

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTE



1977

RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN IMÁGENES EN MOVIMIENTO A PARTIR DE
LA PRÁCTICA DEL *FOUND FOOTAGE*

Tesis para optar el Título de Licenciatura en Arte con mención en Grabado que presenta
la Bachiller:

Paola Yamile Vela Vargas

Asesoría Teórica: Kathia Hanza
Asesoría Artística: Natalia Iguñiz

Lima, Julio 2011

ÍNDICE

1977

RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN IMÁGENES EN MOVIMIENTO A PARTIR DE LA PRÁCTICA DEL *FOUND FOOTAGE*

Introducción

1. ¿QUÉ ES EL <i>FOUND FOOTAGE</i> ?	
1.1. Concepto	1
1.2. Origen	5
1.3. El <i>found footage</i> en la actualidad	22
1.4. Breve reseña de piezas de <i>found footage</i>	24
2. LAS IMÁGENES DEL <i>FOUND FOOTAGE</i>	
2.1. Medios y percepción	47
2.2. Tiempo y memoria	51
2.3. Huella	55
2.4. Reproductibilidad	60
3. 1977	
3.1. Información general	64
3.1.1. Sinopsis	65
3.1.2. Ficha técnica	65
3.2. Proceso de trabajo	66
3.2.1. Primeros acercamientos	66
3.2.2. Descripción y análisis de las fuentes	67
3.2.3. Estructura del video	75

3.3.	Descripción del video	77
3.4.	Propósito del proyecto	88
Consideración final		90
Bibliografía		93

INTRODUCCIÓN

Los antecedentes de este trabajo de investigación se inician un tiempo después del término de mis estudios de Grabado en la Facultad de Arte de la PUCP, hace ya más de 10 años. La experiencia adquirida como estudiante no sólo me sirvió para fortalecer los aspectos técnicos de la disciplina, entendida esta como un medio generador de imágenes múltiples a través de una matriz, sino también suscitó la aproximación hacia conceptos sobre su aplicación, y que se referían principalmente al carácter de sus imágenes: por un lado, su reproductibilidad y, por otro, su registro como huellas impresas. Dos conceptos imprescindibles que conciernen al mundo del Grabado.

El interés hacia los temas que examinan la condición de las imágenes gráficas ocasionó la inquietud de acercarme a otros medios. Se puede decir que el desarrollo de mi proceso creativo básicamente se ha ido tejiendo a partir de la utilización del dibujo como un medio protagónico de las imágenes del grabado y luego como un medio en sí mismo. Esto último me llevó a utilizarlo desde otro punto de vista, es decir, a través de la reproducción de los dibujos para construir secuencias animadas en una línea de tiempo; finalmente incorporé no sólo dibujos en una secuencia temporal, sino también imágenes registradas por mí con una cámara de video casera. En el devenir de este proceso estos diversos intereses se fueron incorporando de manera inconsciente, y con el paso del tiempo pude darme cuenta de cómo ellos iban coexistiendo en los trabajos que iba elaborando, en un proceso de concatenación que aún continúa desarrollándose.

La situación de coexistencia de medios antes descrita guarda relación también con los cuestionamientos actuales sobre el Grabado contemporáneo. Se trata de la cuestión de cómo las técnicas tradicionales trascienden los límites del papel a través del uso de nuevos soportes para las imágenes (cartón, pared, piel, video, etc.). Si bien es cierto que se ha ido adjuntando la utilización de otros medios, hasta hoy se conserva la inalterable premisa que una obra necesita tres componentes para ser reconocida como un grabado: una matriz, tinta y un soporte. A pesar de ello, podemos decir que en un contexto interdisciplinario o post-disciplinario esta definición es ampliada a un sinnúmero de casos. Aquí me refiero específicamente a las obras que conectan diferentes disciplinas y que pueden estar relacionadas al concepto de impresión, reproducción y distribución de

imágenes, es decir, a aquellas que vinculan los procesos técnicos del grabado con los procesos visuales de reproducción, convirtiéndose en híbridos que pueden ser capaces de plantear diversos cuestionamientos y llegar a múltiples respuestas.

Precisamente *1977* es un trabajo plástico fruto del proceso antes descrito y que suscitó la investigación reunida en el presente trabajo. Su motor es una experiencia biográfica y guarda una estrecha relación con la experiencia perceptiva de imágenes en movimiento. Hace varios meses reencontré una serie de rollos a color de películas que fueron filmadas por mi padre utilizando su cámara de cine Súper 8. Ellas registran escenas y situaciones familiares de finales de los años setentas e inicios de los ochentas. Este descubrimiento fue doble, no sólo por el valor documental de las imágenes, sino también porque no las había vuelto a ver desde la muerte de mi padre en el año 1985. Entre ellas encontré un grupo de escenas de un viaje de vacaciones que realizaron mi padre y mi madre al Cusco en 1977. Aquí es donde realmente se origina el núcleo de la investigación. Pues al volver a ver estas películas del pasado familiar, no sólo estaba frente a imágenes que contenían una carga biográfica, sino que además desplegaban información sobre un contexto histórico del pasado, cuya situación de fragmentación social y política es un tema nacional irresuelto hasta hoy. Específicamente, me refiero a que en ese momento el Perú pasaba por una crisis muy aguda, de caos y protestas, en un tiempo que anunciaba el ocaso de la Dictadura Militar y el surgimiento de Sendero Luminoso. El contraste entre la tranquilidad del viaje de una pareja de clase media en un contexto convulsionado determinó el interés por trabajar con esas imágenes.

La re-utilización de esas escenas fílmicas sirvió para crear el esqueleto de una pieza nueva. Así, la investigación toma la práctica del *found footage* como el marco conceptual de partida. Práctica que nunca había aplicado, y que me hizo pensar en las posibilidades de cuestionamiento que podía abrir en mi proceso artístico y preguntarme hasta dónde podía llegar yo con él. Básicamente, por *found footage* hay que entender la creación de una pieza de imágenes en movimiento a partir de materiales fílmicos previamente existentes y que no han sido registrados directamente por el artista de la obra. Lo que hace el artista es utilizar fragmentos de películas, apropiarse de ellos para sacarlos de su contexto original y disponerlos bajo un nuevo orden, creando una pieza nueva.

