

ACTO DE FILMAR

Una película A/r/tográfica como exploración de
la performatividad audiovisual
en Educación Artística

ACTO DE
PENSAR

ACT OF
FILMING

ACT OF
THINKING

A/r/tography Film as an exploration of
audiovisual performativity in Arts Education



LAURA LÓPEZ SÁNCHEZ

Tutor: Ángel García Roldán

Máster en Artes Visuales y Educación: Un enfoque construccionista.
Universidad de Granada, 2024-2025.



Fig.1. Título Visual. López Sánchez, L. (2025).

Filmar: Acto de Pensar. [A/r/tography Film]

Fotomontaje compuesto por una media visual de tres fotogramas.



Fig.2. Autora (2025). *Filmar: Acto de Pensar*. [A/r/tography Film] Fotograma.1'47".

ACTO DE FILMAR: ACTO DE PENSAR
UNA PELÍCULA A/R/TOGRÁFICA COMO EXPLORACIÓN DE LA
PERFORMATIVIDAD AUDIOVISUAL EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA

ACT OF FILMING: ACT OF THINKING
A/R/TOGRAPHY FILM AS AN EXPLORATION OF
AUDIOVISUAL PERFORMATIVITY IN ARTS EDUCATION



<https://lauralstfm.wixsite.com/filmaractodepensar>

Enlace a película

LAURA LÓPEZ SÁNCHEZ

TUTOR: ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

MÁSTER EN ARTES VISUALES Y EDUCACIÓN:
UN ENFOQUE CONSTRUCCIONISTA

UNIVERSIDAD DE GRANADA
2024-2025



Fig.3. Autora (2025). *Rizoma, enjambres y hallazgos. Filmar: Acto de Pensar. [A/r/tography Film]*.
Fragmento tratado de fotograma. 1'11".

ÍNDICE

1. MARCO TEÓRICO: A/R/Tografía Audiovisual	
1.1. Introducción y justificación.....	p. 8
1.2. Objetivos de la investigación.....	p. 11
1.3. Análisis del problema.....	p. 12
1.4. Metodología e instrumentos.....	p. 20
1.5. Estado de la cuestión.....	p. 29
2. MARCO EMPÍRICO	
2.1. Retrospectiva.....	p. 60
2.1.1. Artes Escénicas vs Performance.....	p. 62
2.1.2. Videografía profesional y artística.....	p. 64
2.2. Filmar es Pensar.....	p. 66
2.2.1. La mirada videográfica.....	p. 67
2.2.2. El acto de filmar como pensamiento en acción.....	p. 70
2.3. Performatividad.....	p. 72
2.3.1. Lo performativo.....	p. 74
2.3.2. El movimiento como idea visual.....	p. 78
2.4. Laboratorios de A/r/tografía Audiovisual. Aprendiendo a enseñar Educación Artística.....	p. 82
2.4.1. Investigación preliminar Entropic Method.....	p. 86
2.4.2. Rizoma, enjambres y hallazgos LAV.....	p. 92
2.5. El Film A/r/tográfico.....	p. 104
2.5.1. Ficha técnica y sinopsis.....	p. 106
3. CONCLUSIONES.....	p. 111
3.1. A/r/tography Film.....	p. 113
4. REFERENCIAS.....	p. 115

RESUMEN

Este trabajo presenta una **Investigación Basada en Artes** (IBA) a través del **Ensayo Audiovisual** como instrumento metodológico en el ámbito de la **A/r/tografía** para abordar reflexiones, hallazgos pedagógicos y creativos en su exploración en torno a la **performatividad** y al **acto de filmar como pensamiento desde la acción**.

Las preguntas y motivaciones para esta investigación surgen del proceso de aprendizaje y experimentación en el trayecto académico de **Máster en Artes Visuales y Educación**: Un enfoque construccionista durante el **Laboratorio de A/r/tografía Audiovisual y en la Residencia-Laboratorio del PID24-115/2025** (Proyecto de Innovación Docente) de la **Universidad de Granada** con mirada retrospectiva a los ámbitos de desarrollo previo: **Artes Escénicas y Performance** así como en la **videografía** como lenguaje y práctica profesional.

Para poder explorar las posibilidades del relato audiovisual desde una perspectiva **autorreferencial**, se indaga en la metodología, y en el video-ensayo como procedimiento, a través de el **registro documental, la evocación y el montaje no lineal** como instrumentos principales. Esto involucra la experiencia del sujeto investigador para la resignificación de la experiencia de otros. De esta manera, se promueve una indagación **experimental y reflexiva**, que es un objetivo clave en la **investigación educativa**.

A/r/tografía Audiovisual

Educación Artística

Performatividad

Autorreferencialidad

Montaje no lineal

PALABRAS CLAVE

ABSTRACT

This work presents an Arts-Based Research through the Audiovisual Essay as a methodological instrument within the field of A/r/tography to address reflections, pedagogical, and creative findings in its exploration of Performativity and the act of filming as thought from action.

The questions and motivations for this research arise from the learning and experimentation process during the academic journey of the Master in Visual Arts and Education: A Constructionist Approach, specifically in the Audiovisual A/r/tography Laboratory and the PID24-115/2025 (Teaching Innovation Project) Residency-Laboratory at the University of Granada, with a retrospective look at previous areas of development: Performing Arts and Performance, as well as Videography as a language and professional practice.

To explore the possibilities of audiovisual narrative from a self-referential perspective, the methodology and the video-essay as a procedure are explored through: documentary record, evocation, and non-linear editing as principal instruments. This involves the researcher's own experience for the re-signification of the experiences of others. In this way, an experimental and reflective inquiry is promoted, which is a key objective in educational research.

A/r/tography Films

Arts Education

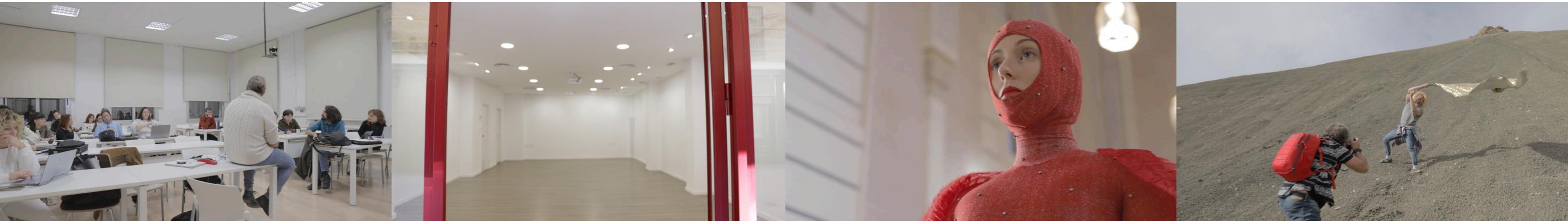
Performativity

Self-referentiality

Non-linear editing

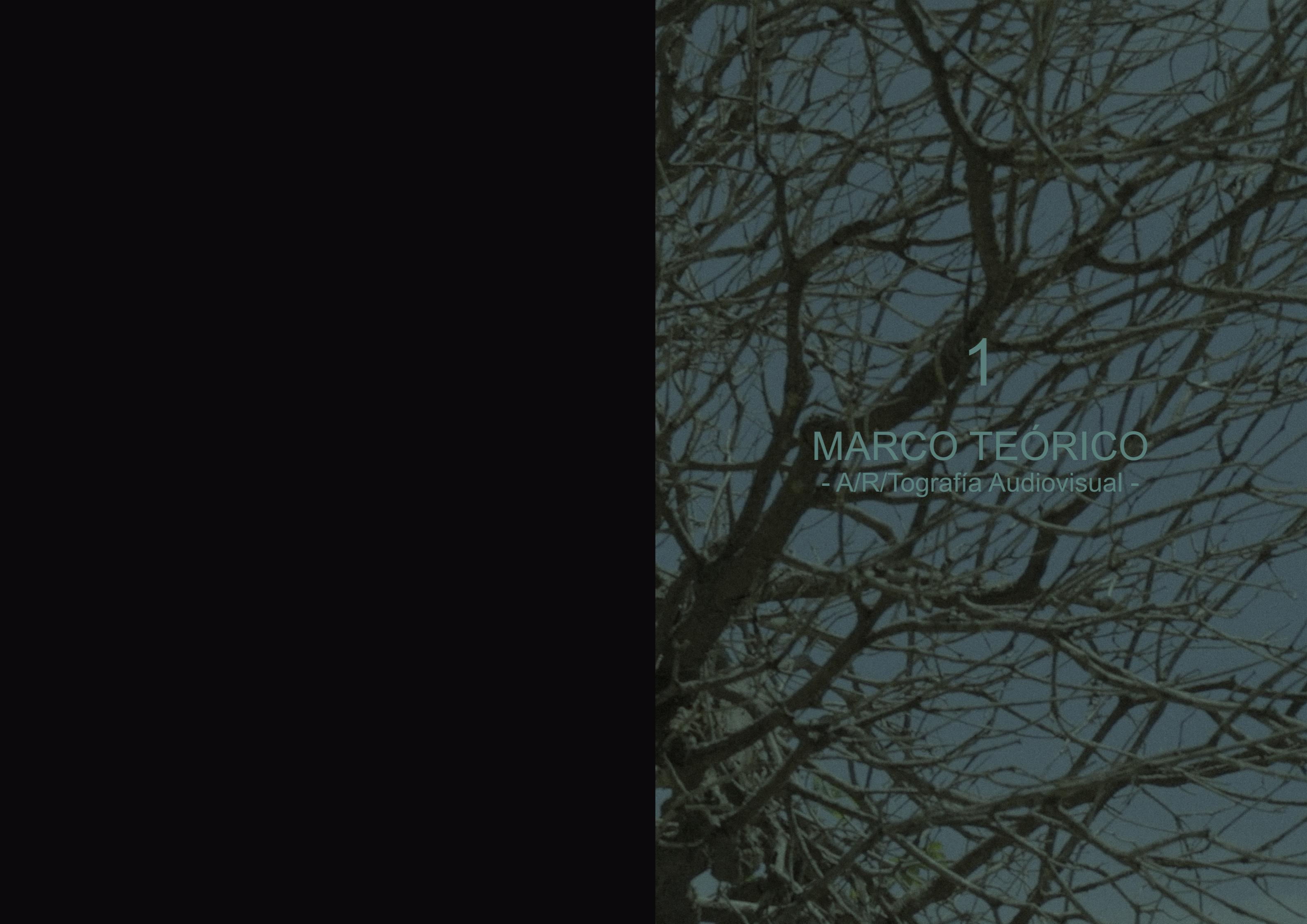
KEY WORDS

IMÁGENES CLAVE



KEY IMAGES

Fig.4. Autora (2025). *Filmar: Acto de Pensar*. [A/r/tography Film]. Fotoensayo de serie compuesta por cuatro fotogramas. De izquierda a derecha; Material de archivo clase MAVE, BBAA., 3', 18'57" y 19'07".



1

MARCO TEÓRICO

- A/R/Tografía Audiovisual -

1.1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Este proyecto de investigación surge de la motivación personal de indagar y expandir los conocimientos dentro del lenguaje audiovisual a través de la A/r/tografía como metodología educativa.

En mi experiencia profesional previa con la videografía en diferentes contextos, **el acto de filmar y la experiencia estética** (término planteado por John Dewey en 1934) han sido los impulsores naturales de curiosidad, disfrute y aprendizaje.

La investigación se desarrolla de forma empírica en **dos laboratorios audiovisuales** durante el trayecto formativo de Máster; La asignatura *Teorías y prácticas sobre el currículum de educación artística desde una perspectiva construcciónista* y durante la Residencia-Laboratorio (Laboratorios de A/r/tografía Visual, LAV) como acciones desarrolladas dentro del PID (Proyecto de Investigación Docente) enmarcadas en el programa de la 11^a edición de A/r/tográfica, Muestra Internacional de Videonarración *Unexpected Method*, 2025.

Como señala García Roldán, Á. (2021), "Las nuevas tecnologías transforman al individuo, modificando su forma natural de ver y expandir el territorio de lo visible para generar una nueva identidad sustentada en el "ser-video", hasta el punto de tener dos vidas: la que vivimos y la que convertimos en imagen. El registro sistemático de estas se ha convertido en una tarea cotidiana e imprescindible, tan habitual que resulta imposible imaginarnos sin esa cartografía del mundo generada a través de nuestros propios objetivos y monitores." (p.42).

El foco de esta investigación reside en la relación **(cuerpo - tiempo - acción)** en los Laboratorios de A/r/tografía Audiovisual con especial atención al **desarrollo inesperado** de los mismos.

El sentido de esta investigación surge al poner a disposición y en diálogo mi relación con el lenguaje audiovisual habitual y los contextos vitales de creación colectiva, buscando **resignificar la práctica personal** en el marco de la Investigación Basada en Artes (IBA).

Este enfoque ofrece un doble enriquecimiento: a nivel individual, valida la metodología aplicada al permitirme reflexionar sobre mi propia experiencia a través del video-ensayo y sus instrumentos. A nivel colectivo, el proyecto pretende ser un aporte al ámbito educativo al documentar y divulgar los procedimientos de aprendizaje, experimentación, reflexión e interiorización de la teoría metodológica a través de la práctica.

En esencia, se trata de reflexionar a través del registro documental y el ensayo audiovisual en torno a la performatividad dando como resultado una película a/r/tográfica sobre las experiencias vitales de creación colectiva en el ámbito académico para su divulgación y enriquecimiento del campo de la educación artística.



Fig.5. Valseca, J. (2025). Autora filmando en Resi-LAB. Cita visual literal. Fotograma.

1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los objetivos que se pretenden alcanzar con la investigación: "Acto de Filmar: Acto de Pensar. Una Película A/r/tográfica como exploración de la performatividad en Educación Artística" son los siguientes:



- 1) Indagar las posibilidades del **ensayo audiovisual** de índole documental como procedimiento **autorreferencial** en una experiencia de creación colectiva.
- 2) Desarrollar un pensamiento **narrativo-crítico** respecto a la relación (cuerpo-tiempo-acción) en un contexto de indagación vital de creación, formación e investigación artística colectiva.
- 3) Explorar las características de dos laboratorios de a/r/tografía audiovisual como estudio de caso para **validar las estrategias**, procedimientos e instrumentos metodológicos ligados a la A/r/tografía implícita y sus resultados.
- 4) Producir una película a/r/tográfica que recoja hallazgos y ofrezca nuevas interpretaciones sobre las experiencias objeto de estudio, estableciendo en el montaje que incorpore estrategias e instrumentos habituales en las **A/r/tography Films (registro, evocación, provocación y referencialidad)** y **nuevas instrumentalizaciones**.
- 5) Sumar aquellas **estrategias de divulgación** necesarias para el visionado y lectura de los procesos desarrollados en esta investigación (página web, qr, inserción de resultados y material audiovisual en plataformas audiovisuales).

Fig.6. Autora (2025) Par visual compuesto por dos citas visuales de fotogramas. (Varda, A., 2008, *Las playas de Agnès.*) 45'35" y 45' 38".

1.3. ANÁLISIS DEL PROBLEMA

El presente estudio aborda el problema de la investigación no como una cuestión a resolver de manera objetiva, sino como una exploración **encarnada y relacional** que se despliega a través de la A/r/tografía.

Esta aproximación valora la auto-investigación como fuente de conocimiento, donde el proceso de creación y la reflexión crítica sobre la propia experiencia se convierten en el eje del análisis. Este reconocimiento inicial de la metodología es crucial, ya que legitima y estructura una forma de conocimiento que se construye desde la experiencia vivida.

Valor educativo e investigador: entre la creación y el aprendizaje.

Esta investigación a/r/tográfica destaca el valor educativo e investigador inherente a la práctica artística. En un contexto individual y/o colectivo, el proceso de creación no solo produce una obra, sino que también fomenta un **aprendizaje profundo y significativo**. Se genera un espacio de **reflexión y diálogo** que permite a los participantes explorar su propia subjetividad, así como las complejas relaciones que se establecen con otros y con el mundo. Este marco metodológico fomenta un **pensamiento crítico y creativo** que trasciende el resultado final, centrándose en el proceso de descubrimiento y la **construcción conjunta de conocimiento**.

Un aspecto central del análisis es la **relación dialéctica** que se establece entre la **mirada videográfica y el acto performativo**. El video no se concibe únicamente como una herramienta de registro, sino como un **medio activo de investigación** que media la experiencia. La cámara y el cuerpo interactúan en un bucle continuo de observación y acción, donde la mirada videográfica por el acto performativo son influenciados respectivamente y, a su vez, el cuerpo performativo moldea la perspectiva de la cámara. Este entrelazamiento genera un espacio de **exploración y expresión** donde los límites entre el observador y el observado se desdibujan, revelando nuevas capas de contenido.

" [...] el vídeo-ensayo es un espacio de indagación pero también de experimentación. El autor ensayarán su pensamiento y también las distintas formas en las que puede concretarse y exponerse. De esta forma, el vídeo-ensayo se ejecuta doblemente: en un primer momento, delante y detrás de la cámara, creando las imágenes que identificarán el discurso; y en una segunda fase, en el montaje —o edición—, donde se elaborará la narrativa final". (García Roldán, 2020, p.114).

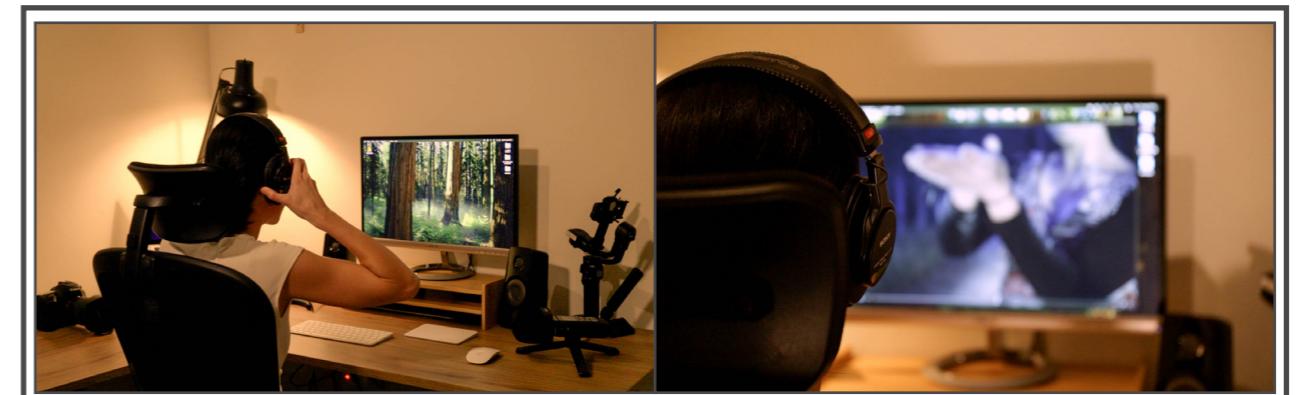


Fig.7. Autora (2025). Autora trabajando en el estudio. Par visual compuesto por dos citas visuales de fotogramas. *Filmar: Acto de Pensar [A/r/tography Film]. 9'11" y 9' 34".*

Hilos narrativos.

La referencia, el rizoma y la entropía en la escritura en montaje.

Finalmente, la escritura en montaje se propone como una estrategia para tejer los hilos narrativos y argumentativos de la investigación. Inspirada en el concepto filosófico del **rizoma** de **Deleuze y Guattari** (1980), esta aproximación rechaza una estructura jerárquica y lineal. En lugar de seguir un solo camino, la escritura en montaje crea conexiones multidireccionales entre las referencias teóricas, las imágenes audiovisuales, las experiencias personales y los diarios de campo. Este enfoque **rizomático y entrópico** nos lleva a un entendimiento plural y complejo, donde la verdad no es un punto final, sino una **red de interconexiones** en constante crecimiento que articula la fluidez de la experiencia a/r/tográfica.

En el **video-ensayo, la escritura en montaje** construye hilos narrativos y argumentativos que son complejos, no lineales y profundamente interconectados. Al usar la evocación como su fuerza principal, el video-ensayo se convierte en un instrumento que va más allá de la mera representación de hechos para generar un estado de ánimo, una sensación o un recuerdo en el espectador. Los conceptos de referencia, rizoma y entropía actúan como ejes para articular estos hilos, llevándonos a una comprensión del problema que es más fluida y holística.

