodat a Espanya ("Pandora") i el darrer (Harem).*

12.- *Ava Gardner, actors i amants a la vida real, dialoguen en el documental per obra del muntatge.*

13.- *La Noche que no acaba. Espanya, en color segons Hollywood. En blan i negre, segons Berlanga.*

[Índex](#)