El título de mi pieza es *1977*, en clara alusión al año en que se filmaron las imágenes que han sido apropiadas y re-elaboradas. Como se verá en el curso de la investigación, el uso del *found footage* sirvió para dilucidar la experiencia de coexistencia entre diversos conceptos y elementos en una línea de tiempo, a través de su combinación con otro tipo de imágenes (provenientes del dibujo, grabado o fotografía a través de la animación) y el sonido. Para ello no solamente me acercaré a la cuestión del diálogo entre diversas disciplinas artísticas, sino que la investigación se centrará en la revisión directa de nociones como el tiempo y la memoria.

La estructura del presente trabajo es la siguiente: en una primera parte, explicaré qué es el *found footage* y presentaré brevemente sus antecedentes históricos, de dónde apareció y cómo se ha ido utilizando durante la historia del cine y de las artes plásticas a través de la descripción de ejemplos concretos, que ayudaran a entender su naturaleza como un registro para restaurar hechos y tiempos a través de la apropiación, re-contextualización y re-elaboración de imágenes en movimiento. En una segunda parte, reflexionaré sobre el significado de las imágenes del *found footage* a partir de conceptos tales como: los intermediarios de la imagen, el tiempo, la memoria y su reconstrucción, la huella y el índice, y la reproductibilidad. Recurriré por ello a los estudios de Krauss, Peirce, Didi-Huberman, Barthes, Benjamin, entre otros autores, quienes centran su interés en el carácter ontológico de las imágenes registradas y/o en los diferentes niveles de interpretación que ellas pueden tener, que es uno de los puntos de mayor importancia en mi investigación, es decir, aproximarnos al significado que pueden presentar las imágenes empleadas en *1977*. Y, finalmente, en una tercera parte explicaré el proyecto artístico, es decir la obra en sí: *1977*. Anotaré sus antecedentes históricos, biográficos así como sus características y fines.

CAPÍTULO 1

1. ¿QUÉ ES EL *FOUND FOOTAGE*?

Este capítulo se centrará en explicarle al lector en qué consiste el *found footage*. Brindará información sobre este tipo de práctica artística que trabaja siempre con imágenes encontradas. Primeramente, se expondrá su concepto y los géneros con los que se le relaciona a partir del tipo de intervención sobre las imágenes (siempre presentando la posibilidad de pensar en él como una práctica que devela un inconsciente de las imágenes). Luego se pasará a revisar brevemente cómo se originó, se explicará los antecedentes que hicieron posible su utilización y se le presentará como un acto cuya existencia ha sido posible gracias a la confluencia de disciplinas relacionadas al mundo cinematográfico, así como al de las artes plásticas. Se considerará también las características que las obras de *found footage* puedan tener. Finalmente, se verá cómo esta práctica también se mantiene en la actualidad como un nexo entre el mundo del cine y las artes plásticas.

1.1 Concepto

El término *found* (encontrado) remite a la idea del encuentro casual con el material y el término *footage* (metraje) remite a la naturaleza cinematográfica de ese material. El uso del término *found footage film* (que se puede traducir como cine de metraje o material encontrado) aparece en el ámbito del cine experimental y de vanguardia, pero recién se populariza como *found footage* durante los años ochentas del siglo veinte.

El *found footage* es un acto creativo que trabaja con el reciclaje de imágenes en movimiento. Las imágenes usadas siempre son ajenas al que ejecuta la obra y provienen

de un material cinematográfico o videográfico. A este material se le conoce con el nombre de *metraje encontrado* y puede pertenecer al mundo del archivo institucional o estar al margen de él. Asimismo, puede ser variable en géneros: de ficción, de propaganda, educacional, pornográfico, casero, dibujos animados, documental, etc., como también puede haber sido registrado en distintos formatos: 8mm., Súper 8, 16mm., *Betamax*, *Mini DV*, etc. La práctica del *found footage* propone descontextualizar y/o re-contextualizar el material preexistente, a través de su apropiación y recomposición (Felix-Didier 2009: 107). Ello ocurre con el fin de crear obras personales cuyo carácter sea distinto al de los metrajes encontrados originales (Marín s/a).

Cuando se habla del *found footage* se está poniendo en práctica una secuencia de trabajo que se inicia a partir del encuentro con el metraje, derivando luego en distintas fases o procesos: reciclar, apropiar, reescribir y alterar imágenes reproducibles; ¿Cómo definir este hacer? Sostiene Sergio Wolf que el mejor concepto para definirlo es el de una *operación*, pues es: “una acción donde se abre y se revisa un cuerpo para alterar algo, para quitar o agregar, se lo toca, se lo deja marcado por una cicatriz, o una prótesis, o un injerto, pero nunca se lo abre para dejarlo como estaba” (Wolf 2009: 14).

La *operación* del *found footage* es una acción que siempre provoca un cambio sobre las imágenes. Los niveles de intervención sobre la imagen varían de acuerdo con la propuesta del autor de la obra, y se puede conservar bastante de las imágenes originales, como también llegar a destruirlas totalmente: “al punto de su transformación más o menos completa, hasta incluso la desintegración, no sólo de su sentido, sino incluso de su forma misma” (Bernini 2009: 34). Este proceso de indagar sobre las imágenes para recomponerlas se hace con el propósito de mostrar significados aparentemente invisibles, es decir: “revelar aquello que no muestran o no dicen en su superficie o para señalar, mas bien, los grados variables de escisión entre la imagen y aquello a que refiere” (Bernini 2009: 37).

En la acción u operación del *found footage* la experimentación sobre las imágenes cobra prioridad. Por ejemplo, una película es experimental cuando tiene ciertas características: haber sido trabajada en un proceso artesanal y personal, romper con lo establecido, no buscar la complacencia fácil del espectador, etc. Los cambios que se hacen sobre el

metraje encontrado no necesariamente deben ser violentos para ser considerados experimentales, también se pueden dar de manera sutil a través del uso de los medios de edición (etapa de post producción).

Por lo general, en el proceso de trabajo del *found footage* se edita el material ya filmado, recolocando las distintas partes del metraje. Tal práctica permite romper con estructuras narrativas clásicas, utilizadas para construir secuencias de imágenes en movimiento (como son comunes en el cine, el video o la televisión, por ejemplo) y presentarlas con un nuevo sentido.

El *found footage* no usa la cámara (etapa de producción), prescinde de ella. Su práctica se sostiene en el metraje encontrado, es decir, en archivos fílmicos para ser revisados. Por esa misma razón también puede enmarcarse en el género documental.