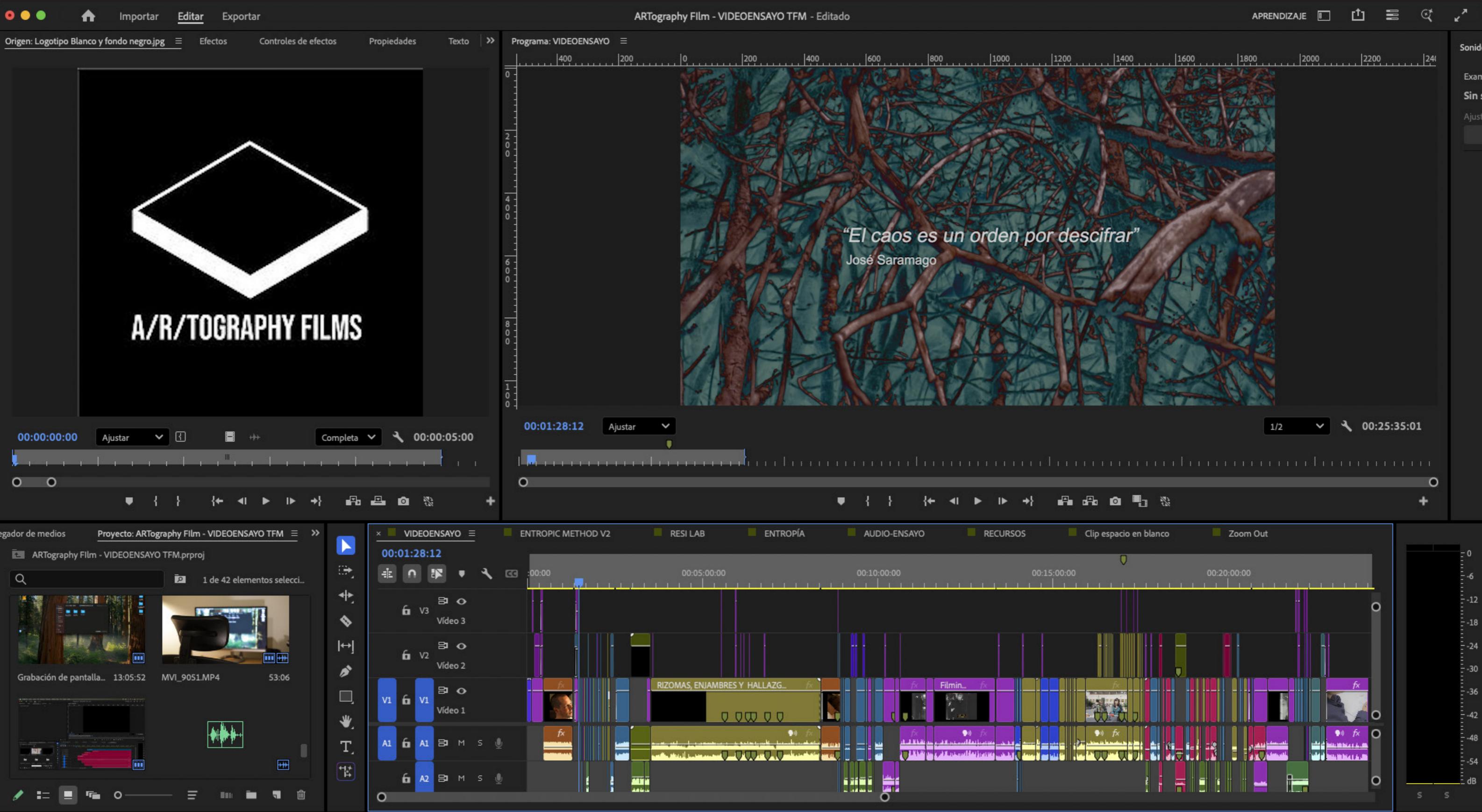
La evocación en el video-ensayo no se limita a mostrar, sino a sugerir. A través de la yuxtaposición de imágenes, sonidos y texto, se crean asociaciones no lógicas que activan la memoria y la emoción del espectador. La narrativa no se construye como una historia con inicio, desarrollo y final, sino como una corriente de conciencia, donde el hilo argumentativo surge de la resonancia entre los fragmentos.

El montaje en el video-ensayo es el espacio donde estos conceptos se materializan:

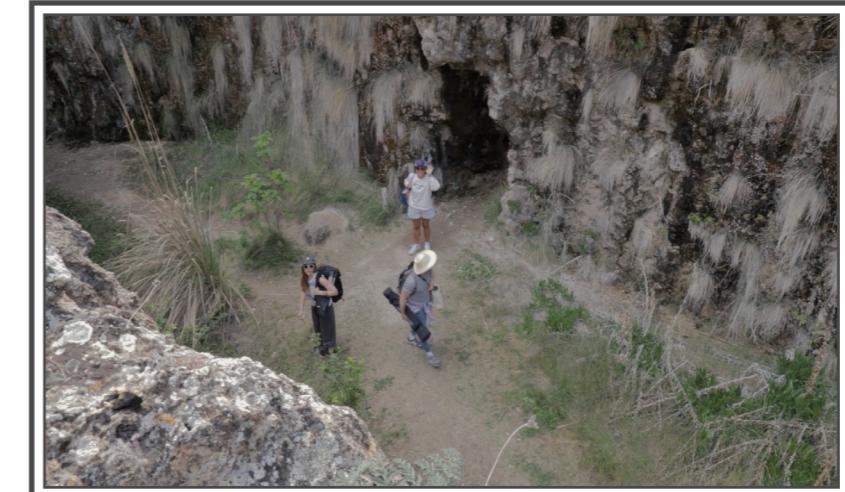
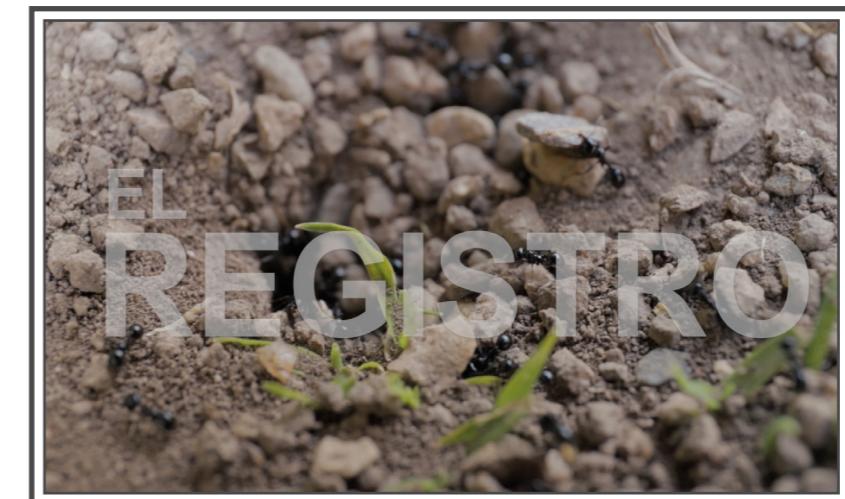
A diferencia de una cita académica, la referencia en el video-ensayo se inserta de forma fragmentada y sugerente. Puede ser un extracto de una película clásica, una pieza de música, una imagen de archivo o un texto superpuesto. Estas referencias no se usan para probar un punto, sino para crear un eco, un diálogo con otras obras y discursos, enriqueciendo el subtexto del video. Por ejemplo, una escena de un documental personal sobre la soledad puede yuxtaponerte con un plano de una pintura conocida sobre la melancolía.

El montaje rizomático rompe con la estructura jerárquica del ensayo tradicional. No hay un argumento principal que guíe todos los demás; en cambio, los hilos se entrelazan y ramifican sin un centro fijo. Los temas pueden aparecer y desaparecer, conectándose a través de múltiples puntos de entrada. Esta estructura permite que el video-ensayo explore un problema desde diferentes perspectivas simultáneamente, reconociendo la complejidad inherente del tema.

La entropía, en este contexto, representa el desorden y la imprevisibilidad que son intrínsecos al proceso creativo y a la vida misma. El video-ensayo abraza esta idea al integrar material sin pulir, fragmentos de metraje no narrativo y momentos de incertidumbre. El montaje no busca la perfección, sino la autenticidad. Este enfoque argumenta que el conocimiento también puede surgir del caos y de la disolución de las estructuras preexistentes, revelando verdades que una narrativa más ordenada podría ocultar.



La construcción de estos hilos nos lleva a una comprensión más íntima y quizás, menos conclusiva del problema. El video-ensayo, al operar desde la evocación y el rizoma, no nos da respuestas definitivas, sino que nos invita a la reflexión, a la asociación y a la co-creación de significado. Nos muestra que el conocimiento no es algo que se descubre, sino algo que se construye a través de la experiencia y la conexión de ideas, emociones e imágenes. En última instancia, el video-ensayo como instrumento nos conduce a un lugar donde el argumento es una experiencia, y la narrativa es una red de posibilidades en constante expansión.



(Página anterior) Fig.8. Autora (2025). *Interfaz de Adobe Premiere. Montaje Filmar: Acto de Pensar. [A/r/tography Film]*. Captura de pantalla.

Fig.9. Autora (2025). Par visual compuesto por dos citas visuales de fotogramas. *Filmar: Acto de Pensar. [A/r/tography Film]* 5'58" y 6'2".

1.4. METODOLOGÍA E INSTRUMENTOS

El término **Investigación Basada en Artes** (IBA) surgió en 1993, impulsado por Elliot Eisner en un congreso educativo en la Universidad de Stanford. Según Hernández (2008) considerando las ideas de **Barone y Eisner** (2012), su característica distintiva es la conexión intrínseca con la actividad artística y la incorporación de cualidades estéticas en el proceso y el texto de la investigación. El objetivo de este enfoque no es explicar la realidad, sino proponer nuevas formas de ver y representar la experiencia:

"[...] no es tanto explicar los acontecimientos educativos o sociales como proponer o sugerir nuevas maneras de verlos o de comprenderlos. En lugar de llegar a conclusiones que cierran un problema lo que se busca es abrir nuevas 'conversaciones'[...] más amplias y profundas, sobre el tema investigado".
(Marín Viadel y Roldán, 2019, p.885-886).

La A/r/tografía es un enfoque metodológico desarrollado por un equipo de la Universidad de Columbia Británica en Vancouver, encabezado por Rita Irwin. Fundado en 2003 cuando se aprobó la primera tesis a/r/tográfica de doctorado del escultor Alex de Cossen.

Se sitúa en el corazón de la Investigación Basada en Artes (IBA). Su nombre deriva de la unión de tres roles: **artist (artista), researcher (investigador/a) y teacher (profesor/a)**. Esta triada "confluyen simultáneamente los intereses artísticos, educativos e investigadores" (Marín Viadel y Roldán, 2019, p. 882), y su práctica implica indagar en el mundo a través de un proceso creativo constante.

Como plantea **Irwin** (2013), "los a/r/tógrafos pueden utilizar formas cualitativas de recolección de datos comunes en las ciencias sociales (como encuestas, recopilación de documentos, entrevistas, observación participante, etc.) y se muestran interesados por historias personales, recuerdos y fotografías. Al igual que con otras formas de investigación cualitativa, existe la posibilidad de reunir una enorme cantidad de datos, y es en ese punto cuándo se pueden emplear estrategias etnográficas para la recolección y el análisis de estos" (p.108).

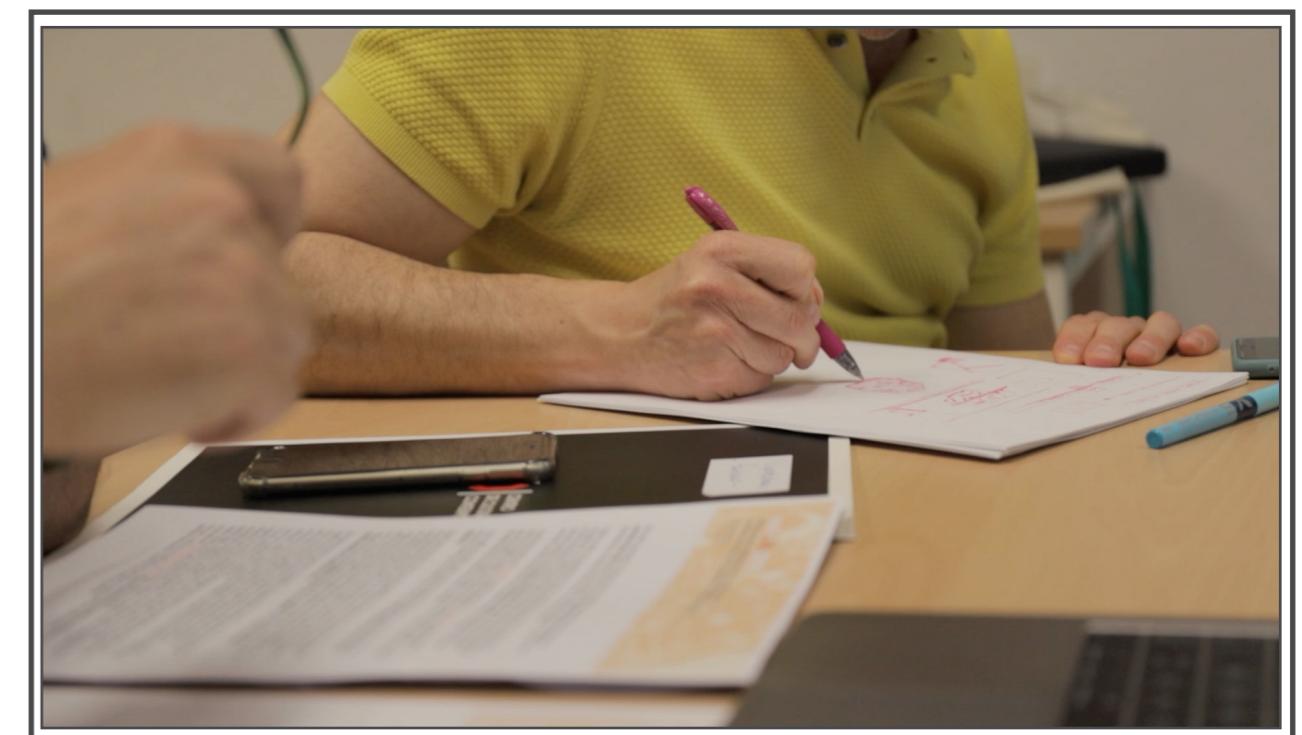


Fig.10. Autora (2025). *Filmar: Acto de Pensar*. [A/r/tography Film]. Fotograma. 6'17".



Fig.11. Autora (2025). A/r/tógrafos/as en la salida de campo de Resi-LAB en Baños de Alicún de las Torres. Fotoensayo compuesto por serie de cinco citas visuales de fotogramas. *Filmar: Acto de Pensar. [A/r/tography Film]* 4'18", 4"19", 4'25" y 6'4" y material de archivo.

La A/r/tografía es un enfoque de investigación y creación artística que integra **arte y vida**, donde el investigador es artista y la obra artística es parte de la indagación, utilizando procesos creativos como el audiovisual para generar y comunicar conocimiento. En el contexto audiovisual, se investiga el arte y se crea a través de medios como el cine, la videonarración o la animación, que combinan elementos visuales y auditivos para explorar contar historias, expresar ideas y transmitir emociones de una forma artística no lineal.

García Roldán (2020) propone una reconceptualización del video-ensayo bajo este enfoque, viéndolo como “una forma expresiva de indagación relacional que permite la interpretación o explicación crítica de diversas situaciones, a través de formas originales de narración, en las que los resultados muestran sus dinámicas y estructuras particulares de creación e investigación” (p. 116).

Dentro de esta metodología, el video-ensayo documental emerge como una herramienta poderosa para investigar problemas sociales. Roldán y Marín Viadel (2017) lo definen como un medio para generar un tipo de conocimiento que permite descubrir nuevas formas de entender estos problemas. A esto, García Roldán (2021) añade que: “El video-ensayo es una forma de pensamiento, que propone una mirada y un compromiso para pensar a través de las imágenes y, de este modo, entender situaciones concretas que ampliarán el sentido de lo que vemos” (p. 46).

Así, el video-ensayo se convierte en un instrumento de investigación audiovisual que usa la propia experiencia para construir narrativas y generar conocimiento.

Siéndolo la A/r/tografía una metodología de investigación que combina el arte, la investigación y la docencia (los tres roles del artista, el investigador y el docente, de ahí la “a/r/t”) mencionados anteriormente, hablar de la autorreferencialidad en este contexto se refiere a cómo el propio creador se convierte en objeto de estudio, entrelazando su experiencia personal, su proceso creativo y sus reflexiones en la obra final. En la a/r/tografía, el investigador no es un observador externo y objetivo, sino que está activamente inmerso en el proceso, utilizando su propia subjetividad y experiencia como una fuente de conocimiento. La autorreferencialidad se manifiesta a través de varias estrategias audiovisuales:

- **El diario de investigación:** El autor utiliza la cámara como una especie de diario visual para documentar sus pensamientos, emociones y el progreso de su proyecto. Esto puede incluir grabaciones de sí mismo hablando, filmaciones de sus bocetos o notas, y la captura de momentos cotidianos que influyen en su trabajo.
- **La voz en off:** A menudo, el creador utiliza una narración en primera persona para guiar al espectador a través de su proceso de pensamiento, explicando las decisiones artísticas, los desafíos que enfrentó y los significados que emergen de su obra. Esta voz en off no solo informa, sino que también establece una conexión íntima con la audiencia.
- **Metacomentario:** El autor reflexiona sobre la naturaleza de la propia obra audiovisual. Por ejemplo, un video podría mostrar fragmentos de su creación mientras el autor explica por qué eligió ciertas tomas o efectos, o incluso cómo el proceso de filmación alteró su perspectiva inicial. Esto crea una obra dentro de una obra, donde la reflexión es tan importante como el resultado final.

La autorreferencialidad no es una simple vanidad; es una herramienta metodológica fundamental que permite:

- **Legitimar la subjetividad:**

Reconoce que el conocimiento puede surgir de la experiencia personal y la intuición, desafiando la noción tradicional de una investigación puramente objetiva.

- **Revelar el proceso:** En lugar de mostrar solo el producto final,

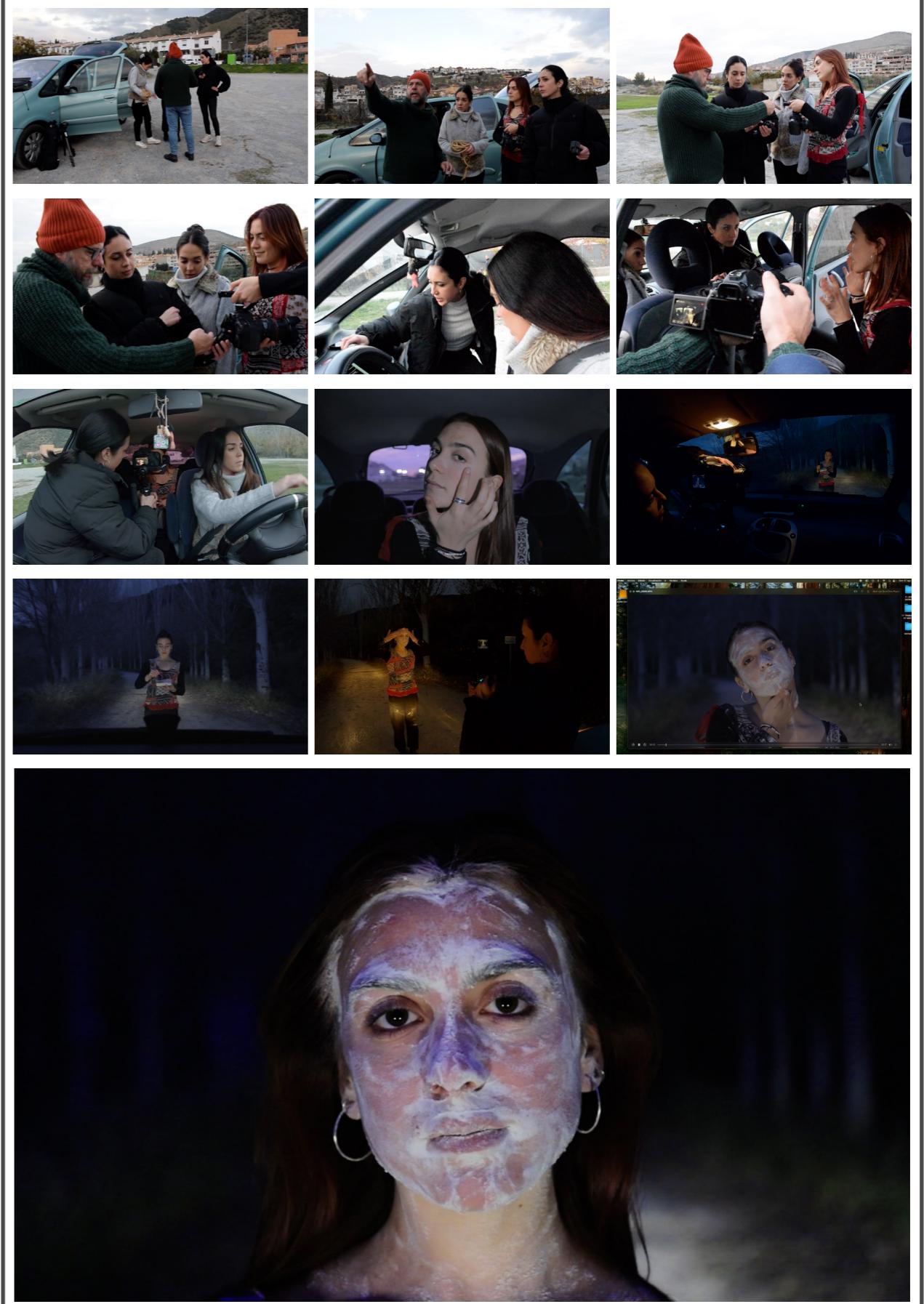
la a/r/tografía audiovisual autorreferencial revela el "cómo" y el "porqué", lo que puede ser tan valioso como el "qué". Esto hace que la investigación sea más transparente y accesible.

- **Crear un puente con la audiencia:**

Al compartir su viaje personal, el creador puede generar empatía y una conexión más profunda con el espectador, invitándolo a reflexionar sobre sus propias experiencias.

La intención es reflexionar sobre la naturaleza del arte, el acto de crear, el medio utilizado (la pintura, la escultura, la fotografía, el performance) o la **relación del artista con su propia práctica**. El "yo" del artista no es el tema central, sino un medio para explorar cuestiones más amplias sobre el arte.

En resumen, la autorreferencialidad en la a/r/tografía audiovisual **transforma al creador en un laboratorio ambulante**, donde su propia experiencia y obra se entrelazan para producir conocimiento. Es una forma de investigación que valora la honestidad, la vulnerabilidad y la integración del yo en el proceso creativo.



1.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En esta sección, se presenta una síntesis del panorama metodológico presentado anteriormente, trazando un recorrido por los **investigadores teóricos, autores y cineastas** que han sido cruciales para el desarrollo de esta investigación.

Se inicia con un análisis de las figuras destacadas que han explorado las **intersecciones del cine documental con el ensayo y la experimentación**. Este enfoque permite comprender cómo las influencias ensayísticas y las prácticas experimentales han redefinido y expandido el concepto de lo documental, llevándolo más allá de un mero registro de la realidad hacia un formato más reflexivo y subjetivo. A lo largo de este recorrido, se evidencia cómo la investigación se nutre de un linaje de creadores que han desafiado las fronteras del cine, convirtiendo la cámara en una herramienta de pensamiento crítico.

Remontándonos a los orígenes del cine documental, según Smith (2023) la obra seminal de **Robert Flaherty** *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) "es un ejemplo temprano del cine etnográfico. Esta obra desdibujaba los límites entre el cine de no ficción y el narrativo (<<docuficción>>) lo que no solo suscitó debate en cuanto a la representación si no que puso en duda qué era un documental." (p.10).

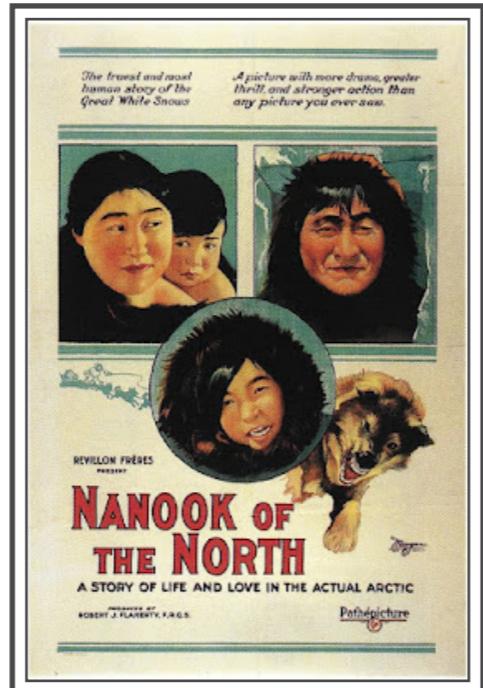
(Página anterior) Fig.12. Autora (2025). Fotoensayo compuesto por serie secuencia de trece citas visuales de fotogramas. De izquierda a derecha; M^a de los Ángeles González Merino (cuatro imágenes de material de registro, 2024). *Filmar: Acto de Pensar* [A/r/tography Film]; 9'51", 9"44" 9'54", 9'41" y 9'36". *Entropic Method* [A/r/tography Film]; 20'07", 22'49" y material de archivo.



Fig.13. Flaherty, R. (1922) *Nanook of the North*. Fotograma.

Fig.14. Cartel original del film: *Nanook of the North*.

Fig.15. Rossman, E. (1913-1919) Robert J. Flaherty rodando en la Bahía de Hudson. Fotografía.

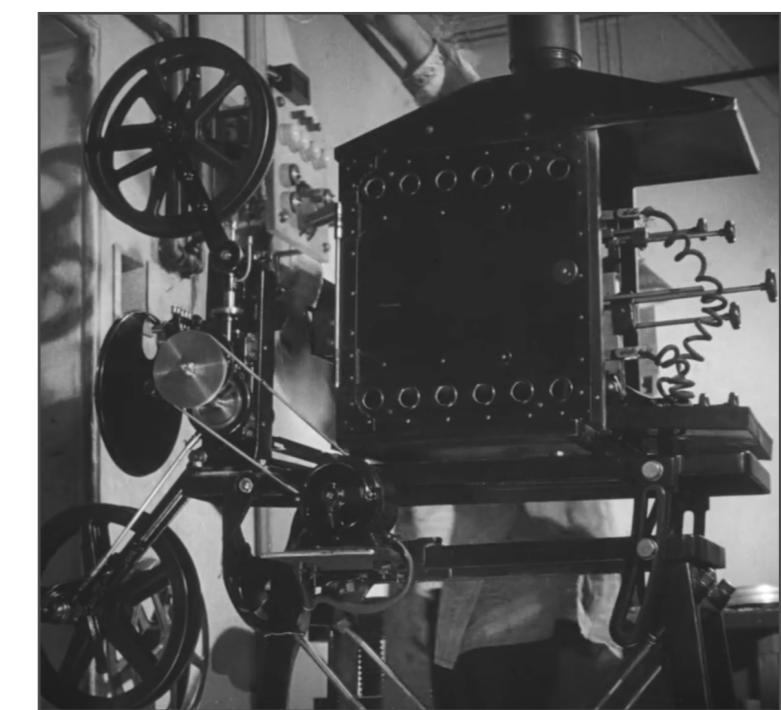


En esta película, se manifestaba una contradicción inherente al cine de no-ficción. Flaherty empleó conscientemente elementos de la ficción, pidiendo a los inuits que representaran ciertas acciones, lo que puso en jaque la idea de un registro puramente objetivo de la realidad. Según Prividera (2022), el documental se enfrenta a un dilema fundacional que surge de la tensión entre sus pioneros: Robert Flaherty y Dziga Vertov. Esta dicotomía fue, en parte, formalizada por John Grierson, quien favoreció una aproximación más tradicional al género reconociendo a Flaherty como el "padre del documental".

Smith (2023) citando a Hitchcock, este afirmó lo siguiente: "En el cine documental el material básico lo ha creado Dios, en el cine de ficción, el director es Dios; él debe crear". Smith (2023) comenta: "No obstante, el director de un documental decide cómo presentar y editar ese <<material básico>>. Un claro ejemplo es el cine de propaganda, tanto en el cine soviético como el nazi vieron el potencial del cine para influir en las masas, si bien con enfoques muy diferentes. Por ejemplo la actriz y cineasta Leni Riefenstahl estuvo a la vanguardia de la exaltación de la visión de la Alemania de Hitler".

El triunfo de la voluntad (1935) y *Olympia* (1938) son obras de gran valor técnico [...] siguiendo las convenciones de la narrativa lineal. Por su parte el trabajo de cineastas y teóricos soviéticos como Dziga vertov, Kuleshov, entre otros se basaban en una concepcionista más radical" (p.11). Dziga Vertov lanza en 1922 su noticiero, basado en la **teoría del Cine-Ojo** que buscaba una nueva forma de percibir la realidad. Con su película *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), Vertov intentó capturar la "vida tal cual es" en las ciudades soviéticas. Lo que hace a esta película tan relevante para esta investigación es su enfoque en el montaje y la reinterpretación del material.

Como destaca Prividera (2022), Vertov estableció una dialéctica entre la objetividad de la cámara y la subjetividad del ojo humano. *El hombre de la cámara* no solo es un registro de la vida, sino también una metarreflexión sobre el propio cine. Aumont (en Machado, 2010) describe esta obra "no solo como una película, sino como una manifestación teórica en la pantalla que usa asociaciones intelectuales para reflexionar sobre el cine en sí mismo." El término 'documental' fue acuñado por John Grierson en un artículo de 1926 sobre la película de Flaherty, *Moana*. Con este concepto, Grierson subrayó la intención artística del autor para representar la realidad, lo que añade otra capa de complejidad a la definición del género.



[...] “el tratamiento creativo de la realidad” en la que se hacía referencia por primera vez a la intención artística del autor con respecto a la captura y construcción de las imágenes de la realidad. En sus principios teóricos sobre el documental apuntaba además sobre el uso poético de las imágenes y los valores éticos del documentalista para una correcta representación empírica. (Mamblona, 2012, p.37).

Este concepto se ubica teóricamente en el debate inicial del género, sirviendo como un punto medio entre la visión poética y subjetiva de Flaherty y el enfoque más formalista de Vertov. Para Grierson, el documental no es una mera copia de la realidad; es una representación intencionada y con un propósito ético y estético.

Como mención particular a las producciones y figuras relevantes de la época, Smith (2023) señala que “entre la década de 1920 y finales de la década de 1940 la producción de documentales de extendió por todo el mundo, aunque la información sobre su desarrollo en este periodo es escasa. Por otro lado en demasiadas ocasiones no se ha reconocido la contribución de mujeres al cine documental. Desde Esfir Shub y Yelizaveta Svilova (la mujer detrás de la cámara), hasta Marion Grierson, Jenny Gilbertson y Jill Craigie.”

Los aspectos influyentes en este trabajo en relación a el **montaje no lineal**, vienen referenciados por estos orígenes.

“Vertov, junto con el también pionero Sergei Eisenstein, contribuyó al desarrollo de la conceptualización teórica del montaje, un estilo de cine que considera el proceso de edición como una herramienta ideológica y en el que la yuxtaposición de los planos transmite un significado superior, más allá de la suma de las partes. [...] *El hombre de la cámara* asocia las imágenes libremente mediante recursos como saltos, animación en stop-motion, cámara lenta y otra serie de técnicas que evocan un mundo en movimiento.” (Smith, 2023, p.16).

(Página anterior) Fig.16. Autora (2025) Fotoensayo compuesto por cuatro citas visuales; Cartel original del film: *El hombre de la cámara* (1929). *Dziga Vertov con su cámara* Kineprok. Fotografía. *El hombre de la cámara* [Película]. Fotogramas 2'23" y 3'08".



Fig.17. Autora (2025). *Mujeres cineastas*. Fotoensayo compuesto por cinco citas visuales.
De izquierda a derecha: *Jenny Gilbertson* (1932), *Elizaveta Svilova* (Kaufman M. 1924),
Marion Grierson (producción de su película *Today We Live*. 1937), *Esfir Shub* (1920-1940),
Jill Craigie (Miller, L. 1944. *Rodaje de la película documental 'Out of Chaos'*). Fotografía.

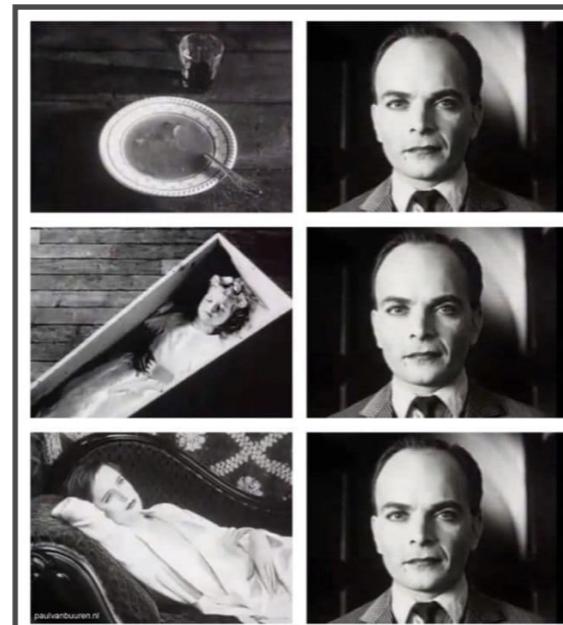
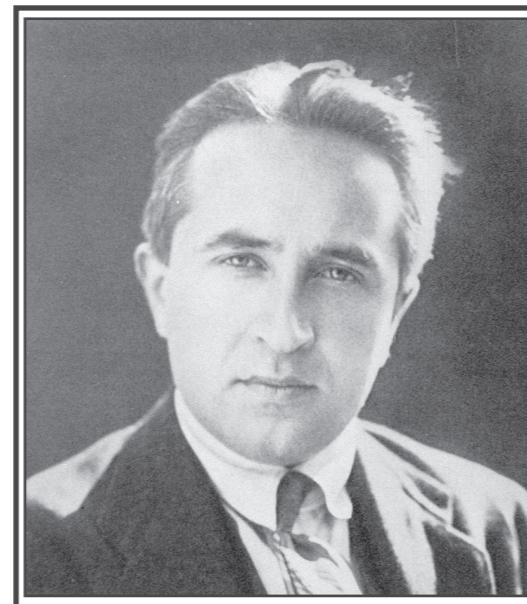
Lev Kuleshov (1899-1970) fue un cineasta y teórico soviético, considerado uno de los **pioneros de la teoría cinematográfica**. A principios del siglo XX, se dedicaron a diseccionar y experimentar con las pocas películas que tenían a mano. Este contexto de limitación material fue precisamente lo que lo llevó a centrarse en el montaje como el **elemento más poderoso** y distintivo del lenguaje cinematográfico.

El Efecto Kuleshov es su descubrimiento más célebre y el pilar de su teoría del montaje. A través de un experimento psicológico, demostró que el significado de una imagen no reside solo en lo que muestra, sino en la relación que establece con las imágenes que la preceden y la suceden.

El trabajo de Kuleshov revolucionó la comprensión del cine. Elevó el montaje de una simple herramienta para unir escenas a un recurso fundamental para crear sentido y discurso cinematográfico.

- Puso de manifiesto el papel activo del espectador, que no es un mero receptor pasivo, sino un cocreador del significado.
- Su teoría sobre la yuxtaposición de planos y la creación de nuevos significados a partir de fragmentos, es la base del montaje no lineal, una de las claves de esta investigación. Esto es especialmente relevante para el videoensayo, que a menudo utiliza fragmentos de diversas fuentes para construir una tesis o una reflexión.

"Si cada plano transmite un significado, al combinar dos o más se pueden crear niveles de significado adicionales. Los logros de estos directores influyeron en generaciones posteriores de cineastas, tanto de ficción, como de documentales y de cine experimental" (Smith, 2023, p. 11).



Inevitable no considerar la influencia de **Maya Deren** (1917-1961) ya que su trabajo es un puente directo entre las artes visuales, la performatividad y el montaje no lineal que se explora en esta investigación. Deren, fue una **cineasta experimental, teórica del cine, coreógrafa, bailarina y poeta**.

▪ **Autorreferencialidad y Performatividad:** Maya Deren era la protagonista en casi todas sus películas. Su propio cuerpo en movimiento, sus gestos y sus estados psicológicos son la materia prima de la obra. El acto de filmarse a sí misma se convierte en una forma de explorar su identidad y su relación con el mundo. La cámara deja de ser un mero registrador y se convierte en un instrumento que realiza y construye una realidad subjetiva.

▪ **Montaje no lineal:** Deren utiliza el montaje para crear una lógica onírica y poética. Fragmenta el tiempo y el espacio, repite acciones y yuxtapone planos de manera que el significado emerge de la asociación y el ritmo visual. Esto es un antecedente clave de las técnicas del videoensayo.

▪ **Lenguaje visual:** Deren enfatizó la importancia del montaje creativo y del "ojo de la cámara". Sus obras se basan en el uso de la cámara lenta, la superposición de imágenes, los flashbacks y la fragmentación para manifestar las "realidades internas de un individuo". Defendió que el cine es un arte del espacio y el tiempo, no solo un medio para contar historias.

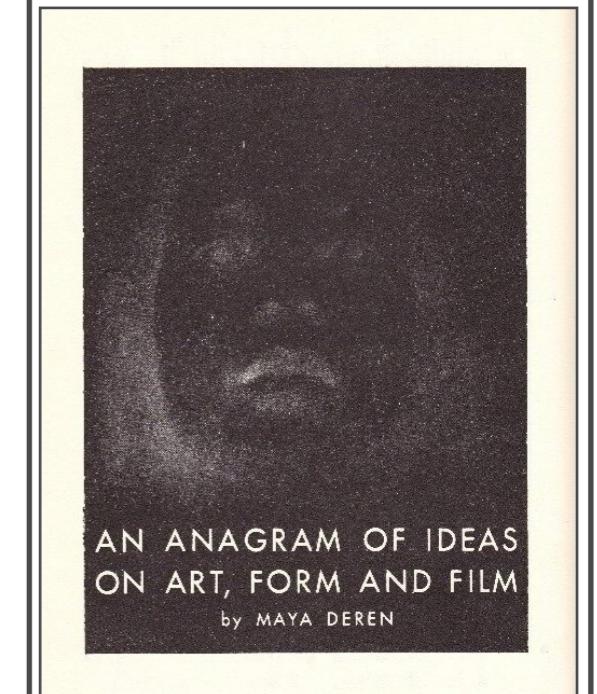


Fig.18. (1923). Retrato de Lev Kuleshov. Fotografía.

Fig.19. (1920). Ejemplo visual del famoso Efecto Kuleshov. Fotografía.

Fig. 20. Autora (2025). Arriba; Hammid, A. (1942-1947) Retrato de Maya Deren. Debajo; (1946). Portada del libro teórico de Maya Deren (*Un Anagrama de ideas sobre el Arte, la Forma y el Cine*). Par visual compuesto por dos citas visuales. Fotografía.

Continuamos avanzando en las corrientes, autores y películas más significativas y nutritivas. La corriente del **Cinema Verité** es fundamental para esta investigación, ya que comparte con la a/r/tografía una **búsqueda por la autenticidad, la performatividad del acto de crear y la reflexión sobre la propia práctica**. Se caracteriza por un enfoque observacional y directo que busca capturar la vida real de manera espontánea, sin un guión preestablecido. Su objetivo principal era registrar la realidad social y psicológica de los sujetos filmados, permitiendo que la "verdad" emergiera de forma natural a través de la interacción. Este movimiento fue posible gracias a avances tecnológicos como las cámaras de 16mm portátiles y los equipos de sonido sincronizado, que permitieron a los cineastas salir de los estudios y grabar en la calle. Resaltar *Crónica de un verano* de Edgar Morin y Jean Rouch (1961) como obra elemental.

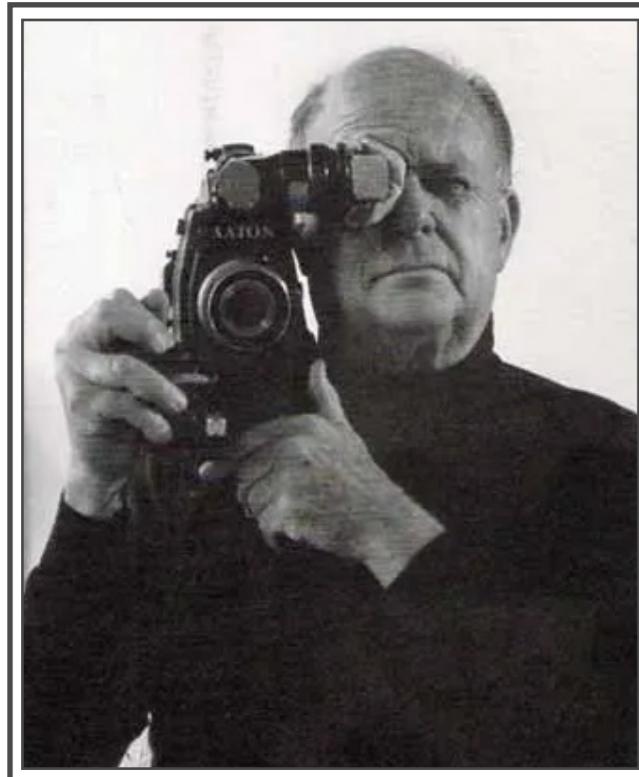


Fig. 21. Rouch, J. (1960-1970). Rouch se fotografía a sí mismo a través de un espejo mientras sostiene una cámara de 16mm. Fotografía.