El género experimental y el género documental se asocian con el *found footage* pues tienen en común recopilar información de archivo. Trabajan con fragmentos de películas que se vuelven a ver para ser reescritos. En ese proceso de filmar lo ya filmado, se revisa las imágenes para analizar su información, ocasionando una reflexión sobre la naturaleza de las imágenes intervenidas, exaltándolas o cuestionándolas como asegura Emilio Bernini. Para él los dos géneros pueden tener como fin hacer una crítica iconoclasta de las imágenes. Críticas que suelen ser sobre el poder y la dominación, destacando sus rasgos alienantes, espectaculares o banales (Bernini 2009: 34).

Sin embargo, hay una gran diferencia entre el *found footage* de género experimental y documental, pues la re-contextualización de las imágenes se hace con fines distintos. Por un lado, como se ha mencionado, en el género experimental aparece la licencia tanto para agujerearlas o alterarlas, usar muchos efectos sobre ellas e incluso destruirlas, o simplemente variar el orden de su secuencia original. El cambio puede llegar a extremos, hasta volverlas ilegibles, aún así este sería un propósito válido y podría ser incluso el motor que genera la película.

Por otro lado, en el género documental podría hablarse de un trabajo similar al de la Arqueología, excavando y analizando las imágenes como capas para darles un sentido

que siempre sea legible. La película misma se convierte en un objeto de conocimiento, cuya descripción, análisis o crítica tiene un sentido comprensible (Bernini 2009: 36). Las imágenes no se desdibujan, aquí no se destruye el material, sus partes son utilizadas para ser mostradas como pruebas irrefutables.

Cabe señalar que no todas las obras de *found footage* deben ser exactamente catalogadas de manera específica dentro de los géneros mencionados puesto que pueden aparecer de manera simultánea. También se podría decir que sucede lo mismo cuando se reordenan las imágenes en el *found footage* pues la manera como se construye la estructura de lo que se quiere contar, esa lógica de la aparición sucesiva de las imágenes, puede fluctuar también entre lo narrativo (desarrollo de una secuencia de imágenes: exposición - nudo - desenlace) y no-narrativo (desarrollo de una secuencia de imágenes para reflexionar sobre la percepción o la condición de la imagen).

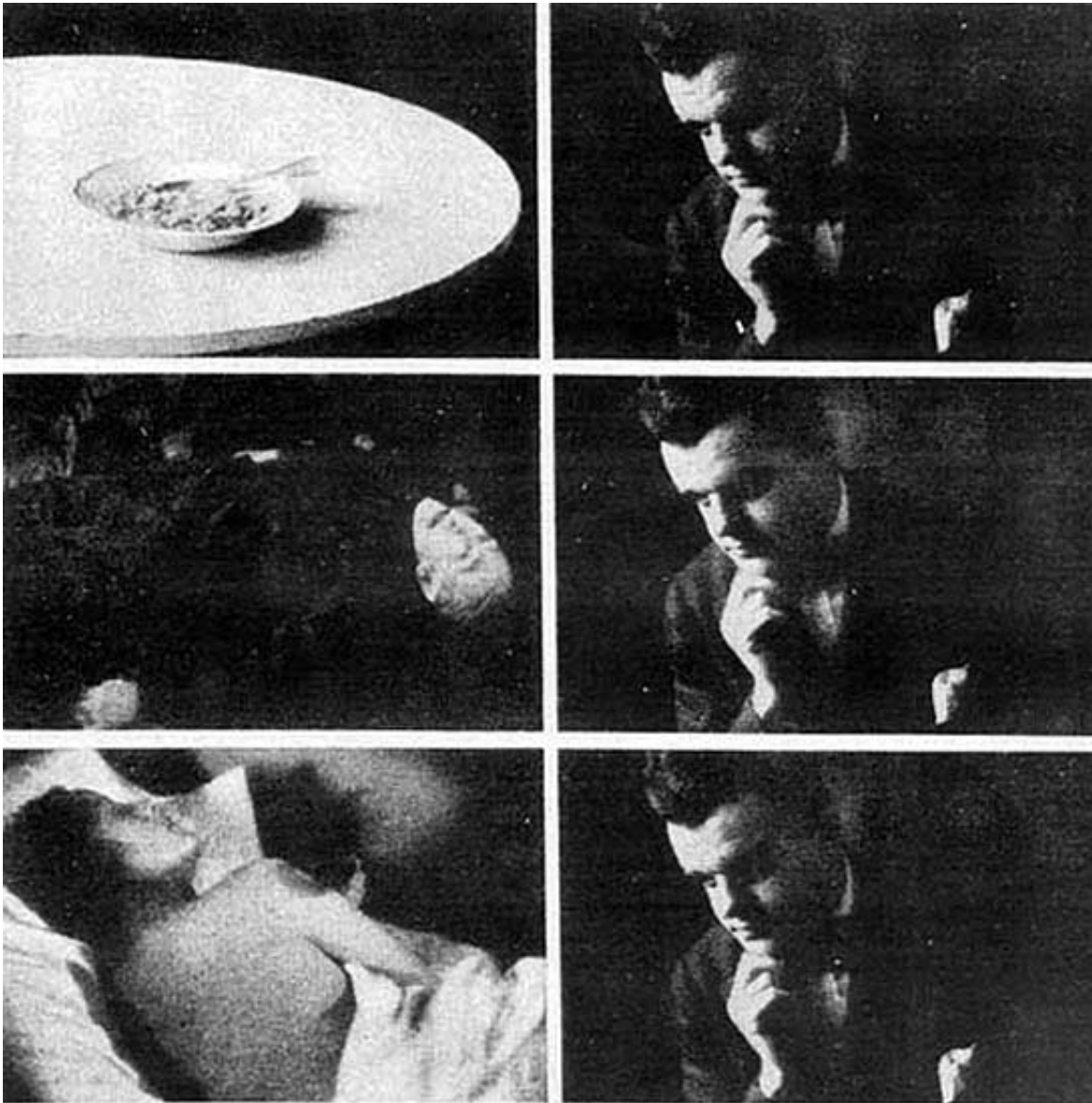
Es importante observar que el *found footage* abre la posibilidad de develar asuntos encubiertos de la imagen encontrada. Se podría incluso decir que esta práctica levanta un telón que hace aparecer el inconsciente personal o colectivo de la imagen. Wolf sugiere que el tipo de inconsciente aparece de acuerdo con el tipo de imágenes a intervenir: una película casera o familiar nos puede hablar más de la memoria de un individuo, y un film institucional o educativo nos puede hablar más de la memoria institucionalizada y oficial de un grupo social o país (Wolf 2009: 13). De ser eso correcto, ¿qué pasaría si al elaborar una obra de *found footage* a partir del análisis de un universo cerrado (privado) se pudiera reflexionar sobre asuntos más amplios (público)? Es decir, la pregunta es si la intervención de imágenes que hablan de la vida familiar abre una posibilidad real de develar el inconsciente colectivo: ¿es posible que la reutilización de un material que viene de tiempos pasados sea capaz de hacer ver un inconsciente colectivo que todavía rige en el presente?