Otro movimiento cinematográfico representativo fue la **Nouvelle Vague** que surgió en Francia a finales de la década de los 50 donde abogaban por un cine más personal, autoral y libre, filmado en locaciones reales, con cámaras de mano y utilizando el montaje no lineal y los saltos de tiempo para romper con la narrativa clásica. Destacando la figura de **Agnès Varda**, la cual fusiona la **autorreferencialidad, la performatividad y la reflexión** en su obra de una manera que dialoga directamente con este trabajo.

A lo largo de su carrera, Varda se movió fluidamente entre la ficción y el documental, y sus obras a menudo tienen un carácter híbrido, lo que las convierte en precursoras del **videoensayo**. Valorando este aspecto y en concreto dos de sus películas; *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) y *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008), las cuales son un ejemplo directo, a lo largo de los años, de autorreferencialidad y retrospectiva. Sirviendo como referencia al trabajo fin de Máster desarrollado por **Amalia María Silva Sáez**, *Las tejedoras y la tejedora: un videoensayo documental sobre el tejer. ¿Cómo hacer una investigación desde la creación audiovisual?* (2023), el cual ha servido como gran aporte referencial para la elaboración de este proyecto.



Fig. 22. Varda, R. (2019). Retrato de Agnés tomada por su hija durante el rodaje de la película 'Varda por Agnès'. Fotografía.

La figura de **Lars Von Trier**, y en particular su movimiento **Dogma 95**, es un punto de contraste y de reflexión interesante para esta investigación. Aunque sus fines no son los mismos, la radicalidad de sus reglas y su énfasis en la autorreflexión en el cine lo hacen especialmente relevante.

Como epicentro en la creación de las películas a/r/tográficas *Entropic Method* (2025) y *Filmari: Acto de Pensar* (2025) se encuentra como referencia **Las cinco obstrucciones** (*The Five Obstructions*, 2003) documental dirigido por Lars Von Trier y Jørgen Leth. Las cinco obstrucciones es una pieza clave para entender la teoría de la restricción creativa y la performatividad en el cine. Es una extensión directa de las ideas detrás del Dogma 95, llevadas al extremo.

El concepto de la película es una "prueba de fuego" en la que von Trier reta a su amigo y mentor, el cineasta Jørgen Leth, a rehacer su cortometraje de 1967, *El ser humano perfecto* (*The Perfect Human*), cinco veces. Von Trier impone una nueva y radical "obstrucción" o regla con cada intento, forzando a Leth a enfrentarse a su propio proceso creativo y a cuestionar la naturaleza del arte. El documental muestra el proceso de Leth intentando superar cada desafío, así como los debates y tensiones entre ambos cineastas.



Fig. 23. von Trier, L. (2023). Cartel original del film: *The Five Obstructions*. Lars von Trier y Jørgen Leth. Cartelería.

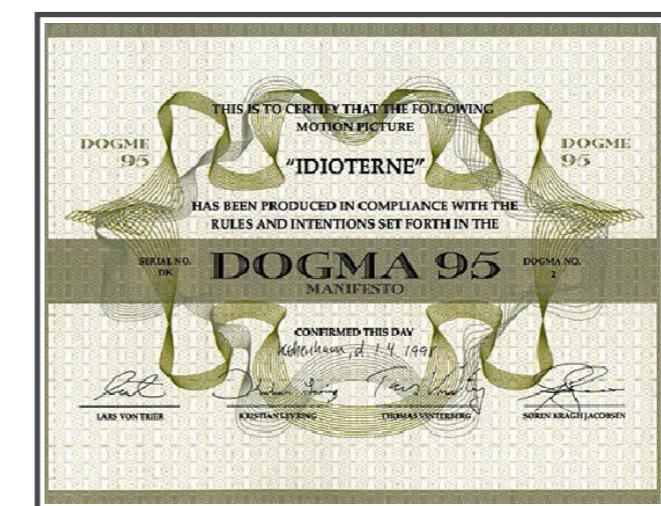


Fig. 24. Dogma 95. (1998). Diploma de la película 'Idioterne' (Los idiotas). Lars von Trier. Fotografía.

Es relevante hablar de los orígenes del **ensayo fílmico**. "El ensayo fílmico: una nueva forma de película documental" (Weinrichter, 2007). **Hans Richter**, en su manifiesto de 1940, lo presenta como **un medio para visualizar lo intangible**: conceptos, pensamientos e ideas. A diferencia de los documentales tradicionales, el ensayo fílmico se libera de la necesidad de una narrativa cronológica o de la reproducción literal de la realidad. Richter destaca su flexibilidad, permitiendo saltos temporales y espaciales, y la integración de materiales diversos —desde escenas objetivas hasta alegorías o fantasías— para construir un argumento visual que refleje una idea central.

Esta idea de la cámara como herramienta de pensamiento resuena con el manifiesto de 1948 de **Alexandre Astruc** sobre la **caméra-stylo** (cámara-pluma). Astruc imaginó un futuro para el cine donde la cámara se convertiría en una herramienta de escritura tan personal y expresiva como una pluma. Según él, la distinción entre el autor y el director sería irrelevante, ya que el acto de filmar se transformaría en una forma de escritura auténtica.

"Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito." (Astruc, 1948 p. 1)

Fig. 25. Ray, M. (1928). *Retrato de Hans Richter*. [Collection Centre Georges Pompidou, Paris]. Fotografía.

Fig. 26. Richter, H. (1928). Secuencia de la película experimental "Vormittagsspu". Fotosecuencia.

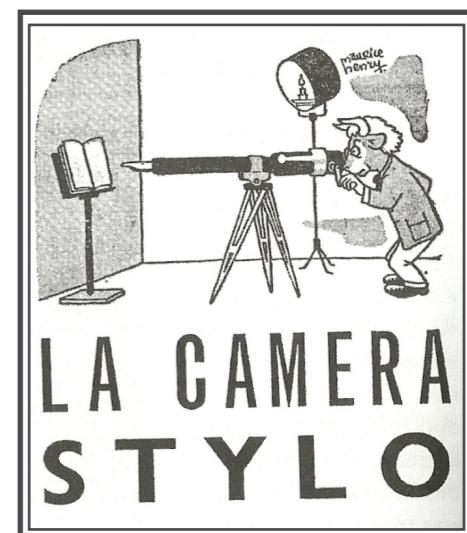
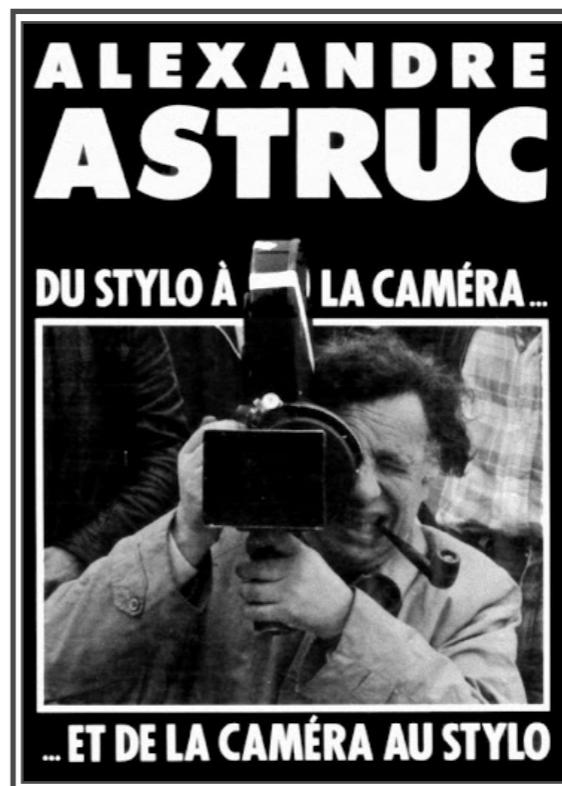
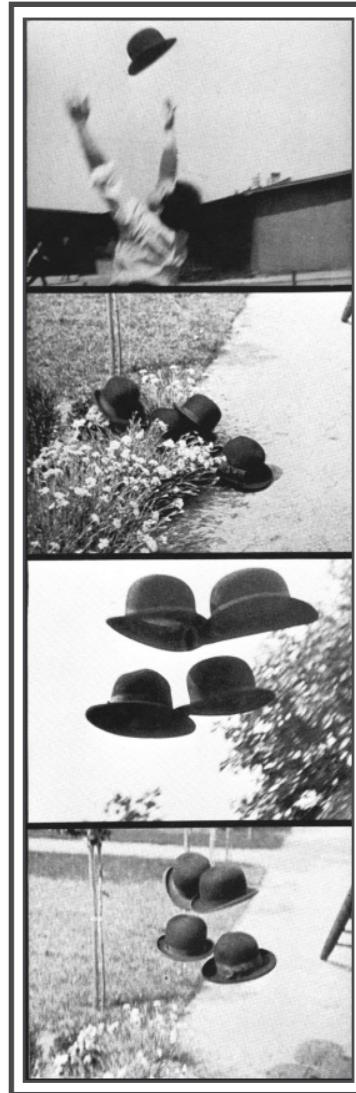
Fig. 27. Martín, A. (1948). *Retrato de Alexandre Astruc con cámara y pipa*. Cartelería.

Fig. 28. Henry, M. (1948). Representación gráfica del concepto "Cámara-estilete" (La Caméra-stylo) de Astruc, A. Ilustración.

El término "film-ensayo" fue popularizado por **André Bazin** en 1957, al describir la película *Lettre de Sibérie* de **Chris Marker**. Bazin percibió en este trabajo algo distinto a los documentales de la época, que a menudo servían a fines propagandísticos. El filme de Marker se destacaba por su **carácter reflexivo** y su uso innovador del sonido y el montaje para alterar el significado de las imágenes.

El ensayo-fílmico se pueden rastrear hasta figuras como **Chris Marker, Agnès Varda y Jean-Luc Godard**, quienes en la segunda mitad del siglo XX comenzaron a utilizar el cine como herramienta para la reflexión política y filosófica. Su trabajo sentó las bases para lo que hoy conocemos como videoensayo, que ha ganado gran popularidad con la democratización de las herramientas de producción audiovisual.

En el ámbito de la investigación, el videoensayo ha cobrado una gran relevancia, especialmente en la Investigación Basada en Artes (IBA) que se considera una metodología poderosa para generar conocimiento a través de la práctica artística.





(Página anterior) Fig. 29. Autora (2025). *La Jetée*. (Marker, C.1962). Fotoensayo en serie secuencia de ensayo-filmico compuesta por quince citas visuales. Fotogramas. 2'13", 2'17", 2'20", 2'21", 2'23", 2'27", 2'30", 2'33", 2'37", 2'42", 2'45", 2'50", 2'56", 3', 3'05" y 3'07".

El realizador conocido como **Kogonada**, se ha consolidado como una figura fundamental en la **transición de la crítica cinematográfica digital a la autoría fílmica** como uno de los máximos exponentes del videoensayo contemporáneo. Su trabajo ha sido fundamental para elevar el formato de simple “análisis de cine” a una **forma de expresión poética y filosófica**. Su obra, inicialmente desarrollada a través del videoensayo, representa un punto de inflexión en la comprensión del cine como un lenguaje que se “piensa” y se “reformula” a través de la práctica de la edición.

La contribución de Kogonada trasciende la mera analítica. Sus videoensayos, en lugar de limitarse a una simple disección formal, proponen una hermenéutica visual que desvela las estructuras subyacentes y las intenciones estéticas de cineastas icónicos.

Los temas recurrentes en su obra: el uso del espacio, la composición, los encuadres fijos (especialmente inspirados en Ozu), la simetría y la relación entre la arquitectura y los personajes. Destacar su habilidad para desvelar el “pensamiento visual” de cineastas como **Kubrick, Wes Anderson o Bresson**. El videoensayo de Kogonada trasciende el simple análisis para convertirse en un acto de pensamiento crítico y creativo.

Mediante un meticuloso trabajo de montaje comparativo y temático, Kogonada articula una crítica que es, en sí misma, una nueva obra creativa. Este proceso no solo ilustra el estilo de un director, sino que revela su “pensamiento visual”, es decir, cómo sus ideas y preocupaciones se materializan en el encuadre, el ritmo y la composición.

Su enfoque en el espacio, la simetría y las relaciones entre arquitectura y personaje evidencia una profunda influencia de la teoría del cine y una sensibilidad poética que remite a la noción de “film-ensayo” de la *Nouvelle Vague*.

La evolución de Kogonada hacia la dirección de largometrajes —con obras como *Columbus* (2017) y *After Yang* (2022)— no debe interpretarse como un simple cambio de medio, sino como la validación de una metodología. Su cine de ficción es el resultado directo de la investigación formal y filosófica que llevó a cabo en sus videoensayos. En sus películas, los conceptos de observación, espacio y memoria se convierten en los pilares narrativos, demostrando que su práctica previa no era una mera forma de análisis, sino un entrenamiento en la construcción de sentido a través de la imagen en movimiento. De este modo, Kogonada representa un caso de estudio único en el que la crítica audiovisual se transforma en la base de una voz autoral con un estilo y una visión inconfundibles.

Kogonada no solo observa el cine, sino que lo manipula, lo reorganiza y lo recontextualiza para producir nuevas ideas sobre lo que significa filmar y lo que la imagen puede comunicar. Su montaje es un proceso cognitivo que revela las estructuras y la “gramática” interna de las películas.

Fig. 30. Autora (2025). *Way of Ozu* (Kogonada, 2016). Fotoensayo en serie secuencia de videoensayo compuesta por cinco citas visuales. Fotogramas. 0'42", 1'04", 2'29", 2'34" y 2'37".

(Página siguiente)

Fig. 31. Autora (2025). *Uso del texto en el videoensayo en ‘Godard in fragments’*. (Kogonada, 2016). Fotomontaje compuesto por dieciséis citas visuales. Fotogramas. 0'13"-0'17", 0'20", 0'23", 0'43", 1', 1'16", 3'09", 3'12", 4'16" y 5'18".





1960



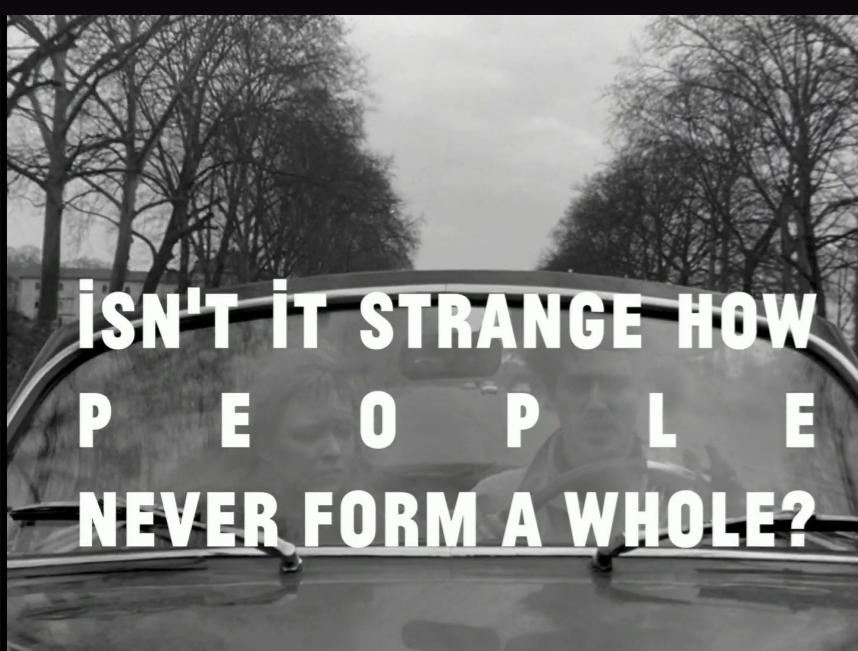
TO

1967

CINEMA IS TRUTH
24 TIMES A SECOND



WHEN PHOTOGRAPHING A FACE
LOOK AT ME
YOU PHOTOGRAPH THE SOUL BEHIND IT



En este marco resulta fundamental señalar la figura de **Ángel García Roldán** como referente principal. Su trabajo no solo provee un sólido soporte teórico y metodológico, sino que es su línea de investigación la que da forma a la estructura de este proyecto.

García Roldán (2021) ha desarrollado una perspectiva de la **A/r/tografía** como pilar metodológico que es esencial para mi trabajo. Él aborda esta metodología de Investigación Basada en Artes no solo como una simple yuxtaposición de roles —artista, investigador y docente—, sino como una **“indagación relacional”** que promueve la interconexión, la recreación y el aprendizaje. Esta visión de la A/r/tografía como un espacio fluido, donde las vocaciones se entrelazan sin jerarquías preestablecidas, resuena directamente con la autorreferencialidad y la performatividad que exploró en mi investigación. Su enfoque permite que la subjetividad del creador (el ‘yo’ artista) se integre de manera legítima en el proceso de indagación.

Inspirado en los planteamientos de **Deleuze** y **Guattari** (1980), García Roldán (2021) concibe la A/r/tografía desde una estructura rizomática. A diferencia de los modelos de investigación lineales, **el rizoma** es un sistema sin un centro fijo, donde cualquier punto puede conectarse con cualquier otro. Esta concepción se alinea de manera intrínseca con mi interés en el montaje no lineal en el videoensayo. El montaje rizomático me permite construir un discurso visual que escapa de la narrativa causa-efecto tradicional, favoreciendo la conexión de ideas, imágenes y reflexiones de manera orgánica y múltiple. De esta forma, el montaje se convierte en un acto de pensamiento, un ejercicio performativo en sí mismo.

La obra de García Roldán (2012) no se limita al marco teórico, sino que propone una aplicación práctica a través de la creación audiovisual en la educación artística.

Su énfasis en el video-ensayo y las “videonarraciones a/r/tográficas” como herramientas de conocimiento es el motor de mi trabajo. Estas narrativas audiovisuales, que surgen de la experimentación y la indagación, buscan generar conocimiento a través de la combinación de textos e imágenes. Su propuesta de una **Pedagogía Audiovisual** que promueva la creación y la investigación, en lugar de la mera contemplación, es el punto de partida del proyecto, donde el acto de filmar y el acto de pensar se fusionan para producir conocimiento. Por tanto, la aportación de Ángel García Roldán se erige como una guía metodológica y conceptual ineludible. Su trabajo sobre la A/r/tografía, la estructura rizomática y la creación audiovisual no solo justifica mi enfoque, sino que valida la elección de la película a/r/tográfica como el vehículo idóneo para explorar la performatividad audiovisual en la educación artística.



Fig. 32. García Roldán, Á. (2012). *Lazaro*. Papel RC fotoquímico de 320gr. Tamaños: 75 x 75 cm .Serie (3/3). Fotografía.

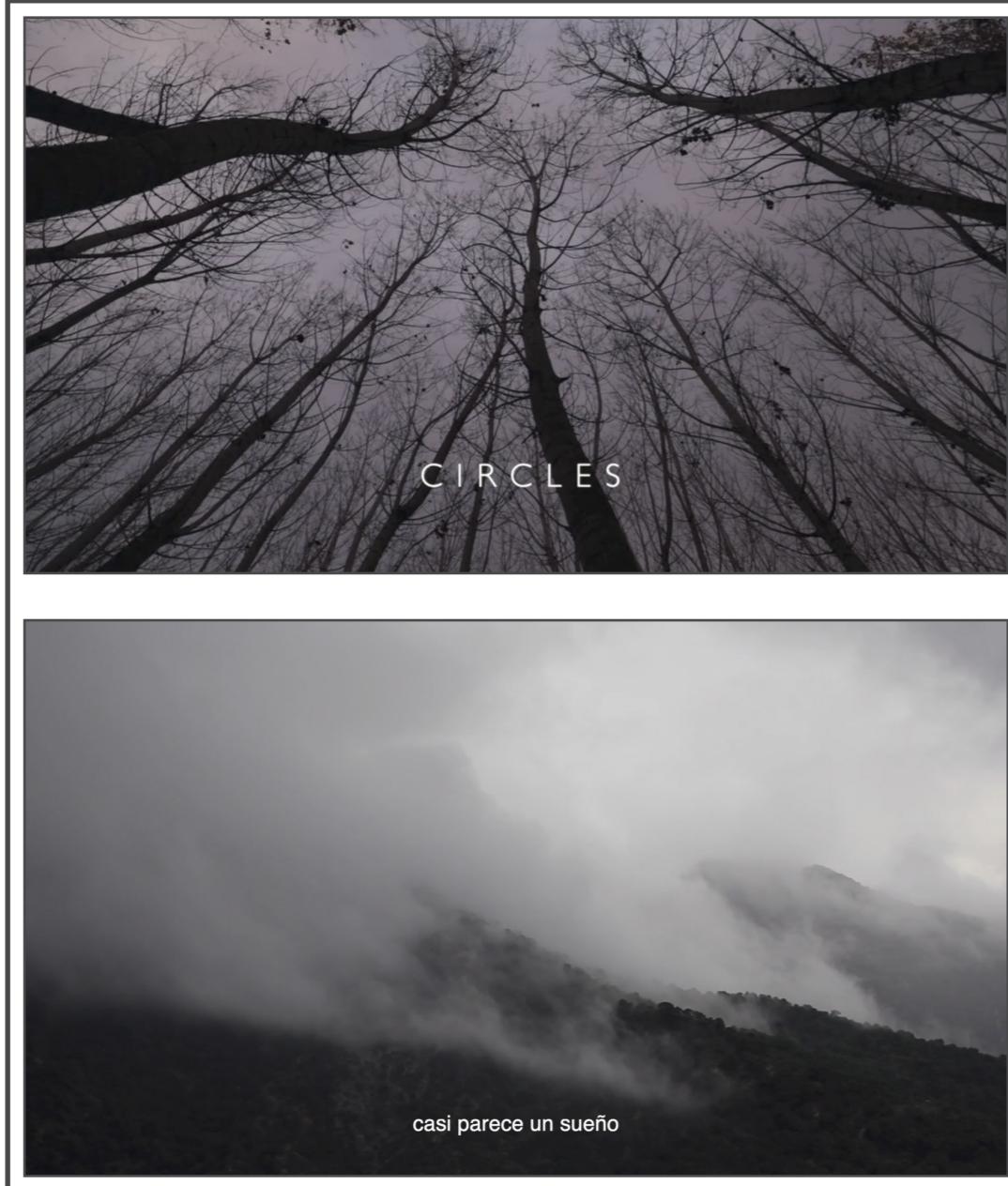


Fig. 33. Autora (2025) Fotoensayo compuesto por dos citas visuales. *Circles*. (García Roldán, Á. 2022) Vera Icono Films. Fotogramas. 1'09" y 3'40".

Fig. 34. Autora (2025) Fotoensayo compuesto por cuatro citas visuales. *Circles*. (García Roldán, Á. 2022) Vera Icono Films. Fotogramas. 1'45", 3', 3'14" y 6'43".

En este punto, resulta fundamental trascender la teoría para observar cómo estos principios se materializan en la práctica investigadora. Es aquí donde **A/R/TOGRÁFICA** (2014-) XI Muestra Internacional de Videonarración *Unexpected Method*, dirigida por García Roldán, adquiere una relevancia singular.

La **Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica** es un evento anual que, desde 2014, se ha consolidado como un referente clave en el ámbito de la investigación basada en artes, y específicamente en la intersección entre el audiovisual y la a/r/tografía. Organizada por la **Universidad de Granada**, esta muestra es un espacio para la confluencia de artistas, investigadores y educadores interesados en las narrativas visuales como forma de indagación.

Su principal objetivo es dar visibilidad y valor a los **A/r/tography Films**, que son películas de naturaleza ensayística y experimental que utilizan el video como herramienta para explorar los procesos de creación, investigación y docencia. La muestra funciona como un "extenso laboratorio" donde se exponen y discuten obras que reflejan la esencia de la a/r/tografía.

A través de proyecciones, conferencias y exposiciones, la muestra promueve la creación de redes y el diálogo en torno a la videonarración como una metodología legítima para la investigación artística. Aborda temas de vanguardia como la inteligencia artificial en la creación y la educación, y se ha convertido en una plataforma internacional que reúne producciones de diversos países.

Gracias a la participación activa de la que he podido beneficiarme desde diferentes roles en esta 11^a edición, pudiendo acercarme, durante sus cuatro meses de actividad, a la comprensión de la práctica, su lenguaje y su magnitud internacional a través de una programación variada de proyecciones, foros, seminarios y convivencias tanto con los artistas invitados como con el grupo de a/r/tógrafos y a/r/tógrafas que forman parte del equipo de coordinación los cuales han resultado ser los referentes más próximos en el tiempo.

Fig. 35. García Roldán, Á. (2025). *Cartel XI Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica 'Unexpected Method'*. Cartelería.





2

MARCO EMPÍRICO

- Filmar es Pensar -

2.1. RETROSPECTIVA

La travesía de esta investigación-creación no puede entenderse sin una retrospectiva encarnada que dé cuenta del entrelazamiento entre el rol de artista, investigadora y creadora. Este texto se propone narrar ese viaje, no como un camino lineal, sino como un **proceso de auto-descubrimiento** y exploración metodológica.

Desde la finalización de los estudios de Grado en Bellas Artes en 2015, donde el Trabajo Fin de Grado presentado fue *Simbiosis* (2015) una pieza de video-arte donde se ponía en práctica herramientas de entrenamiento de escucha actoral donde dos cuerpos dialogaban gestualmente en un espacio minimalista.

Mi práctica investigadora y creativa se ha desarrollado en la confluencia de las artes visuales y las artes escénicas. A lo largo de la trayectoria profesional, he explorado la hibridación de estos campos, concibiendo la imagen visual como un elemento performativo y la acción escénica como un componente visual. Este enfoque me ha permitido investigar desde la intermedialidad, un espacio de cruce donde la experimentación continua es el motor de mi trabajo.

Con el transcurso profesional en el sector audiovisual y la práctica activa en laboratorios escénicos y compañías de teatro en marcha, me inscribí a la formación *Creación Audiovisual para la difusión de proyectos culturales*, impartida por Ángel García Roldán a través de Centro Mediterráneo. Fue en ese entonces donde conocí al que hoy tutoriza este Trabajo Fin de Máster.

En esta primera toma de contacto con la A/r/t/ ografía Audiovisual descubrí los inicios del cine documental y sus vertientes pudiendo reconectar con la práctica artística e investigadora del cine más primigenia en mi.



Fig. 36. Autora (2015). *Trabajo Fin de Grado 'Simbiosis'*. Fotoensayo compuesto por tres citas visuales. Fotogramas. 1'46", 1'35" y 2'58".

2.1.1. ARTES ESCÉNICAS VS PERFORMANCE

Los años de formación e investigación en los territorios escénicos están conformados por la participación en diversos proyectos, talleres, laboratorios y colectivos principalmente, en la Provincia de Granada, donde me desarrollo en el **lenguaje del cuerpo, la voz y la escena**. Esta pluralidad de elementos como la interpretación, el teatro (espontáneo, físico, gestual), la danza-teatro y la performance ha sido clave para mayor comprensión e integración de los procesos vitales en la experimentación, creación colectiva e individual.

La implicación corpórea en las artes escénicas no solo cultiva habilidades propias de la interpretación, como la **escucha activa, la improvisación y la cooperación**, sino que también se convierte en una valiosa herramienta para la generación de conocimiento.

Estas capacidades, arraigadas en la experiencia física del cuerpo, transforman la manera en que el artista percibe e interactúa con el entorno. Este **entrenamiento sensorial y relacional** se transfiere directamente al ámbito de la creación audiovisual. El “ojo” detrás de la cámara se beneficia de una comprensión profunda de la acción, el ritmo, el espacio y la interrelación entre los sujetos. Al haber experimentado estos elementos desde la vivencia corpórea, el creador audiovisual desarrolla una sensibilidad particular para capturar la esencia de lo escénico, permitiendo que la cámara no solo registre, sino que también interprete la presencia y la energía de lo que filma, ya sea en las artes escénicas o en cualquier otro tema.



Fig. 37. Autora (2025). Videoclip *Exilio a Plutón ‘No hay vuelta atrás’*. (Cinca, J. 2023). Serie secuencia compuesta por tres citas visuales. Fotogramas. 1'46", 1'47" y 1'58".

Fig. 38. Autora (2024) Cartel ‘Diálogos de mierda’ XXI Festival Internacional de Teatro Universitario FITUG. Cartelería.

Fig. 39. Autora (2025). Performance ‘Desmielinadas’. Exposición Memoria selectiva de Javier Seco en Galería Arrabal & Cía. (Cobarrubias, D. 2022) Par visual. Fotogramas. 0'06" y 0'35".

Fig. 40. Krumov, K. (2021). Rodaje ‘Ázucar y maíz’ [Videodanza]. Colectivo *Mi cuerpo habla*. Fotografía.

2.1.2. VIDEOGRAFÍA PROFESIONAL Y ARTÍSTICA

Al provenir de esta intersección disciplinar, esta sinergia se materializó en el contexto de la comunidad artística escénica granadina, donde la demanda de profesionales capaces de traducir el movimiento y la acción a un formato visual me permitió desarrollar un conjunto de habilidades específicas. A través de la colaboración con artistas de circo, danza y teatro, desarrollé la capacidad de **co-creación audiovisual**, lo que implicó una adaptación constante a las necesidades de cada proyecto.

Al aplicar un **entendimiento corpóreo de la escena**, se adquiere una **sensibilidad para el ritmo, el encuadre y la narrativa visual**, habilidades esenciales para capturar la esencia de las artes escénicas. Este enfoque me ha permitido generar un material que va más allá de la mera documentación, buscando una interpretación visual que refleje la energía, la intención de la obra y mi identidad como creadora estableciendo un diálogo fluido entre la experiencia del cuerpo y el lenguaje de la cámara.

En este transcurso entre la creación audiovisual para artes escénicas, realización de directos y proyectos cinematográficos pasando por departamentos como ayudante de dirección, producción, dirección de arte y departamento de cámara especialmente, nacieron algunas piezas representativas a nivel curricular que marcaron hitos en mi trayectoria como creadora.

Del curso *Creación Audiovisual para la difusión de proyectos culturales* en 2018, surgió la primera A/r/tography Film de índole documental experimental, titulada *El Zenete* comenzando a aprender a instrumentalizar a forma de ensayo temas a explorar como la autogestión del artista. Esta pieza fue distribuida y proyectada durante el año siguiente en la 6º Muestra Internacional de Videonarración A/R/Tográfica *UTOPIIC METHOD* (2019) en Fundación Euroárabe, Granada y en la Muestra Internacional de Video y Cine Escuela de Artes Escénicas, UAEMéx. México (2019).

De los laboratorios de creación de video-danza, nació la pieza *Kene* (2021) junto a Rosa Aledo. Esta pieza ha sido distribuida durante años consecutivos en el V Ciclo Internacional de Video ULTRAMAR-ART SUR - ART IN ACTION (2021) a manos de Ángel García Roldán, en las Jornadas de Cine Experimental organizadas por Nido Producciones en Galería Arrabal & Cía (2022), y recientemente dentro del CICLO INTERNACIONAL DE VIDEO ARTE comisariado por Ángel García Roldán incluido en el proyecto MAPPING de MECA (Mediterráneo Centro Artístico), sede oficial de PHOTOESPAÑA en 2024.

Este proceso demuestra cómo el **conocimiento adquirido a través de la práctica encarnada** en **un campo**, como las artes escénicas, **se traduce y potencia la habilidad creativa en otro**, como la realización cinematográfica, estableciendo una conexión fluida y sinérgica entre la experiencia del cuerpo y el lenguaje visual.

Fig. 41. Autora (2019) *El Zenete* [A/r/tography Film]. Fotograma. 0'15".

Fig. 42. Autora (2021) *Kene* [Videodanza]. Fotograma. 2'03".



2.2. FILMAR ES PENSAR

Un documental se vuelve verdaderamente interesante cuando va más allá de la simple descripción para ofrecer una **perspectiva profunda, compleja y personal** sobre un tema, transformándose en una reflexión o ensayo audiovisual que expone una visión sensible del mundo. El documental, debe asumir su **naturaleza intrínseca de discurso sensible** para ser valioso, un enfoque que se vincula con el concepto de cine-ensayo o documental-ensayo, que combina la narrativa documental con una visión subjetiva y argumentativa.

Debe explorar a fondo el tema, sin limitarse a una visión superficial o simplista, presentando **diversas capas de significado**. Adquiere un carácter más profundo al convertirse en una meditación o argumentación personal sobre la realidad, una forma de procesar ideas y experiencias a través del medio audiovisual. La verdadera esencia del cine, y por extensión del documental, es su capacidad para transmitir una forma particular de percibir y sentir el mundo, a través de una perspectiva sensible.

Resaldando este enfoque Machado (2010) propone lo siguiente: "El documental comienza tornarse interesante cuando se muestra capaz de construir una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión, cuando se transforma en ensayo, en reflexión sobre el mundo, en experiencia y sistema de pensamiento, asumiendo entonces aquello que todo audiovisual es en su esencia: un discurso sensible sobre el mundo" (p.4).

Fig. 43. Autora (2025). Fotoensayo compuesto por tres citas visuales. (Cobarrubias, D. 2021) *Rodaje Kene* [Videodanza]. Fotografía.



2.2.1. LA MIRADA VIDEOGRÁFICA

Las teorías del **cine-ojo** y el **cine-verdad** son dos corrientes fundamentales en la historia del cine documental. Aunque comparten la meta de capturar la realidad, sus filosofías y métodos son muy diferentes. Comprenderlas es clave para entender la evolución del cine como una forma de arte y como una herramienta para registrar la vida.

La teoría del cine-ojo

La teoría del cine-ojo (Kino-Glaz en ruso) fue desarrollada por el cineasta soviético Dziga Vertov en la década de 1920. Vertov no veía la cámara como un simple instrumento para filmar, sino como una extensión del ojo humano, pero con capacidades superiores. Para él, el cine tradicional era "el opio de las masas" por su uso de la ficción y las narrativas burguesas. Los principios clave de su teoría son:

- **La cámara como "ojo mecánico":** Vertov creía que la cámara podía capturar la realidad de una manera más completa y objetiva que el ojo humano. Podía ir a lugares inaccesibles, moverse a velocidades imposibles y revelar detalles que pasan desapercibidos, como el movimiento en cámara lenta o acelerada.
- **El rechazo a la ficción:** El cine-ojo se oponía radicalmente al cine narrativo y de ficción. Su objetivo era documentar la vida tal como es, sin guiones, actores o escenografías.
- **El montaje como herramienta ideológica:** Aunque Vertov buscaba la "verdad", no era un simple registro de la realidad. El verdadero poder del cine-ojo residía en el montaje, la edición.

A través de un montaje vertiginoso y experimental, Vertov buscaba reordenar los fragmentos de la vida filmada para crear una "verdad" más profunda y reveladora, a menudo con un propósito ideológico de la Revolución Soviética. Su famosa película *El hombre de la cámara* (1929) es el máximo exponente de esta teoría, mostrando no solo la vida urbana, sino también el propio proceso de filmación y edición.

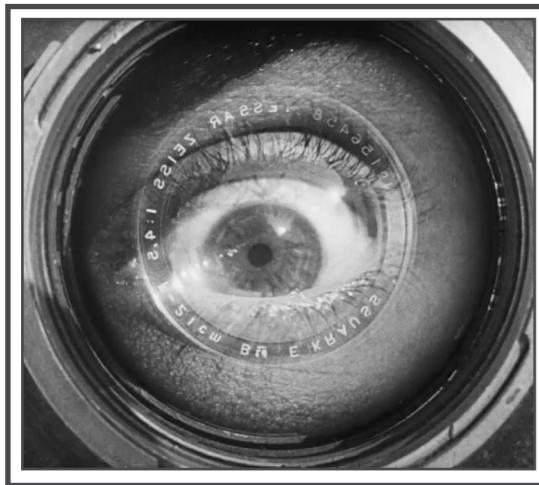


Fig. 44. Vertov, D. (1929). *El hombre de la cámara*. Fotograma. 1h07'44".

La teoría del cine-verdad

El cine-verdad (Cinéma Vérité) es un movimiento que surgió en Francia en los años 60, impulsado por cineastas como Jean Rouch y Edgar Morin. Aunque el nombre está inspirado en los noticieros Kino-Pravda de Vertov, la filosofía es distinta. El cine-verdad reconoce que la presencia de la cámara inevitablemente altera la realidad, y en lugar de ocultarlo, lo utiliza. Los principios clave de esta teoría son:

- **La cámara como catalizador:** A diferencia de Vertov, que buscaba que la cámara fuera un observador invisible, los cineastas del Cinéma Vérité aceptan su papel como catalizador. La cámara no solo graba la realidad, sino que la provoca. El cineasta puede interactuar con los sujetos, hacer preguntas e incluso provocar situaciones para que las personas revelen su "verdad" interior, sus miedos y sus deseos.
- **Relevancia de la tecnología:** El movimiento fue posible gracias a las nuevas tecnologías de la época, como cámaras más ligeras y el sonido sincrónico. Esto permitía grabar fuera de los estudios y capturar conversaciones en tiempo real, lo que reforzaba la sensación de autenticidad.
- **Subjetividad del cineasta:** El cine-verdad no pretende una "verdad" absoluta, sino que busca una verdad subjetiva. El cineasta reconoce su propia visión y su influencia en lo que se graba. A menudo, el proceso de filmación es tan importante como el resultado final, y el director a veces se inserta en la película.



Fig. 45. Autora (2025). *Chronique d'un été*. (Morin E. & Rouch, J., 1961). Serie secuencia compuesta por cuatro citas visuales. Fotogramas. 1h26'47", 1h27'06", 1h27'08" y 1h27'10".

2.2.2. EL ACTO DE FILMAR COMO PENSAMIENTO EN ACCIÓN

En el núcleo de la práctica a/r/tográfica, el acto de filmar trasciende la mera captura de imágenes para convertirse en una forma de pensamiento en acción. Esta aproximación rechaza la noción de la cámara como un instrumento pasivo que simplemente registra una realidad preexistente. En su lugar, la asume como una extensión del cuerpo y la mente del investigador, un dispositivo que participa activamente en la construcción de sentido.

Siguiendo la senda del Cinéma Vérité, y de manera particular la propuesta de **Jean Rouch y Edgar Morin** en *Crónica de un verano* (1961), el cine se convierte en un espacio de diálogo y co-creación. La lente no busca la objetividad inalcanzable, sino que reconoce su propia presencia como un elemento que **provoca, interroga y reflexiona**. La cámara se vuelve un interlocutor, y la filmación un acto performativo que entabla una conversación con los sujetos y el entorno.

Esta metodología se manifiesta en la película como un **proceso reflexivo**. Al igual que los participantes de la película de Rouch y Morin se confrontan con la imagen de su propia "verdad" proyectada en pantalla, el investigador que filma se enfrenta a una versión de su propio pensamiento. Lo que se captura no es una realidad definitiva, sino un momento de la investigación, un fragmento de una pregunta que se está formulando. La filmación es, en este sentido, **un acto de interrogación visual**.

A través de la cámara, el investigador explora ideas, relaciona conceptos y da forma a lo que está en su mente. La filmación no es el final del proceso de pensamiento, sino su inicio: es el primer borrador visual de una teoría, una hipótesis o una emoción. La edición, el sonido y la postproducción son las siguientes etapas de este proceso, donde el pensamiento se refina, se reestructura y finalmente se comunica. Así, el cine no solo documenta un estudio, sino que se convierte en la **metodología misma del pensamiento**.

La visión de Maya Deren: del ojo al subconsciente

La inclusión de la figura de Maya Deren en este marco enriquece la perspectiva, llevándola más allá de la observación social. Deren, una de las figuras más importantes del cine de vanguardia estadounidense, entendía el cine no como un espejo de la realidad, sino como una herramienta para explorar la subjetividad y la dimensión interior.

En su obra seminal, *Meshes of the Afternoon* (1943), Deren utiliza la cámara para desmantelar la linealidad del tiempo y el espacio, sumergiendo al espectador en un paisaje onírico y simbólico. Para Deren, el acto de filmar no era un registro del mundo exterior, sino la materialización de un estado de conciencia, un intento de hacer visible lo que la mente percibe y proyecta. Su famosa frase, "La cámara es el ojo que se encuentra en la parte posterior de la cabeza" (1946), ilustra esta idea: el cine es una herramienta para mirar hacia adentro, para filmar los laberintos del pensamiento y la emoción.

Así, la figura de Maya Deren complementa la de Jean Rouch y Edgar Morin. Mientras que el Cinéma Vérité utiliza la cámara para interactuar con la realidad externa y social, en el cine de Deren la emplea para una exploración interna, para filmar el paisaje mental. Ambas perspectivas, la social y la subjetiva, son esenciales para el investigador a/r/tográfico, que busca fusionar la experiencia vivida (la de la realidad) con la reflexión íntima (la del pensamiento). El acto de filmar se convierte, entonces, en la intersección de estas dos esferas, un puente entre lo que se observa y lo que se siente, entre la realidad compartida y el subconsciente individual.



Fig. 46. Autora (2025). *Meshes of the afternoon* y *Witch's Craddel*. (Deren, M. & Duchamp, M., 1943). Fotoensayo compuesto por cuatro citas visuales. Fotogramas. 1', 1'13", 3'21" y 2'30".