1.2. Origen

El origen de la práctica del *found footage* proviene del mundo del cine. Es una invención del cine soviético¹ que tuvo entre sus creadores a cineastas como: Lev Kulechov (fig.1), Dziga Vertov y Sergei M. Eisenstein. Ellos miraban al cine mudo como un espacio que les daba la posibilidad de crear otra modalidad de discurso más allá de la palabra. Uno hecho a partir de la sintaxis de imágenes, es decir, que estas produjeran asociaciones mentales a través de lo que en los medios audiovisuales se conoce como montaje o edición (Machado 2007: 5). Dentro de un contexto de crisis económica los artistas soviéticos se enfrentaban a la escasez de celuloide, lo que dio pie a la experimentación con material reciclado. Bajo esa circunstancia, estos cineastas fueron los que empezaron a apropiarse de metrajes ajenos que insertaban en la elaboración de sus propias películas.

El constructivismo ruso (fig.2) -proveniente de las artes plásticas- influyó sobre el cine soviético. Entre sus principales exponentes destacaron Vladimir Tatlin (1885-1953) (fig.3, fig.4) y Alexandr Rodchenko (1851-1956) (fig.5). Este movimiento artístico, que se hizo presente después de la Revolución de Octubre, produjo obras diversas (esculturas, piezas de diseño industrial, diseño de carteles callejeros, propaganda, etc.) a partir del ensamblaje de materiales, incluyendo desechos provenientes de la basura. Frente a ello, los cineastas soviéticos empezaron a reutilizar un material compuesto por planos de imágenes ya registradas, propias o ajenas, y las combinaron indistintamente para elaborar sus obras (Bernini 2009: 25). Lo importante era incidir en la función que se le daba a las imágenes debido al intento de comunicar una idea a partir de esta recomposición de fragmentos seleccionados. Siguiendo esta línea de investigación Sergei M. Eisenstein desarrolló una teoría de cine conceptual que se asoció a la lógica de las lenguas orientales. El cineasta se interesó en la escritura china de imágenes. Por ejemplo en la escritura del caligrama oriental el concepto de “dolor” se obtiene a través del montaje

¹ Durante la época zarista el cine ruso era incipiente. El 80% de la población rusa era analfabeta y la manera más eficaz de formar a las masas no sólo era a través de la radio, sino también a través del cine. Por ello después de la revolución de 1917 el gobierno vio al cine como un arma de propaganda. Lenin considera que el cine es la más importante de todas las artes e impulsó la creación de una escuela de cinematografía dirigida por Vladimir Gardin.



1. LEV KULECHOV, composición-secuencia del Efecto Kuleshov, Unión Soviética, hacia1922.

Lev Kulechov hizo una investigación a partir de la combinación de metrajes. Utilizó un pedazo de material de archivo de Iván Mozzhukhin, un famoso actor ruso que había huido del país en 1917, cortando el mismo plano del rostro del actor en tres secuencias. En uno, yuxtapone la cara con un plato de sopa, en otro con una niña jugando, y en otro con una mujer muerta. El público elogió la actuación de Mozzhukhin - que muestra el hambre cuando vio a la sopa, la alegría de ver a su hija jugar y el dolor de su madre. Los soviéticos llamaron a su técnica de edición de "montaje", y así "la teoría de montaje" se convirtió en uno de los temas más analizados en gran escala en el cine.



2. CONSTRUCTIVISMO RUSO, afiches a partir de imágenes apropiadas sobre Lenin, hacia 1929-1930.



3. VLADIMIR TATLIN, Constructivismo Ruso, *Relieve*, Museo Lehmbruck, Duisburg, fotografía: Paola Vela.



4. VLADIMIR TATLIN, Constructivismo Ruso, *Relieve*, técnica mixta, Rusia, hacia 1914-1917.



5. ALEXANDR RODCHENKO, maqueta hecha sobre la base de apropiación y montaje de imágenes para publicación del poemario *Pro Eto* de Vladimir Mayakovsky, Unión Soviética, 1923 (izquierda) y afiche para la película de Dziga Vertov *El Hombre de la Cámara*, Unión Soviética hacia 1929 (derecha).

(superposición) de los ideogramas de “cuchillo” y “corazón”. El sentimiento de dolor se expresa con el pictograma de un cuchillo atravesando un corazón. (Machado 2007: 5). Inspirado en los ideogramas, Eisenstein creyó en la posibilidad de elaborar en el cine ideas complejas solamente por medio de la yuxtaposición de imágenes aplicando esta lógica oriental, excluyendo una narración clásica (Machado 2007: 6) o lógica occidental.²

El uso de metrajes encontrados se hacía propicio para la superposición de imágenes que proponía Eisenstein (fig.6, fig.7). En sus películas³ se construye un discurso por medio del montaje de los planos combinando material filmado y reciclado por él mismo; sin embargo, en muchos casos lo más importante era utilizar exclusivamente material de archivo. Un caso singular de trabajo fue el del cineasta Dziga Vertov (fig.8, fig.9, fig.10), quién jamás tocó la cámara o estuvo presente durante las filmaciones de sus obras (se limitaba a dar instrucciones a los camarógrafos distribuidos en distintas partes de Rusia por correo o teléfono). Vertov⁴ era un montajista, un constructor de sintagmas audiovisuales. Consideraba al material filmado como una materia prima en bruto que recién se transformaba en un discurso cinematográfico después de un proceso de visualización, interpretación y montaje (Machado 2007: 7). Proceso que hoy conocemos como *found footage*.

Ideológicamente los cineastas del cine soviético pretendían construir visualmente un lenguaje nuevo que difundiera la revolución de las masas. Tal como lo menciona Bernini, a través de sus películas se tenía la creencia de alcanzar una verdad (cinematográfica), por medio del uso dialéctico de las imágenes, sin que importe su procedencia (Bernini 2009: 26).

² Eisenstein estuvo en contra del montaje clásico tal como lo concebía David W. Griffith (fig.11), a pesar de ser un gran admirador de su obra y utilizar la película *Intolerancia* (1916) como punto de partida para las teorías cinematográficas que desarrolló.