2.3. PERFORMATIVIDAD

Aprecio que hay un lugar de valor esencial en el espacio que existe en torno a el cuerpo de cámara y el cuerpo físico. En el transcurso de esta investigación, la observación apuntaba a explorar el carácter performativo en los **Laboratorios de A/r/tografía Audiovisual**.

Esto se refiere a investigar cómo las acciones, los gestos y los procesos de creación (en lugar de solo los productos finales) tienen un poder significativo. La performatividad no es solo "actuar", sino que implica que la realidad se crea y se modifica a través de lo que se hace y se dice. En este contexto, se busca entender cómo el acto de investigar o crear arte en sí mismo es una forma de conocimiento.

La **performatividad** se refiere a la capacidad de ciertas expresiones, acciones o discursos para producir efectos en la realidad, más allá de su simple descripción o representación. En otras palabras, no solo se trata de lo que se dice o hace, sino del impacto que tiene en la construcción de la realidad, la identidad o las relaciones sociales. En este caso en el proceso de creación colectiva.

Aunque el término "performatividad" se ha expandido a diversos campos, su origen se encuentra en el teatro y la actuación, donde la representación de roles y personajes tiene un impacto en el público y en la construcción de la realidad social.

La "performatividad en torno a la cámara"

Esto se refiere a cómo la presencia de una cámara puede afectar el comportamiento y la interacción de las personas, transformando la realidad.

"El hombre de la cámara significa el primer intento de situar la cámara en la calle, de convertir a la cámara en el actor principal, [...] Pero algunos pensaron que este intento era un fracaso porque las personas que van por la calle miran la cámara, porque la cámara es un objeto excesivamente pesado." (Rouch, 2012, p.2)

Este fenómeno implica que la existencia de una cámara puede influir en la forma en que alguien se comporta, habla, actúa y se relaciona con su entorno, ya que la persona es consciente de que está siendo grabada y puede querer presentarse de cierta manera ajustando su comportamiento en consecuencia. La cámara puede alterar la forma en que se percibe y se experimenta la realidad, convirtiéndola en una representación.

La persona interactúa con el entorno de manera consciente de la presencia de la cámara, lo que puede generar nuevas dinámicas y significados a forma de relato. En resumen, la performatividad en torno a la cámara implica la transformación de la realidad en una representación influenciada por la presencia del dispositivo de grabación, donde el comportamiento y la interacción de las personas pueden ser alterados por la conciencia de estar siendo observados.

2.3.1. LO PERFORMATIVO

El concepto de lo performativo tiene su origen en la filosofía del lenguaje, gracias al filósofo J. L. Austin. Austin (1962) distinguió entre dos tipos de enunciados; **Enunciados constatativos y enunciados performativos**.

Un enunciado performativo es una frase que realiza una acción en el momento en que se dice, en lugar de simplemente describir algo.

A diferencia de un enunciado constatativo (que puede ser verdadero o falso), un enunciado performativo no se juzga por su veracidad, sino por si ha sido “afortunado” o “desafortunado”, es decir, si las condiciones para que la acción se lleve a cabo eran las correctas.

En el caso del rodaje, cuando el director o directora dice “¡Acción!”, no está describiendo lo que va a ocurrir, sino que está iniciando el proceso de filmación. La frase en sí misma es el acto que da la orden de comenzar. Sin ese enunciado, la acción de la escena podría no empezar de manera formal.

Para que un enunciado performativo sea “afortunado”, debe cumplir con ciertas condiciones:

- **Condiciones contextuales:** La persona que lo dice debe tener la autoridad para hacerlo (en este caso, el director/a o la persona que opera la cámara para informar de que está previsto “cámara graba”).

- **Intención:** La persona que lo dice debe tener la intención de que la acción se realice.

- **Convención:** La frase debe formar parte de una convención o ritual social establecido. En el cine, el término “¡Acción!” es un estándar reconocido por todo el equipo.

Por lo tanto, “¡Acción!” cumple con todas estas condiciones y es un claro ejemplo de cómo el lenguaje puede usarse para crear y modificar la realidad en un contexto específico.

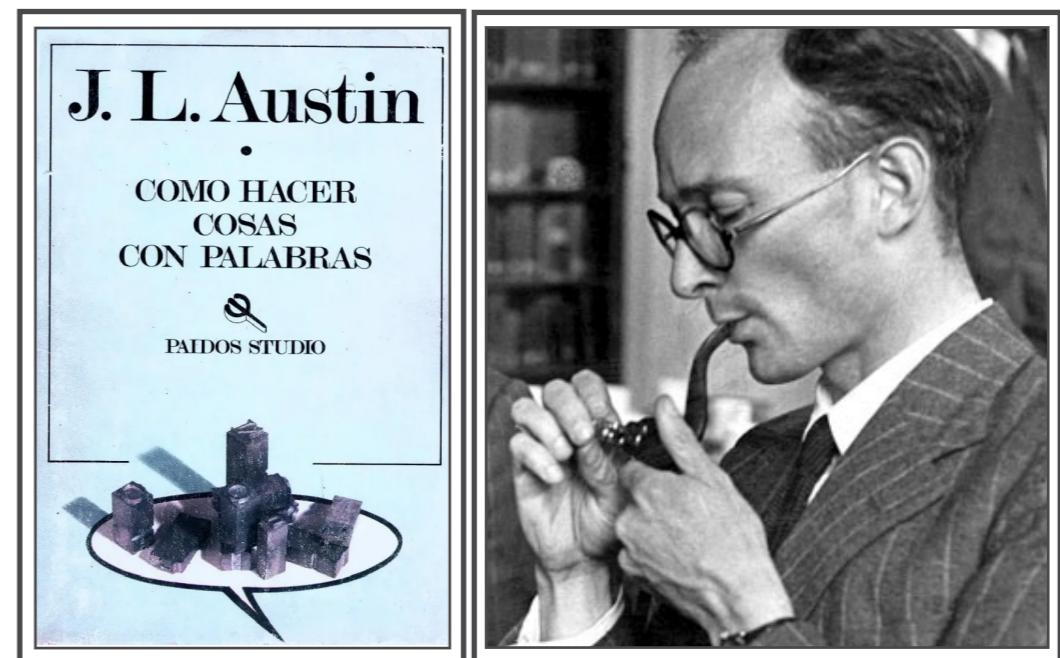


Fig. 47. Autora (2025). Izquierda: Portada de la edición en español del libro “Cómo hacer cosas con palabras” del filósofo británico J. L. Austin (1962). Derecha: Retrato de J. L. Austin (1962). Par visual compuesto por dos citas visuales. Fotografía.

En lo referido al uso de la **evocación como voz en off** sería performativa cuando realiza una acción con sus palabras, en lugar de solo describirla. En este caso, la voz no solo evoca, sino que **crea la realidad y/o el significado** que narra. Sin embargo, la mayoría de las veces, la voz en off es constatativa. Es decir, se limita a describir o comentar una realidad que ya existe en la imagen. En estos casos, la voz en off solo es un apoyo que ayuda a comprender lo que se ve, pero no lo crea.

• **Documental:** La voz de un narrador que describe el comportamiento de una especie animal o explica un suceso histórico. El narrador solo está aportando datos sobre lo que la cámara ya ha filmado.

• **Pensamiento interno:** La voz que nos revela los pensamientos de un personaje. Estas palabras solo representan una realidad interna que el personaje ya tiene, no la crea con la narración.

El uso de la voz en off en un video-ensayo puede ser un acto performativo al realizar una acción de pensamiento en el momento de la enunciación, en lugar de solo informar sobre algo. A diferencia de un documental que usa una voz en off para explicar hechos, en un video-ensayo la voz puede ser la acción misma de la indagación, la reflexión o la duda.

Cómo la voz en off de la evocación se vuelve performativa

En el video-ensayo, la voz en off no solo comenta la imagen; su naturaleza procesual es lo que la hace performativa. La voz en off puede:

• **Formular preguntas:** En lugar de dar respuestas, la voz en off plantea interrogantes que el espectador ve y escucha en tiempo real. Este acto de dudar o inquirir no es una descripción de una duda, sino la acción misma de dudar.

• **Crear un estado de ánimo o una atmósfera:** Una voz en off que se superpone a imágenes abstractas o fragmentadas no solo explica lo que está sucediendo, sino que instaura un sentimiento de confusión, melancolía o revelación. La forma en que se habla (el ritmo, el tono, la pausa) es parte del acto performativo.

• **Construir un argumento en tiempo real:** La voz en off se convierte en un laboratorio de ideas. A medida que el ensayo avanza, la voz va construyendo una tesis, cambiando de opinión o revelando una nueva perspectiva. Este proceso de construcción es el acto performativo principal, ya que el espectador ve cómo se forma el conocimiento.

En resumen, la voz en off es performativa cuando sus palabras dan forma a la realidad que el espectador experimenta, y no solo la comentan. La distinción es sutil, pero fundamental para entender cómo el lenguaje y la imagen se unen para crear significado.

2.3.2. EL MOVIMIENTO COMO IDEA VISUAL

Si atendemos al **movimiento como generador de significado**, en la A/r/tografía Audiovisual, conceptualizar el movimiento no es solo registrar la acción física, sino entenderlo como una idea visual performativa en sí misma. Este enfoque transforma el movimiento de un simple elemento narrativo a una fuerza que activa relatos, crea metáforas y produce conocimiento. A diferencia de una representación estática, el movimiento se convierte en el lenguaje principal para la **indagación, la reflexión y la creación**.

Performatividad del movimiento

El movimiento, en este contexto, es un enunciado performativo. Al igual que "¡Acción!" en un rodaje, la propia filmación de un gesto, un desplazamiento o una secuencia, no solo lo registra, sino que lo inviste de un nuevo significado. La cámara y el montaje no son neutros, son herramientas que dan forma y sentido a ese movimiento, convirtiéndolo en un acto comunicativo. La **repetición, la velocidad, el ritmo y la dirección del movimiento** filmado se convierten en las "palabras" de una nueva **gramática audiovisual**.

Grabar a una persona caminando lentamente por un espacio vacío no solo muestra el acto de caminar. La lentitud, el encuadre y el sonido pueden activar una sensación determinada, de búsqueda o de resignación, transformando el simple acto en una metáfora visual de un estado emocional o vital.

Movimiento como metáfora y relato

El movimiento, al ser reconceptualizado como idea visual, permite la construcción de metáforas y relatos complejos. Las acciones se convierten en símbolos que evocan realidades abstractas o experiencias internas.

- **Metáfora visual:** Un plano cenital que sigue a una persona que se mueve en círculos puede metaforizar la idea de estar atrapado en un ciclo sin fin. El movimiento en espiral, ya sea de un objeto o de una persona, puede simbolizar un proceso de introspección o la naturaleza recursiva de una investigación.

- **Activación de relatos:** El movimiento crea narrativas no lineales. Un montaje que alterna movimientos rápidos y caóticos con otros lentos y pausados puede construir un relato sobre el contraste entre la vida pública y la privada, o el caos mental y la calma reflexiva. La yuxtaposición de diferentes tipos de movimiento es un motor de la narración que invita al espectador a completar el sentido.



Fig. 48. Autora (2025). *Filmar: Acto de Pensar*. [A/r/tography Film]. Par visual compuesto por dos citas visuales. Fotogramas. 6'46" y 14'.

2.4. LABORATORIOS DE A/R/TOGRAFÍA AUDIOVISUAL

Aprendiendo a enseñar Educación Artística

Desde la experiencia propia en el transcurso de los laboratorios audiovisuales como marco empírico de mi investigación, he podido corroborar lo valioso y necesario de sus metodologías e instrumentalizaciones para la pedagogía de la práctica con el objetivo de la alfabetización audiovisual.

En mis años de profesionalización en el sector audiovisual y su industria, he podido participar en el ámbito educativo privado de la cinematografía en Granada, pudiendo apreciar como los esquemas de enseñanza del lenguaje audiovisual continúan con un enfoque tradicional y dirigido a una artesanía de la práctica dónde el acto reflexivo queda relegado a una mera realización técnica y dónde los procedimientos siguen un esquema estudiado convencionalmente. En esta vía se sabe de antemano, de forma aproximada, los resultados con mayor o menor logro. Conocer los aspectos técnicos es valioso e importante para dominar la toma de decisiones respecto a la realización, pero una forma vacía de contenido, por bella y/o espectacular que resulte visualmente, nos posiciona en un lugar superficial respecto a la riqueza, diversidad y utilidad del lenguaje audiovisual. Esta formulación a forma de receta está alejada de la experimentación y dificulta nuevos hallazgos a nivel estructural y de nuevas narrativas y sobre todo, distancia la integración del aprendizaje a nivel de procedimiento.

Abordando la problemática de la enseñanza respecto a la aproximación a este lenguaje, encuentro en los Laboratorios de A/r/tografía Audiovisual el espacio idóneo para una revolución en la experiencia educativa y la integración de su conocimiento.

En la historia de los laboratorios de A/r/tografía Audiovisual (García Roldán, 2024) se ha demostrado que son un espacio fértil para la experimentación de métodos audiovisuales. A lo largo de sus distintas ediciones en el tiempo, han funcionado como la base metodológica para los proyectos que posteriormente se exponen en la **Muestra Internacional de Videonarración A/R/TOGRÁFICA (2024-)**.

Desde *El Caso* (2014) hasta *Unexpected Method* (2025), cada título refleja una exploración metodológica específica: *Blind Method* (2015), *Uncertain Method* (2016), *Unreal Method* (2017), *Ready-Made Method* (2018), *Utopy Method* (2019), *Paradogical Method* (2020-21), *Inmaterial Method* (2022), *Etherotopic Method* (2023), *Natural Method* (2024).

En cada uno de los proyectos, se ha explorado un concepto que va más allá de la creación colectiva: la **'Continuarración'**, término que fue propuesto por la artista **Dora García** (2013) y se inspira en su lectura de la novela *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. (García Roldán, en prensa).

"La práctica performativa de lo audiovisual, que implica caminar y grabar —o filmar—, fomenta la idea de 'pensar-en-movimiento' como una práctica de enredar, de generar problemas y de agitar el pensamiento, permitiendo la especulación y el desarrollo de medios y métodos propios para la creación." (García Roldán, en prensa, p. 112).

Este tipo de propuestas transforman la educación artística tradicional en un **laboratorio de experimentación colectiva**. El objetivo es que el alumnado deje de ser un receptor pasivo para convertirse en investigadores activos, desarrollando su capacidad a través de la práctica. El pilar de este modelo innovador es la a/r/tografía. Esta metodología se utiliza para explorar las posibilidades creativas de **lo inesperado y lo insospechado**. El proyecto busca poner a disposición del alumnado nuevas herramientas que les permitan aprovechar el valor de las sorpresas que surgen en el proceso creativo para la producción de su trabajo. Aprovechando la fuerza de lo insospechado, el proyecto fomenta la **creación colaborativa**. Al trabajar en conjunto y abrazar lo imprevisto, los estudiantes pueden desarrollar nuevos enfoques y construir sus propias visiones. De esta manera, el laboratorio se convierte en un espacio para la creación colectiva, en un ambiente que valora **la incertidumbre como motor de la innovación**.

El uso de herramientas audiovisuales es crucial para el aprendizaje, ya que brindan a los estudiantes una vía alternativa para adquirir conocimientos, generar contenido y expresarse. El vídeo, en particular, transforma la experiencia educativa en algo más atractivo y dinámico, lo que estimula tanto la creatividad documental como la innovación. Un modelo de enseñanza artística centrado en la investigación colaborativa crea un entorno de aprendizaje más enriquecedor. Este enfoque no solo aumenta la motivación y la **cohesión del grupo**, sino que también culmina en el desarrollo de un laboratorio de educación artística.

En este laboratorio, la didáctica se transforma en una estructura especulativa y colaborativa, actuando como un ensayo de la práctica artística real. De esta forma, el proceso educativo se eleva a un nivel de calidad y relevancia comparable al del entorno profesional, ya que se activan métodos autorreferenciales que permiten a los estudiantes experimentar con su propia enseñanza y aprendizaje.

"Los estudiantes, además de aprender desde esta práctica innovadora, crean resultados reveladores vinculados a conceptos de narratividad colectiva que, además, abstraen y describen los procesos y las experiencias educativas. [...] El resultado es una metodología de aprendizaje significativa que impacta de forma real en la formación de los estudiantes, planteando una reconceptualización de lo académico y curricular como un auténtico laboratorio de investigación interdisciplinar. "Desde este tipo de laboratorios trabajamos, de una manera natural, la experimentación, la colaboración y el desarrollo de habilidades de investigación artística con los estudiantes, potenciando su capacidad crítica y reflexiva respecto al conocimiento, que no solo es considerado como un constructo expansivo, sino que también es planteado como generativo respecto a las producciones realizadas y la calidad de sus resultados. (García Roldán y Molinet, en prensa, pp. 31-32)."



Fig. 49. Autora (2025). *Filmar: Acto de Pensar*. [A/r/tography Film]. Par visual compuesto por dos citas visuales. Fotogramas. 6'29" y 6'37".

2.4.1. INVESTIGACIÓN PRELIMINAR ENTROPIC METHOD

En práctica audiovisual desarrollada en la asignatura *Teorías y prácticas sobre el currículum de educación artística desde una perspectiva construcciónista* impartida por Ángel García Roldán, se plantearon unas **bases instrumentales y conceptuales** que advertían disparadores en la creación innovadoras y llenas de expectación.

Este laboratorio titulado *Unexpected Method* (2024-2025), se centró en la experiencia de lo fortuito y lo incierto como *leitmotiv*. Las referencias que se utilizaron como punto de partida fueron los metrajes *The Color of Pomegranates [Sayat Nova]* (1969) del director armenio Sergei Parajanov, y *The Five Obstructions* (2003) de los realizadores daneses Lars von Trier y Jørgen Leth. Estas dos referencias son el hilo conductor estético y conceptual que guía de manera "rizomática" la práctica del laboratorio. Su función es servir de marco para "**c/a/r/tografiar**" el **contexto** creativo de los participantes y mantener esa exploración activa a lo largo de todas las sesiones.

La disposición metodológica se basaba en cuatro instrumentos fundamentales:

- **Registro:** Actúa como la base narrativa, una escritura continua que documenta el proceso creativo.
- **Provocación:** La exposición deliberada y constante a lo inesperado, un elemento central para la exploración.
- **Evocación:** Predispone a los participantes a la narración personal, incentivando la figura del relator.
- **Referencialidad:** Proporciona un soporte conceptual y estético para el proyecto, asegurando la coherencia reflexiva y visual del ensayo final.

"Las múltiples resonancias y reverberaciones que estas referencias proponen orientan un camino de experimentación y autoaprendizaje que los participantes traducen desde sus propias perspectivas e intereses. [...] Son estas interpretaciones e intereses los que consolidan la experiencia del hallazgo y, con ella, el aprendizaje; un proceso significativo que desafía la lógica académica tradicional y que perdura en el contexto de lo vital: la experiencia de lo vivido. (García Roldán, en prensa, pp. 112-114).

El film de Parajanov aporta la dimensión estética y poética. Su lenguaje visual y su enfoque no convencional servirán como guía para la exploración artística. El falso documental de Lars von Trier y Jørgen Leth ofrece una conexión directa con la pedagogía filmica. Este film actúa como un punto de inflexión para el proyecto, ya que se centra en la autorreferencialidad de ambos cineastas, mostrando cómo las reglas y limitaciones autoimpuestas pueden ser una herramienta creativa y de aprendizaje fundamental. En conjunto, ambas obras proporcionan un marco completo: la primera establece el tono visual y emocional, mientras que la segunda propone un método de enseñanza que fomenta la experimentación y la reflexión sobre el propio proceso creativo.

En palabras de García Roldán (2025) el proceso de rodaje se aborda como una práctica de **vídeoactivismo** (Richardson, 2007) y **colaboración audiovisual** (Villaplana Ruíz, 2015). Aquí, el rodaje se convierte en un acto colectivo donde los participantes deben resolver juntos desafíos logísticos y creativos, como la elección de localizaciones, la coordinación de horarios o la asignación de roles. Este enfoque promueve la **responsabilidad compartida** y el acuerdo mutuo. Lo fundamental es que los participantes tomen decisiones autónomas sobre cómo interpretar de manera metafórica y poética sus propias narraciones, asegurando que el proceso sea una experiencia de creatividad y de **autonomía artística**.

Las particularidades de la praxis audiovisual en este proyecto didáctico, destacaron por el empleo del “método ciego” promoviendo la colaboración y la autonomía creativa. En el rodaje, todos los participantes (agrupados en equipos pequeños) asumíamos los roles de realizador/a, performer y camarógrafo/a. La toma de decisiones sobre la logística y la creatividad era una **responsabilidad colectiva**.