³ *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928).

⁴ *La Sexta Parte del Mundo* (1926), *El Hombre de la Cámara* (1929).



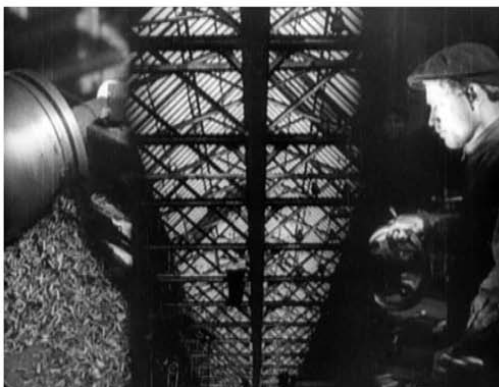
6. SERGEI EISENSTEIN, fotograma de la película *El Acorazado Potemkin*, Unión Soviética, 1925.

El acorazado Potemkin es una película que hace una fusión integral de forma y contenido, en la que la imagen genera significados múltiples en la mente del espectador. Esta capacidad del medio cinematográfico para estimular intelectualmente al público había sido explorada con cautela hasta la llegada de Eisenstein.



7. SERGEI EISENSTEIN, secuencia de imágenes de leones de piedra en la película *El Acorazado Potemkin*, Unión Soviética, 1925.

En esta secuencia famosa, los leones de piedra son el símbolo más evidente con que cuenta la película, y fueron utilizados por Eisenstein para ilustrar el despertar y la furia del levantamiento del pueblo capaz de derrocar a las tropas zaristas. Se muestran tres tomas del león: pasivo, despierto y al final se levanta.



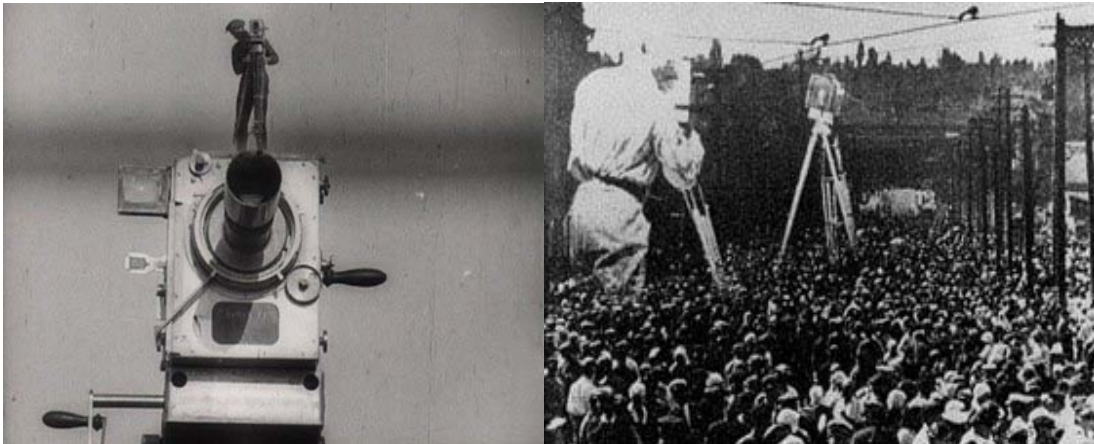
8. DZIGA VERTOV, fotogramas de la película *La Sexta parte del Mundo*, Unión Soviética, 1926.

En *La sexta parte del mundo*, el cineasta Dziga Vertov utilizó imágenes apropiadas para construir una composición de imágenes en movimiento que buscaba proyectar la verdadera unidad y felicidad del pueblo soviético en contraste con sus capitalistas. La película presenta la diversidad de la URSS frente al proyecto comunista en su conjunto, y buscaba la idea de totalidad que responda a la construcción de la sociedad socialista completa en un país.



9. DZIGA VERTOV, fotogramas de la película *El Hombre de la Cámara*, Unión Soviética, 1929.

En *El Hombre de la Cámara*, Vertov propone la idea del "Cine-Ojo". En este cine las imágenes van variando en función a las demás. Lo importante no es la cámara, sino el montaje. Se utiliza material encontrado y registrado por otros. Se recrean secuencias utilizando la cámara lenta, la fragmentación, el aceleramiento, etc. Todo está al servicio de la variación y de la interacción.



10. DZIGA VERTOV, fotogramas de la película *El Hombre de la Cámara*, Unión Soviética, 1929.



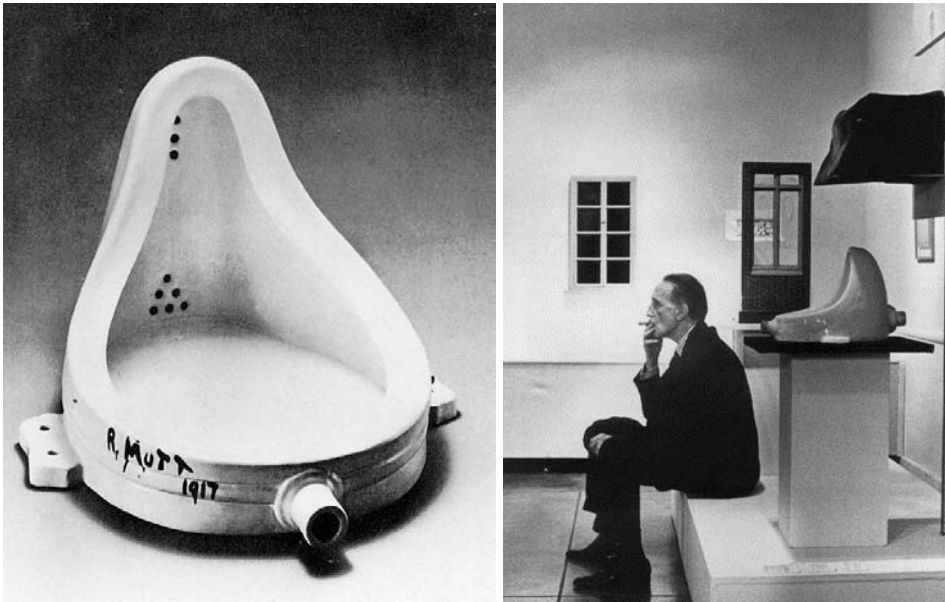
11. DAVID W. GRIFFITH, fotogramas de la película *Intolerancia*, Estados Unidos, 1916.