La salida de campo para el rodaje tuvo una duración de dos jornadas dónde los equipos íbamos filmando en diferentes puntos de la ciudad. El objetivo no era seguir guión alguno, sino explorar y documentar tanto las ideas iniciales como las acciones espontáneas y las dinámicas del grupo.

Para asegurar la autoría colectiva, se formaron nuevos equipos de montaje, distintos a los de rodaje. Este método, también “ciego”, garantiza que el producto final sea el resultado del trabajo de todo el grupo, no de un solo individuo. La dinámica de “todos hacen de todo” genera una experiencia de aprendizaje rica en la que la colaboración y la organización son fundamentales. Las producciones finales no solo muestran el trabajo creativo, sino que también reflejan el proceso didáctico en sí mismo. La experiencia culminó con una evocación individual más sobre la pieza de video editada, que se usaría como base para un texto argumental sobre lo aprendido en el laboratorio.

La sorpresa y el enorme agrado que supuso en los participantes al ver el inesperado resultado final de la película en la proyección dentro de la programación de la Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica, resultó en mi caso, motor de elección y determinación como línea de trabajo para la investigación. Se me planteó una propuesta inicial por parte de Ángel a modo de guiño a Lars von Trier y Jørgen Leth, de volver a hacer la película *Entropic Method* con otra perspectiva ya que había generado la mayoría de los registros y la cantidad de material filmado daba para una nueva reinterpretación. Esta propuesta fue acogida a modo de introducción en la película a/r/tográfica *Filmar: Acto de Pensar* (2025) donde realizo una nueva entropía con material presente y archivado de *Entropic Method* además de la secuencia del final, acción que se convocó en una jornada de grabación extra respecto al laboratorio, que realizamos Ángel García Roldán, Rocío Uribe y una servidora.

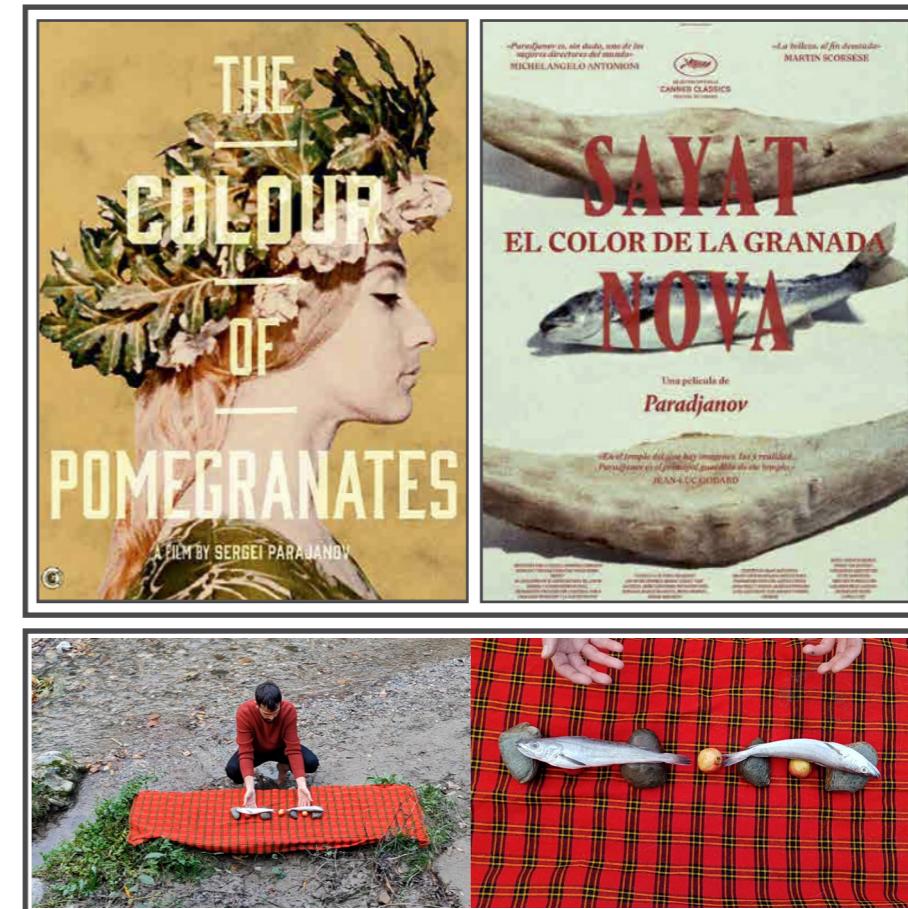


Fig. 50. Autora (2025). Cartelería de ‘Sayat Nova’ o ‘El color de las granadas’. Par visual compuesto por dos citas visuales. (Paradjanov, 2010 y 2014).

Fig. 51. Autora (2025). *Entropic Method* (2025) [A/r/tography Film]. Par visual compuesto por dos citas visuales. Fotogramas. 10'28" y 18'24".



2.4.2. RIZOMA, ENJAMBRES Y HALLAZGOS.

La **Investigación Basada en Artes** (IBA) es una perspectiva metodológica cuyo fin primordial es encontrar y desarrollar estrategias innovadoras para la investigación en el campo de la educación. Se diferencia de las aproximaciones tradicionales porque utiliza la creación artística no solo como objeto de estudio, sino como un **vehículo esencial para la indagación**, la producción de conocimiento y la comprensión de los fenómenos educativos. De esta manera, la IBA propone una ruta distinta para abordar los **desafíos de la investigación educativa**, valiéndose de la práctica artística como una herramienta central.

La a/r/tografía surgió con el propósito de difuminar los límites rígidos que tradicionalmente han separado la investigación científica, la creación artística y la innovación docente. Aunque estas tres categorías se perciben de forma distinta en el ámbito académico y universitario, la a/r/tografía busca unificarlas. En este contexto, la Investigación Basada en Artes (IBA) se centra en la búsqueda y el desarrollo de metodologías novedosas para la investigación en el campo educativo. (Marín Viadel, 2025).



(Página anterior) Fig. 52. Autora (2025).
Fernando Bayona accionando durante el Resi-LAB.
Fotografía.

"Un ejemplo concreto y muy sintomático del cambio de perspectiva que proponía Eisner es el uso de metáforas. Lo que Eisner subraya es que una metáfora es capaz de descubrir conexiones insólitas, iluminar ideas y explicar convincentemente acontecimientos, que únicamente de ese modo pueden alcanzarse. Eisner apostó decididamente por darles cabida a nuevos temas y problemas y sobre todo a nuevas posibilidades de comprensión en profundidad de los acontecimientos con la sutileza, calidez y convicción propias del arte." (Marín Viadel, en prensa, p.11).

El Proyecto de Innovación Docente Laboratorios de A/r/tografía Visual para la implementación de narrativas audiovisuales como instrumento para la enseñanza y aprendizaje de las artes en la formación docente (PID24-115/2025, Universidad de Granada) busca generar un espacio de interconexión para la experimentación en la intersección del arte, la investigación y la educación audiovisual. La concepción de "laboratorio" ha acompañado la formación de profesionales y la exploración de nuevos medios desde los inicios del cine, y en la última década ha resurgido como un enfoque para proyectos experimentales en la formación e investigación audiovisual, especialmente en el ámbito educativo y artístico. Este término denota un entorno dedicado a la creación y la experimentación.

La metodología de A/r/tografía, formulada por Rita Irwin en 2003, integra la práctica artística, la investigación y la pedagogía en un único marco, lo que la consolida como un enfoque innovador dentro de las Investigaciones Basadas en las Artes (IBA). Este enfoque se alinea con las tendencias contemporáneas del arte social y participativo.

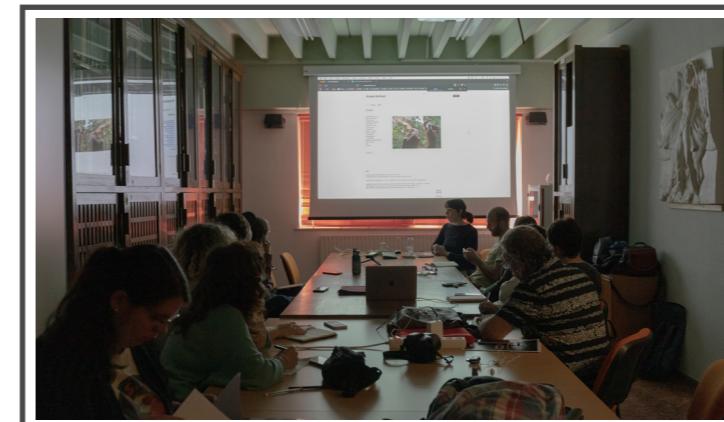


Fig. 53. Autora (2025).
Amaia Molinet presentando su trabajo durante el Resi-LAB.
Fotografía.

El **Laboratorio de A/r/tografía Visual** se estructura como una herramienta metodológica en tres ejes principales:

1. Creación de narrativas audiovisuales:

Se emplean para explorar y trabajar con los contenidos de distintas materias y contextos de formación.

2. Formación en a/r/tografía: Se capacita tanto a docentes como a estudiantes en el uso y la aplicación de esta metodología audiovisual, así como en el análisis de sus resultados.

3. Desarrollo de experiencias docentes innovadoras: Se concibe como un proceso

continuo para mejorar la práctica educativa.

El proyecto también promueve el intercambio profesional entre investigadores, formadores y creadores audiovisuales para establecer criterios comunes, dar a conocer otras iniciativas y tomar como referencia proyectos de innovación a nivel internacional. Para ello, se cuenta con la participación de expertos que aportarán su experiencia y conocimiento. Este proceso de colaboración se materializa en Foros de encuentros audiovisuales, un espacio para el análisis y la reflexión conjunta entre los agentes involucrados.

Para la transferencia y difusión de los resultados, se llevó a cabo la publicación de los trabajos desarrollados en los laboratorios en una editorial de prestigio. Además, se organizó una exposición artística con las obras creadas, y los resultados fueron proyectados en redes internacionales, incluyendo la 11^a Edición de la Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica y la Red Iberoamericana de Investigadores en Culturas, Educación y Prácticas Audiovisuales. Siendo su objetivo impulsar un enfoque de la Educación Artística centrado en la práctica. Buscamos fomentar el aprendizaje a través del descubrimiento y la experimentación en un ambiente de laboratorio, articulando acciones multidisciplinares que giren en torno a la creación de imágenes y la narración audiovisual.

Las diferentes etapas del proyecto abarcan la conceptualización y creación de los laboratorios, la documentación y el análisis de los procesos, y la presentación de los resultados. Todo ello se desarrolla en un marco de intercambio continuo que conecta a participantes, colaboradores e invitados.

Fig. 54 y 55. Autora (2025). *A/r/tógrafos y a/r/tógrafas compartiendo durante la salida de campo del Resi-LAB*. Filmar: Acto de Pensar. [A/r/tography Film] Fotogramas. 17'14" y 6'35".



Resi-LAB. Residencia-Laboratorio.

Este laboratorio adopta el formato de residencia para facilitar un intercambio de ideas sobre la creación experimental desde una perspectiva a/r/tográfica. Actuando como un híbrido entre una residencia de producción artística y un laboratorio de experimentación, cada edición del (Resi-LAB) cuenta con la presencia de un artista invitado. Este experto lidera un encuentro creativo, promoviendo el diálogo y la colaboración con el grupo de trabajo.

La premisa es que, en los contextos a/r/tográficos, la figura de un catalizador es esencial para fomentar la cohesión y la exploración colectiva. Durante la residencia, el artista invitado participa en varias actividades clave:

- 1. Una conferencia:** Se centra en los proyectos e intereses más relevantes del artista.
- 2. Un microtaller:** A lo largo de varias sesiones en diferentes localizaciones, se revisan los materiales y las propuestas de los participantes, generando un espacio de diálogo.

Estas sesiones de trabajo están estructuradas en base a las **Metodologías del Caminar** (Walking Methodologies), lo que permite a los participantes desarrollar su proceso de investigación considerando el entorno en el que se lleva a cabo el encuentro.

Estas sesiones de trabajo están estructuradas en base al siguiente **decálogo** con unos métodos y pautas de partida concretos:

1. CARTOGRAFÍA DE LO INESPERADO.

Plantearse la duda como proceso y trabajar con la incertidumbre. Lo casual como inicio de la búsqueda. Abrazar lo fortuito

2. PERMEABILIDAD COLECTIVA.

Receptividad a múltiples orientaciones y significados.

3. CONEXIÓN CONCEPTUAL.

Conectar ideas visuales con elementos formales del espacio-recorrido. Huir de la sobreestetificación del paisaje.

4. ICONICIDAD UNIVERSAL. Búsqueda de significados universales durante el recorrido, extrapolando a la experiencia, del paisaje o de lo colectivo, simbolizaciones poderosas desprendiéndolas de ideas recurrentes.

5. PERFORMATIVIDAD Y METÁFORA.

Reconceptualizar el movimiento como un idea visual por si misma activadora de relatos y metáforas.

6. LA DOCUMENTACIÓN COMO

DISPOSITIVO. Disponer y desarrollar múltiples procesos de documentación, organizados o casuales, para el desarrollo de una memoria colectiva que permita nuevos procesos creativos.

7. RESONANCIA Y EXPERIENCIA.

Reconsideración de las relaciones que surgen durante el recorrido y la vivencia del espacio, con ideas propias y referencias/citas visuales (especialmente aquellas referidas a obras audiovisuales y sonoras).

8. EL PAISAJE SONORO como diálogo con la capa significativa de la experiencia inmaterial.

9. UNA EXPERIENCIA HOLÍSTICA para un diálogo permanente entre preguntas y respuestas (Propuestas Experimentales de Activación Nodular).

10. LA MEMORIA, EL PATRIMONIO Y

EL FALSO RELATO (IA). Aplicación de estructuras, procedimientos e instrumentos para desarrollar una c/a/r/tografía narrativa.

Expo-LAB. Exposición-Laboratorio.

La Exposición/Laboratorio “**Rizoma, enjambres y hallazgos narrativos en el paisaje próximo**” presenta las obras resultantes de un proceso de interconexión y experimentación artística. Las creaciones son fruto de la colaboración entre estudiantes de máster, doctorado y docentes del área de Educación Artística de la Universidad de Granada.

Este evento expositivo, concebido como un laboratorio, tiene como propósito explorar proyectos y dinámicas experimentales centradas en la formación e investigación audiovisual, con un enfoque específico en los ámbitos educativo y artístico. Además, esta exposición facilita un espacio de intercambio entre profesionales de la investigación, la formación y la creación audiovisual. La meta es consolidar criterios comunes, visibilizar otras iniciativas y establecer referentes de innovación a nivel internacional.

La Exposición/Laboratorio es el resultado de un proyecto colaborativo e interdisciplinar de la Universidad de Granada, donde se fusionan la creación y la investigación artística. La muestra, que tiene un enfoque A/r/tográfico, evidencia la interconexión entre la práctica artística, la investigación y la educación.

En este proyecto, estudiantes de máster y doctorado, junto con sus profesores del Área de Educación Artística, trabajamos en una estructura horizontal, lo que subraya la igualdad y el intercambio de ideas entre todos los participantes. Este enfoque ha dado lugar a una diversidad de narrativas y propuestas visuales, que se integran en un objetivo común: explorar la relación simbólica del paisaje con la identidad y la cultura.



Una parte fundamental del proceso fue el taller con la artista invitada **Amaia Molinet**. Durante esta colaboración, se utilizó el paisaje de las comarcas del **Altiplano Granadino** (Desierto de Gorafe y Baños de Alicún) como un campo de experimentación visual, fomentando el diálogo creativo con el territorio.

La muestra, que fue presentada en un formato de laboratorio, se concibió como un espacio de creación y experimentación en constante evolución. Estuvo activa del 19 al 23 de mayo en la **Sala Empírica** de Granada, ofreciendo diferentes formatos de exhibición y promoviendo un entorno de encuentro e intercambio continuo entre los participantes, colaboradores e invitados.

Atendiendo a las bases establecidas que había adquirido en el laboratorio *Unexpected Method* de forma preliminar, esta experiencia resultó culminante en calidad de integración sobre las metodologías y compresión profunda de los objetivos educativos que se pretenden abordar. Ser invitada a formar parte de esta propuesta, generó en mí como alumna de Máster una visión más amplia e integradora. Gracias a la **horizontalidad colectiva y multidisciplinar**, se disuelven las barreras entre profesorado y alumnado generando una **proximidad en el diálogo** e intercambio de ideas, lo cual produce una aceleración en la comprensión.

Las particularidades de esta experiencia estuvieron magnificadas por el evento inesperado del día del apagón en España (28 de diciembre de 2025). Lo que generó una suma en la expectación del desarrollo de la residencia-laboratorio y la salida de campo prevista. Pudiendo ser llevada a cabo y generando un valor añadido particular a la **autorreflexión y a la bitácora colectiva**.

Fig. 56. Autora (2025). Performance en Expo-LAB. Filmar: Acto de Pensar. [A/r/tography Film]. Fotogramas. 17'01".

Esta orientación aclaratoria y testimonial de los laboratorios obliga a considerar la cuestión autorreferencial como un artefacto audiovisual que funciona a modo de bitácora colectiva. Cada registro es una entrada en ese diario de abordo, y se inserta en un relato que dispone los distintos puntos de vista —narrativas que no solo participan de la creatividad artística para contar relatos y generar metáforas, sino además narrativas que explican cómo se han realizado, demostrando en el propio relato el hacer de sus realizadores. Esta cuestión es crucial para entender el valor pedagógico de estas producciones, característica reseñable de las A/r/tography Films, que desde el relato describen los propios instrumentos utilizados, las técnicas e incluso los contextos en los que se ha creado el contenido audiovisual de los metrajes. (García Roldán, en prensa, p. 122).

Teniendo en cuenta estos términos, a través del enfoque a/r/tográfico audiovisual, la noción de **“continuarración”** vincula el evento azaroso y espontáneo con la expresión performativa, ya que ambos se manifiestan durante el mismo proceso de filmación en el rodaje. Debido a esto, las **Metodologías del Caminar** [Walking Metodologies] son fundamentales en los enfoques de investigación que se llevan a cabo en los Laboratorios de A/r/tografía Audiovisual siendo referente en los **Métodos** [Methods]. Estas metodologías fomentan la experimentación y la acción performativa, trascendiendo la mera recopilación de información.

La experiencia a/r/tográfica trasciende las paredes del aula. Los Laboratorios de A/r/tografía Audiovisual exigen comprender el proceso experimental como un contexto en contacto permanente con la realidad. La clave de estos procesos reside en la experimentación con el medio, unificando los contenidos teórico-prácticos con el aspecto motivacional que la realidad infunde. Se trata de diseñar la práctica desde la experiencia de la ‘salida de campo’ —el propio rodaje—, como el entorno imprescindible para el aprendizaje audiovisual. Lo próximo se convierte en un espacio ideal para encontrar relatos fortuitos y nudos de conexión; rizomas que solo pueden concatenarse desde la experiencia con lo vivido y que no podemos proveer en las sesiones preparatorias. (García Roldán, en prensa, p.114).

La culminación de este proceso llega con la parte productiva de la **Exposición-Laboratorio** en la sala **La Empírica**. Cada participante aporta resultados en proceso de la experiencia tanto de forma individual como colectiva por las sinergias intrínsecas de la salida de campo. Este acontecimiento aportó una riqueza añadida por la **ausencia de jerarquías** entre participantes, colaboradores e invitados que formaron parte de manera activa en la reflexión y construcción de la Exposición-Laboratorio manifestando un giro educativo en la mediación aportando un valor educativo de gran relevancia.



“La reflexión crítica en el laboratorio es una derivación natural que madura en el colectivo, y la documentación de los procesos queda recogida en la propia estructura didáctica de trabajo interconectado de las bitácoras de los participantes: pequeños laboratorios autónomos de interacción, fundamentales para el aprendizaje, el seguimiento y la evaluación del proceso realizado.” (García Roldán y Molinet, en prensa, p.28)



Fig. 57. García Roldán, Á. (2025). *Cartel Expo-Lab. Cartelería.*

Fig. 58. Autora (2025). *Expo-Lab en sala La Empírica. Fotografía.*

(Página siguiente) Fig. 59. Autora (2025). *A/r/tógrafos y a/r/tógrafas participantes en la salida de campo de Resi-Lab en el Mirador Puntal de Don Diego, Gorafe. Fotografía.*



2.5. EL FILM A/R/TOGRÁFICO

La película como Metodología de Investigación

Como hemos mencionado anteriormente, las A/r/tography Films son una manifestación audiovisual de la metodología de investigación a/r/tográfica. No son simplemente documentales que ilustran un proceso de investigación, sino que se conciben como el proceso de investigación en sí mismo. En ellas, la película se convierte en el lugar donde el artista, el investigador y el docente (a/r/tógrafo) se entrelazan y generan conocimiento.

Principios Clave y Características

- **El A/r/tógrafo como Sujeto y Objeto:** La película A/r/tográfica se centra en la "indagación viviente" (living inquiry). Es una exploración de la práctica del propio a/r/tógrafo, donde la cámara se convierte en un espejo y una herramienta de pensamiento. El autor es a la vez el sujeto que filma y el objeto de la reflexión, lo cual está directamente relacionado con la autorreferencialidad.

- **Fusión de Roles:** Las A/r/tography Films trascienden la separación tradicional entre el arte, la investigación y la enseñanza. El acto de filmar es un acto artístico, un acto de investigación (buscando y analizando) y un acto pedagógico (transmitiendo y aprendiendo). Esta fusión es el corazón de la metodología y la razón de ser de la película.

- **El Lenguaje como Práctica y Proceso:** El film no se limita a mostrar "resultados", sino que documenta el proceso de pensamiento, las dudas, los descubrimientos y las transformaciones. La película se convierte en un texto en movimiento, una "escritura-visual" (graphy) que registra las ideas y las acciones del a/r/tógrafo.

- **Naturaleza Performativa:** La película a/r/tográfica es inherentemente performativa. El acto de filmar y editar es una acción que produce conocimiento. El a/r/tógrafo "actúa" su investigación ante la cámara y para la cámara. La performatividad en Educación Artística se explora a través de la representación de la propia práctica, tanto la filmada como la de enseñanza.

- **Montaje como Pensamiento:** Al igual que en el videoensayo, el montaje no lineal es una herramienta crucial. Permite yuxtaponer imágenes, sonidos y textos de manera asociativa para crear nuevas conexiones y significados. El montaje es el lugar donde las ideas se chocan, se complementan y se revelan, reflejando el proceso rizomático del pensamiento a/r/tográfico.

- **El "Exceso" como Contenido:** A menudo, estas películas incluyen materiales que en una investigación tradicional serían considerados "extras" o "datos en bruto". Bocetos, diarios, errores, fragmentos de conversaciones, reflexiones espontáneas, etc. Todo este "exceso" es valioso porque revela la complejidad y la naturaleza viva del proceso de investigación.

Las A/r/tography Films, por tanto, se alejan de la rigidez de los formatos académicos para abrazar una forma de indagación que es sensible, personal y multifacética. *Acto de Filmar, Acto de Pensar* encuentra en este género su forma ideal, ya que permite que la acción de filmar se convierta en el pensamiento y viceversa, haciendo de la película una verdadera extensión de la metodología a/r/tográfica.

La autorreflexión no solo afecta a la conciencia del pensamiento argumental —lo que colectivamente accionamos y registramos—, sino también cómo procedemos y en qué estructuras e instrumentos nos apoyamos. (García Roldán, en prensa, p. 115).

2.5.1. FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

FILMAR ACTO DE PENSAR

FICHA TÉCNICA

País.....ESPAÑA
Año.....2025
Género.....A/r/tography Films
Duración.....25:45min

SINOPSIS

Filmar: Acto de Pensar es el resultado de los registros de acontecimientos reales en el ámbito académico dentro de los laboratorios de A/r/tografía Audiovisual en la formación del Máster en Artes Visuales y Educación de la Universidad de Granada. Este video-ensayo, explora la relación cuerpo-tiempo-acción en un contexto de indagación vital de creación, formación e investigación artística colectiva. Valiéndose de las instrumentalizaciones de las A/r/tography Films (registro, video-evocación, referencialidad y montaje no lineal) busca reconstruir el relato, recoger hallazgos y poder ofrecer nuevas interpretaciones sobre las experiencias objeto de estudio.

FILMAR ACTO DE PENSAR

FICHA TÉCNICA

Dirección
LAURA LÓPEZ SÁNCHEZ

Registro documental
LAURA LÓPEZ SÁNCHEZ

Registro documental adicional
Material de archivo colectivo *Entropic Method*
MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ MERINO (*Entropic Method*)
JAVIER VALSECA DELGADO (Resi-Lab)

Accionan/ Performers
ROCÍO URIBE SÁNCHEZ
(Traje rojo. Sala neomudéjar Colegio Máximo de Cartuja)

FERNANDO BAYONA GONZÁLEZ
(Bandera. Badlanes y Puntal de Don Diego, Gorafe)

**Alumnado Participante en el Laboratorio Audiovisual
MAVE *Entropic Method***

Rocío Casero Labordeta
Alba Cuberos Oria
Ángela Fernández Caballero
Alba Gallego Martínez
Maite García Ribot
Angel García Roldán
María de los Ángeles González Merino
Yihua Liu
Laura López Sánchez
Obdulia Molero Pulido
Clara Moncayo Porras
Paraskevi María Peritogianni
Rut Retamal Adrian (Libertad)
Sandra Robles Enajas
Pablo Salazar Castañón
Alba Soria Padilla
Rocío Uribe Sánchez
Rubén Vallejo Castillo
José Manuel Vidal Merino
Zhenyu Wang

FILMAR ACTO DE PENSAR

**A/r/tógrafos/as participantes en Resi-LAB:
Rizoma, enjambres y hallazgos narrativos.
Aproximaciones a la memoria del territorio
desde un enfoque a/r/tográfico en el paisaje
próximo.**

Fernando Bayona González
Clara Foronda Cortés
Maite García Ribot
Ángel García Roldán
Iluminada González Agudo
Mª de los Ángeles González Merino
Rocío Lara Osuna
Laura López Fernández
Laura López Sánchez
Xabier Molinet Medina
María Martínez Morales
Jaime Mena de Torres
Raúl Morales Osorio
Manuel Pérez Valero
Fco. Javier Valseca Delgado
Zhenyu Wang

Montaje, edición y postproducción
LAURA LÓPEZ SÁNCHEZ

LABORATORIOS
Laboratorio de A/r/tografía Audiovisual 'Entropic Method' Máster de artes Visuales y Educación (MAVE)

Coordinación:
ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN
MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ
MERINO

Resi-LAB
PROYECTO DE INNOVACIÓN DOCENTE
PID24-115/2025
Laboratorios de A/r/tografía Visual para la implementación de narrativas audiovisuales como instrumento para la enseñanza y aprendizaje de las artes en la formación docente.

Coordinación:
XABIER MOLINET MEDINA
FERNANDO BAYONA GONZÁLEZ
ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
Universidad de Granada.

FICHA TÉCNICA

REFERENCIAS/ Citas audiovisuales

- The Five Obstructions. 2003. Lars von Trier y Jorgen Leth.
- The Perfect Human. 1967. Jorgen Leth.
- Sayat Nova. 1968. Serguei Paradjanov.
- Maya Deren, Take Zero. 2012. Jaime Ballada y Gerard Gil Fargas.
- Chronique d'un été. 1961. Jean Rouch y Edgar Morin.
- El hombre de la cámara. 1929. Dziga Vertov.
- Les plages de Agnès. 2008. Agnès Varda.
- Entropic Method. 2025. Laboratorio de A/r/tografía Audiovisual MAVE.

Este metraje forma parte de los resultados de la investigación llevada a cabo en el Máster de Artes Visuales y Educación titulada: "Acto de Filmar. Acto de pensar. Una película a/r/tográfica como exploración de la performatividad audiovisual en Educación Artística".

Autora:
LAURA LÓPEZ SÁNCHEZ

Tutor:
ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN

Máster de Artes Visuales y Educación.
Universidad de Granada.
GRANADA, 2025.

A/R/TOGRAPHY FILMS



3 CONCLUSIONES

3.1. A/R/TOGRAPHY FILM



<https://vimeo.com/1118469549>

<https://lauralstfm.wixsite.com/filmaractodepensar>



A dark, moody photograph of bare tree branches against a blue sky. The branches are intricate and tangled, creating a complex web-like pattern. The lighting is low, with the branches appearing dark and silhouetted against a lighter, bluish background.

4 REFERENCIAS

- Ann Goonan, K. (2019). *Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja*. Mínguez, N. (Ed.). Itinerario y formas del ensayo audiovisual.
- Astruc, A. (1948). *El nacimiento de una vanguardia: La Caméra stylé*. L'Écran Français Nº 144.
- Austin, J. L., Carrió, G. R., Rabossi, E. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras*. Editorial Paidós.
- Ballada, J. y Gil Fargas, G. (Directores). (2012). *Maya Deren, Take zero*. [Documental].
- Barone, T. y Eisner, E. W. (2012). *Arts Based Research [Investigación basada en artes]*. SAGE.
- Bernal, M. (2018). "Maya Deren: cámara y ritual". En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 13 | segundo semestre 2018, pp. 77-85. https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/05/C13L_Bernal.pdf
- Berrizbeitia Añez, L. (2008) *Análisis del cortometraje La Jetée (1962) de Chris Marker a partir del concepto imagen-movimiento de Gilles Deleuze*. Tesis. Universidad Católica Andrés Bello. <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAR4557.pdf>
- Campo Cañizares, E. (2022). *Estudio de las categorías propias del ensayo audiovisual cinematográfico en el vídeo ensayo de análisis fílmico*. En Piñero Otero, T. ; Linares Pedrero, A. y Pérez García, Á. (Eds.), *Variantes de la comunicación de vanguardia*. Fragua, pp. 135-148. https://www.researchgate.net/publication/364674201_Estudio_de_las_categorias_propias_del_ensayo_audiovisual_cinematografico_en_el_video_ensayo
- Cinca, J. (Director). (2023). *No hay vuelta atrás*. Exilio a Plutón. [Videoclip]. https://www.youtube.com/watch?v=cwNRwwS-FIU&list=RDcwNRwwS-FIU&start_radio=1
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación.
- Deren, M. (Directora). (1943). *Meshes of the afternoon*. [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=JoETYvwI7I0>
- Deren, M. & Duchamp, M. (Directores). (1943). *Witch's Craddel*. [Película inacabada]. https://www.youtube.com/watch?v=NkMfRVaA6fs&list=RDNkMfRVaA6fs&start_radio=1
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós Ibérica.
- Dottorini, D. (2021). *El video-ensayo. La escritura o el montaje soberano*. Università della Calabria.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.L.
- García Martínez, A. N. (2006). *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*. Comunicación y Sociedad, Vol. XIX, núm. 2, pp. 75-105. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2234382>
- García Ribot, M. (Directora). (2014). *Cartas a María*. [Documental].
- García Roldán, Á. (Coord.) (2014-) *Unexpected Method XI Muestra Internacional de Videonarración A/R/Tográfica*. Vera Icono Producciones. www.videonarracionartografica.es
- (En prensa) García Roldán, Á., Bayona González, F. & Molinet Medina, X. (Eds.) *Laboratorios de A/r/tografía Visual. Instrumentos para la enseñanza y el aprendizaje de las Artes en la formación docente*. Editorial Universidad de Granada. <https://artograficalab.wixsite.com/lav-ugr/residencia>
- (2021). *A/R/Tography films. Instrumentos para la investigación y el aprendizaje audiovisual basados en el Vídeo-Ensayo*. Contraste, 40-49. https://www.academia.edu/89175264/A_R_Tography_Films_Instrumentos_para_la_investigaci%C3%B3n_y_el_aprendizaje_audiovisual_basados_en_el_v%C3%ADdeo_ensayo
- (2020). *El vídeo-ensayo en las metodologías Artísticas de Investigación en Educación. La creación audiovisual como una estructura de indagación en contextos de formación, investigación y producción artística*. Communication & Methods, Vol.2 (1), 108-125. <https://doi.org/10.35951/v2i1.68>
- (2013). *Culturas de lo visual. Una experiencia de investigación-acción cooperativa para la alfabetización audiovisual*. ANIAV-DEFORMA Cultura Online. https://www.researchgate.net/publication/262567926_CULTURAS_DE_LO_VISUAL_EN_ENTORNOS_EDUCATIVOS_Una_experiencia_de_investigacion-accion_cooperativa_para_la_alfabetizacion_audiovisual

- (2012). "El trabajo por proyectos como una estrategia educativa para el fomento de la creatividad y la motivación del alumnado. Tres proyectos de creación artística en el ámbito de la formación inicial del profesorado." En Revista Sonda: Investigación y docencia en las Artes y Letras, nº 1, pp. 21-39. <https://doi.org/10.4995/sonda.2012.18458>
- (2012). "Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de educación artística desde una perspectiva a/r/t/ográfica. Tesis. Universidad de Granada. <https://angelgarciaroldan.wixsite.com/bibliography/tesis>
- (2012). *El video-ensayo en la formación de profesorado*. En Invisibilidades: Revista Ibero-Americana de pesquisa em Educação, Cultura e Artes, nº3, pp 47-56. <https://doi.org/10.24981/16470508.3.6>
- González Merino, M. Á. (2024) *Frame a Frame. El fotoensayo sobre obras audiovisuales: Un instrumento basado en la referencialidad para el aprendizaje artístico y audiovisual en el contexto de las películas A/r/tográficas [A/r/tography Films]*. Trabajo Fin de Máster en Artes Visuales y Educación. Universidad de Granada. <https://emariangonzalez.wixsite.com/frameaframe>
- Irwin, Rita L., (2013). "La práctica de la a/r/tografía" Revista Educación y Pedagogía, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, vol. 25, núm. 65, enero-abril, 2013, pp. 106-113. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771>
- Kogonada (Director). (2016). *Godard in fragments*. [Video-ensayo]. Criterion Collection. <https://vimeo.com/154760619>
- Kogonada (Director). (2016). *Way of Ozu*. [Video-ensayo]. Criterion Collection. <https://vimeo.com/157221223>
- Laboratorio de A/r/tografía Audiovisual MAVE (2025) *Entropic Method*. [A/r/tography Films]. <https://vimeo.com/1073817795>
- Levaco, R. (1974). *Kuleshov on film. Writing of Lev Kuleshov*. University of California Press.
- López Sánchez, L. (Directora). (2021). *Kene*. [A/r/tography Film]. <https://vimeo.com/486994851>
- López Sánchez, L. (Directora). (2019). *El Zenete*. [A/r/tography Film]. <https://vimeo.com/409305628>
- López Sánchez, L. (Directora). (2015). *Simbiosis*. [Videoarte]. <https://vimeo.com/409305628>
- Llavedot Pascual. (2007). *El individuo singular. El cine de Lars Von Trier a la luz de Kierkegaard*. Universidad de Barcelona.
- Marín Viadel, R., Roldán, J. y Callix, L. (Eds.) (2021). *¿Qué es la educación artística? La enseñanza de las Artes Visuales en contextos de riesgo de exclusión social* (pp. 12-31). UNAH. https://www.researchgate.net/publication/355979087_La_enseñanza_de_las_Artes_Visuales_en_contextos_de_riesgo_de_exclusion_social
- Marín Viadel, R., Roldán, J. & Caeiro Rodriguez, M. (Eds.). (2020). *Aprendiendo a enseñar Artes Visuales. Un enfoque A/r/tográfico*. Tirant Humanidades.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (Eds.). (2019). *A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística*. Arte, Individuo y sociedad, 31(4), 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (Eds.). (2017). *Ideas Visuales. Investigación basada en Artes e Investigación Artística*. Universidad de Granada.
- Marín Viadel, R. y Roldán, J. (Eds.) (2012). *Las Metodologías Artísticas de Investigación y la Investigación Educativa basada en las Artes Visuales. Metodologías Artísticas de Investigación en Educación* (pp. 14-39). Aljibe.
- Marín Viadel, R (Ed.). (2005). *La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o Arte en Investigación Educativa. Investigación en educación artística*. Universidad de Granada, 223-274.
- Machado, A. (2010). *El filme-ensayo*. laFuga, 11. <https://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Marker, C. (Director). (1962). *La Jetée*. [Película].
- Montesinos, A. (2012). *El tiempo, la memoria y el compromiso. Chris Marker, un viaje a través de las imágenes*. Universidad de Valencia. <https://www.studocu.com/es/document/universidad-de-granada/filosofia-del-lenguaje/dialnet-el-tiempo-la-memoria-y-el-compromiso-chris-marker-un-viaje-at-4193040/112137397>
- Morales Osorio, R. (2025). *Caminar entre latencias*. [A/r/tography Films]. <https://vimeo.com/1076885145>

- Müller, R. (Director). (1993). *Leni Riefenstahl: Una vida de luces y sombras*. [Película].
- Paranajov, S. (Director). (1968). *Sayat Nova (El color de la granada)*. [Película].
- Porras, C. (Directora). (2022). *Desmielinadas*. [Performance]. <https://www.youtube.com/watch?v=7RjiB3iEHuA>
- Porras, C. (Directora). (2021). *Ciclos: Azúcar y maíz*. [Videodanza]. https://www.youtube.com/watch?v=_0HQyxdbmq8&list=PLs8ZP1u_hi-8P6S9hKZ2RknI0KQx9N7mK&index=8
- Prividera, N. (2022). *Cine Documental: La pasión de lo real*. La marca editora. <https://lamarcaeditora.com/admin/files/libros/1136/LMePRIVIDERACinedocumentalINTMUESTRAWEB.pdf>
- Torrero, C. & Cerdán, J. (Eds) (2005). *Documental y vanguardia*. CATEDRA, Signo e Imagen. <https://doi.org/10.15581/003.18.37127>
- Richter, H (2007). *El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental*.
- Roberts, J. (s.f.) *Dogma 95*. <https://newleftreview.es/issues/4/articles/john-roberts-dogma-95.pdf>
- Rodríguez, F. (2000). *El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial*. Filología y Lingüística XXVI(2): 9-24. <https://doi.org/10.15517/rfl.v26i2.4514>
- Rodríguez Ponce, M. I. (2018). «*How to do things with words en español: terminología, omisiones y adiciones*», *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, 20 (2018): págs. 483-508. <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.483-508>
- Romagera i Ramió, J. & Alsina Thevenet, H. (1985). *Textos y manifiestos del cine*. Corregidor.
- Romaguera, J; Alsina, H. (Eds) (1993). *Textos y manifiestos de cine*. CATEDRA, Signo e Imagen. <https://cinecolegiales.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/textos-y-manifiestos-de-cine.pdf>
- Rouch, J. (1995). "El hombre y la cámara" a E. Ardèvol i L. Pérez Tolón (ed.) *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada, Diputación Provincial de Granada; 95-121. https://www.academia.edu/3562375/ROUCH_Jean_El_hombre_y_la_c%C3%A1mara_en_E_Ardevol_y_P%C3%A9rez_Tol%C3%B3n_ed_Imagen_y_Cultura_Perspectivas_del_cine_etnogr%C3%A1fico
- Rouch, J. (2012). *¿El cine del Futuro?. La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. Selección y prólogo de Adolfo Colombrés. Ediciones ICAIC.
- Rouch, J. Y Morin, E. (Directores). (1961). *Chroquine d'un été*. [Película].
- Russo, E. A. (2021). *Poesía y transmisión del cine: los videoensayos de Kogonada*. Cuaderno 129. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2021/2022). pp 229-245. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi129.4884>
- Silva Sáez, A. (2023). *Las tejedoras y la tejedora. Un video-ensayo documental sobre el tejer. ¿Cómo hacer una investigación desde la creación audiovisual?*. Trabajo Fin de Máster en Artes Visuales y Educación. Universidad de Granada. <https://3congresoeducacion.wixsite.com/granada23/audiovisuales/amalia-silva-s%C3%A1ez>
- Silva Saéz, A. M. (2023). *La tejedora y las tejedoras*. [A/r/tography Films]. <https://www.youtube.com/watch?v=MWNHPj8Jkrs&t=601s>
- Smith, I. H. (2023). *Cine documental*. Libros Cúpula.
- Varda, A. (Directora). (2008). *Les plages de Agnès*. [Película].
- Vertov, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara*. [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=EKVY-fet28w&t=1572s>
- Vertov, D. (1973). *El cine-ójo*. Editorial Fundamentos. <https://es.scribd.com/document/46063260/Dziga-Vertov-El-Cine-ójo-Madrid-Fundamentos-1973>
- Vicente Domínguez, A. M. & Sierra Sánchez, J. (2021). *La representación audiovisual de la ciencia en el entorno digital*. McGraw-Hill.
- Von Trier, L. & Leth, J. (Directores). (2003). *The five obstructions*. [Película].
- Von Trier, L. & Vinterberg, T. (1995). *Manifiesto DOGMA 95*. <https://macguffin007.com/2012/03/01/manifiesto-dogma-95/>
- Weinricher López, A. (ed.) (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo*. Gobierno de Navarra. Departamento de cultura y turismo. https://mpison.webs.upv.es/ensayo_audiovisual/archivos/la_forma_que_piensa.pdf
- Weinricher López, A. (ed.) (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/09/desvios-de-lo-real.-el-cine-de-no-ficcion-2004_-antonio-weinricher.pdf