Cuando en la Unión Soviética aparece la industria del cine, en los años posteriores a 1917, los aspirantes a cineastas no tenían suficientes cámaras o rollos de película para filmar. Por ello se empezó a experimentar en la sala de edición con metraje encontrado que iba desde melodramas de la Rusia pre-revolucionaria hasta las escasas importaciones de películas de *Hollywood*. Un momento crucial fue la entrada en Rusia de una copia de contrabando de *Intolerancia* de David W. Griffith (1916), la película más brillantemente editada a principios de *Hollywood*. Bajo el influyente profesor Lev Kulechov, un grupo de estudiantes de cine en Moscú recorrió la película constantemente, para volver a editarla por ellos mismos, descubriendo así los efectos radicales que se producían cuando se cambiaba una secuencia.

Desde la época del cine soviético hasta nuestros días los fines de la reutilización de metrajes encontrados han ido evolucionando. Así, el *found footage* contemporáneo establece una relación distinta con las imágenes, alejada del modelo constructivista de la práctica soviética de tiempos pasados. Por ello mismo, no pretende hallar ni afirmar una verdad con ellas. El *found footage* de hoy es deconstructivo porque hace afirmar en la imagen aquello que a la vez niega, o hace emerger sentidos que contradicen aquello que estaba destinado a mostrar, pero sin neutralizar sus sentidos originales (Bernini 2009: 27). Y siempre muestra estos sentidos como “inestables, ambivalentes y que estos dependen de las combinaciones virtualmente inagotables en que se les haga participar” (Bernini 2009: 27).

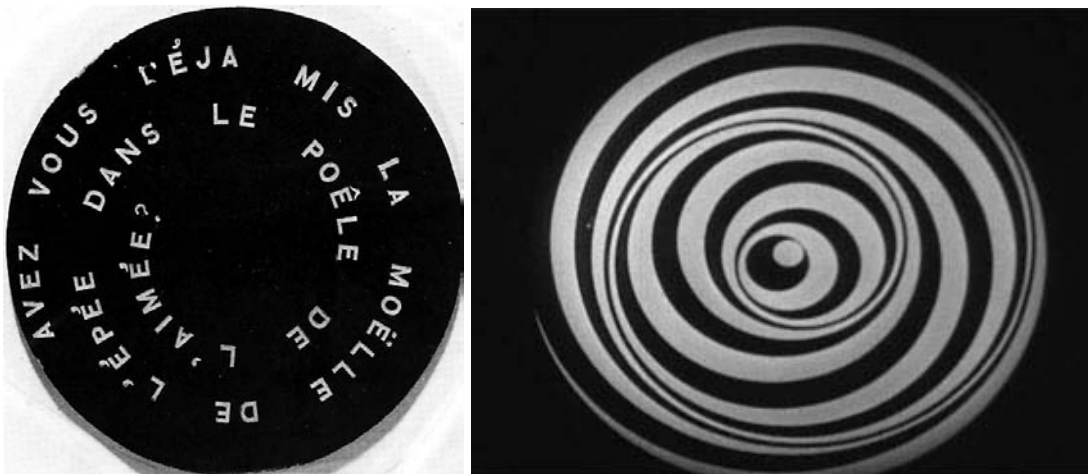
Cabe señalar también que dentro del mundo de las artes plásticas, el antecedente más lejano que tiene el *found footage* proviene del *ready-made*. Es conocida la historia sobre la obra *Fuente* de Marcel Duchamp (fig.12, fig.13). El artista consiguió un urinario, lo firmó con el seudónimo de Richard Mutt y lo presentó como una obra de arte. Rechazada para su exhibición por la Sociedad de Artistas Independientes en 1917, la obra fue mostrada 33 años después en Nueva York. Entre los años del rechazo y la aceptación hubo muchas idas y venidas, debates interminables y muy pocos urinarios de por medio (Schmoller 2010).

Como consecuencia de la presentación del *ready-made Fuente* se generaron cuestionamientos que emplazaban a pensar sobre las cualidades que debía tener una obra de arte para ser calificada como tal. A partir de esa apropiación de un objeto común y corriente que pertenecía al mundo de los útiles se abren preguntas como las propuestas por el crítico de cine Ezequiel Schmoller en su artículo *Found Footage* (Schmoller 2010): ¿Cómo es posible que una obra de arte sea producida por una fábrica de urinarios y no por un artista? ¿Cómo podía ser posible que la técnica y el trabajo hayan sido reemplazados por lo que se consideraba en ese contexto un capricho? ¿Cómo podría ser posible que la obra de arte fuera algo hecho en serie y no único, un objeto exactamente igual a miles de otros?



12. MARCEL DUCHAMP, *Fuente*, Francia, 1917.

Con *Fuente*, Marcel Duchamp propone que es el artista quién decide qué es arte. La obra es producto de la apropiación de un urinario y apunta a reflexionar y ver al arte como una actividad mental más que artesanal.



13. MARCEL DUCHAMP, fotograma de la película experimental *Anemic Cinema*, Francia, 1926.

Marcel Duchamp incursionó en el mundo de las imágenes en movimiento. El artista realizó una película muda de carácter dadaísta. El espectador puede ver durante 7 minutos una serie de juegos de palabras con frases sin sentido las cuales están escritas alrededor de patrones de espirales que rotan.

Como parte de las respuestas a estas interrogantes Schmoller plantea un interesante símil entre el *ready-made* y el *found footage*. El gesto de Duchamp que consiste en seleccionar una pieza ordinaria y reubicarla, termina generando un nuevo pensamiento sobre este objeto. Esto es lo que básicamente también hace el *found footage* al utilizar metrajes encontrados, se cambia el emplazamiento de un objeto para darle un sentido nuevo (Schmoller 2010). Un urinario o un metraje son objetos del universo de productos en venta, hechos en serie, *stock* de datos y formas preexistentes que vuelven a ser representados y puestos en escena (Bourriaud 2009:21).

La apropiación de metrajes encontrados también se utilizó en otros momentos de la Historia del Arte. Un ejemplo digno de mención es el situacionismo, un movimiento que relacionó fuertemente el arte con la política. Con influencias del *collage* dadaísta y surrealista, los artistas de este movimiento desarrollaron el concepto de *détournement*, que significa desvío y, por ampliación, tergiversación. Su propósito era tomar algún objeto creado por el capitalismo o el sistema político hegemónico (*comic*, publicidad, *graffiti*, material fílmico, etc.) y distorsionar su significado para producir un efecto crítico.

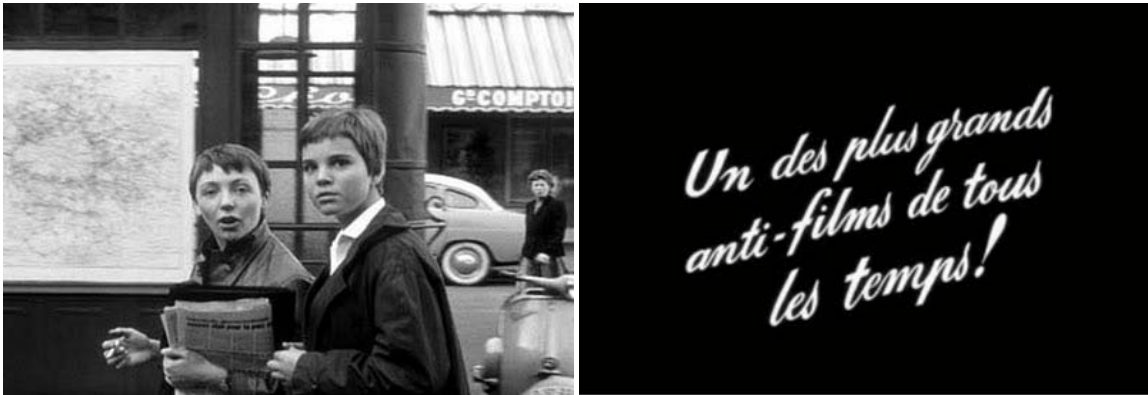
Entre 1952 y 1978, su miembro principal, Guy Debord (fig.14, fig.15, fig.16), creó seis obras a partir de metrajes encontrados⁵ yuxtaponiéndolos con otros elementos también apropiados: combinaciones de anuncios y fotografías periodísticas, fragmentos de textos provenientes de medios de comunicación y bandas sonoras (Foster et al: 2006: 304). Se quería producir tensiones entre la palabra y la imagen a través del reciclaje. Aquí las imágenes son re-significadas con la finalidad de criticar el capitalismo.

Desde la época del cine soviético hasta nuestros días se han gestado obras con infinidad de resultados. Por ejemplo, hay obras que surgen del simple encuentro con el material, para luego ser proyectadas sin hacer ninguna intervención sobre él, dejándolo tal como estaba. También otras donde se empieza a rayar, dibujar, agujerear, colorear la película, provocar acercamientos (*zooms*) y/o alejamientos panorámicos, cambiar la velocidad del

⁵ Entre ellas: *Aullidos en favor de Sade* (1952), *Crítica de la Separación* (1961), *La Sociedad del Espectáculo* (1973), *Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego* (1978).

tiempo de duración (muy rápido o muy lento). Así se tiene como resultado una obra sin un rastro del celuloide original. Asimismo, se puede combinar distintos tipos de películas a la vez (dibujos animados, reportajes televisivos, películas institucionales, de propaganda, etc.) para armar una estructura que quizás narre algo totalmente inventado. Igualmente hay obras que sólo provocan alteraciones sobre los colores de las películas originales con filtros y también aquellas en las que se introduce solamente sonidos o una banda sonora a un grupo de fragmentos de películas mudas, todo ello a través del uso de procesos técnicos manuales o digitales.

El universo de acción de este medio es increíblemente fértil, quizá porque propone mecanismos de apropiación de la imagen que han sido y seguirán siendo infinitos (Schmoller 2010), lo que ha dado lugar a la creación de obras con diversos fines: satíricos, propagandísticos, reflexivos, críticos, elegiacos, etc. De este modo se puede encontrar trabajos de *found footage* que terminan siendo cantos nostálgicos de algo que se perdió, convirtiéndose en un diálogo entre la memoria de sus imágenes y la relación con la historia. Existen también otros trabajos en los que se argumenta con las imágenes para escarbar en sus significados ocultos y liberar lo reprimido localizado en el inconsciente, o simplemente producir obras que sean ejercicios de descomposición visual y sonora con el fin de cambiar la continuidad temporal de una película.



(14) GUY DEBORD, fotogramas de la película *Crítica de la Separación*, Francia, 1961.

Secuencia de combinación de imagen registrada por el autor con un texto apropiado.



(15) GUY DEBORD, fotograma de la película *La Sociedad del Espectáculo*, Francia, 1973.

En esta película las imágenes no parecen tener sentido. Debord dice que la sociedad de producción capitalista tiene a la imagen como su fin, entonces el cine aparece como el negocio de la imagen que produce una falsedad.



(16) GUY DEBORD, fotograma de la película *La Sociedad del Espectáculo*, Francia, 1973.

Debord considera que el cine forma parte de la cultura de masas y se utiliza como propaganda, por ello las películas son sólo meros soportes publicitarios. Lo más importante es lo que se vende a los espectadores: productos, ideologías, y/o el gusto por el mismo medio cinematográfico. *La Sociedad del Espectáculo* no quiere proponer un cine de ideología, a diferencia de las películas de Sergei Eisenstein. No pretende hacer apología de nada, se limita a un acto de crítica muy activa. Tiene como fin acabar con el sistema de producción que crea la mentira de la imagen.

1.3. El *found footage* en la actualidad

La apropiación de objetos por parte de los artistas plásticos es considerada hoy en día una acción totalmente institucionalizada en el mundo del arte. Son lejanas ya las épocas del escándalo que protagonizaron artistas como Marcel Duchamp u obras consideradas hasta subversivas, como las de Debord. Sin embargo, las obras producto del reciclaje de registros fílmicos siempre estuvieron rodeadas de una aureola subterránea después de la desaparición de la vanguardia soviética. A pesar que muchos artistas han continuado con la tradición de esta acción, a la práctica del *found footage* se le situó en un espacio destinado a curiosidades de carácter experimental y periférico, ya sea dentro del mundo del cine o del videoarte.

Sin embargo, Philippe Dubois, en su artículo “Un 'efecto cine' en el arte contemporáneo”, menciona que en los últimos quince años un grupo de artistas plásticos parece haberse apropiado del objeto o pensamiento del cine, tratando de colocarlo en el corazón de la práctica artística como si se tratara de (re)animar el mundo del arte contemporáneo, devolviéndole una vida y un imaginario, si no nuevo, al menos rico histórica, cultural y estéticamente (Dubois 2009: 26). Del mismo modo hay muchos cineastas que miran hacia el campo de las Bellas Artes para re-contextualizar sus películas como obras fuera de la sala de cine, es decir, instalarlas en museos o galerías (Dubois 2009: 26).

Entre estos dos universos de artistas que trabajan con el cine y cineastas que se ejercitan con el trabajo del artista plástico, aparece un mundo intenso y bullicioso que comprende según Dubois dos grupos: el de los cineastas experimentales y el de los artistas del video. Ambos son los operadores que abren las conexiones entre los dos universos: cine y artes plásticas, introduciendo la gran imagen-movimiento en el mundo de las galerías y los museos de arte contemporáneo y haciendo también que el videoarte ingrese muchas veces en las salas de cine (Dubois 2009: 27).

El *found footage* se inscribe pues en esta relación de intercambio y préstamo de referentes entre cine y arte contemporáneo. Cabe anotar que uno se puede referir a esta relación de distintas maneras: “recuperación, reproducción, extracción, cita, referencia,

inspiración, reapropiación, absorción, desviación, inversión, transformación, deformación, desfiguración, etc. Las apropiaciones pueden ser integrales o fragmentarias, fieles o alteradas, directas o indirectas, etc.” (Dubois 2009: 28).

El trabajo de encontrar, desfigurar y reconfigurar (Dubois 2009: 29) imágenes es pertinente, lógico y natural en la práctica artística contemporánea. Se podría afirmar que el pensamiento visual hoy en día es cinematográfico debido a que el cine ofrece el imaginario que construye la memoria visual contemporánea compuesta por imágenes que conforman muchos de nuestros pensamientos (Dubois 2009: 30). Quizás por ello la práctica del *found footage* ha dejado de ser periférica para ser usada cada vez con más frecuencia por los artistas actuales.

El *found footage* se presta también para tesis extremas. Por ejemplo, Bourriaud sostiene que una obra de *found footage* puede ser el resultado de una red de elementos interconectados, ella puede convertirse en un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores, que van sumando tiempos y contextos, develando el inconsciente de las imágenes que se despliegan. Cada exposición de estas imágenes contiene un resumen de la otra, cada obra puede servir para escenarios múltiples. La obra ya no sería un fin ni una terminal, sino más bien un momento en una cadena interminable de contribuciones (Bourriaud 2009: 24).

En el contexto actual el reciclaje de metrajes encontrados plantea y sugiere a los artistas preguntarse: ¿Qué se puede hacer con?, y no seguir con la idea modernista de: ¿Qué es lo nuevo que se puede hacer? Es decir, se trata de: “¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido [de una obra] a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano?” (Bourriaud 2009: 21). Sólo habría que servirse de las imágenes para apoderarnos de códigos culturales, formalizaciones de la vida cotidiana y hasta obras provenientes del patrimonio mundial (Bourriaud 2009:22), tales como las provenientes de la industria del cine o la publicidad. La práctica del *found footage* se inserta en la cultura del uso de manera categórica por el tipo de función que cumple, a saber, reciclar objetos del mundo de los útiles.

1.4. Breve reseña de piezas de *found footage*

Una breve reseña de obras hechas sobre la base de la operación del *found footage* puede servirnos para reconocer su impacto y versatilidad. Las quince primeras fuentes son clásicos provenientes de Europa y Estados Unidos. Son piezas que han hecho un aporte fundamental al desarrollo de esta práctica, unas están catalogadas dentro del mundo del cine y otras dentro del mundo videoarte. A ello se ha agregado tres obras de artistas peruanos que también son representativas.

Uno de los primeros ejemplos sobre películas de *found footage* aparece con *Crossing the Great Sagrada* (fig.17). Esta es una película independiente de bajo presupuesto realizada por el inglés Adrian Burnel (1892-1958). Su estructura es la de un diario de viaje filmado hecho de manera humorística. Fue hecha a partir de retazos o *stock* de *films* documentales. Se utilizó como referente a *Crossing the Great Sahara* (1924) de Angus Buchanan, una película que se insertaba en un género muy popular durante los años veinte, películas de viaje. Ellas se caracterizaban por mostrar culturas extranjeras desde un punto de vista colonialista, nacionalista y con estereotipos raciales. *Crossing the Great Sagrada* es una crítica satírica hacia los estereotipos coloniales sobre la idea de lo nativo. Brunel y su asistente tienen los roles principales e interpretan a unos cineastas viajeros. Se relata el viaje de los personajes de manera absurda. Ellos van que cruzando ríos y desiertos para llegar a un lugar llamado *Sagrada*. Todo el tiempo hay un conflicto entre los títulos y las imágenes que se representan, poniéndose en duda la autenticidad del género de cine de viaje a través de la falsificación de locaciones, como por ejemplo cuando se presenta a *Blackpool Beach* (una playa inglesa) como el Desierto del Sahara o *Wapping* (una zona de la ciudad de Londres) como una villa de tribus africanas. Esta confusión causa un efecto cómico en el espectador, haciendo evidente la artificialidad de las películas de viaje y poniendo el punto de vista que mostraba el cine etnográfico de esa época (Sexton 2003).

En el cine belga aparece la figura de Henri Storck (1907-1999) quien es considerado un pionero en ámbito del *found footage*. Desde el año 1927 hasta los años setentas produjo una serie de trabajos pertenecientes a los géneros de ficción, experimental y cine antropológico. En *Story of the Unknown Soldier* (fig.18), el autor muestra una mirada

crítica hacia los políticos profesionales partiendo de un hecho histórico. En 1928 se firmó el pacto *Briand-Kellogg*, un tratado internacional firmado por quince países (Alemania, Estados Unidos, Francia, Reino Unido, Italia, Japón, Bélgica, Polonia, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica, Irlanda, India y Checoslovaquia), este tenía como objetivo diseñar el futuro de la paz mundial. Sin embargo, cuatro años después de la firma, al morir el ministro de asuntos exteriores francés Aristide Briand, los aires armamentistas regresaron con mayor furor. La estructura de la película proviene del conflicto entre la idea utópica sobre la paz y los gastos excesivos de armamento en materia de defensa. El autor se apropió e hizo un montaje de escenas de noticiarios que contenían declaraciones de políticos y autoridades sobre el tema. Y utilizó el ícono del “soldado desconocido” para mostrar la traición por parte de las élites políticas hacia los ciudadanos (Radner 1980).

Se considera que la tradición norteamericana del *found footage* empieza con Joseph Cornell (1903-1972). Uno de sus clásicos trabajos es *Rose Hobart* (fig.19). Aquí el autor utilizó una copia de un *film* de serie B *East of Borneo*, cuya protagonista era la actriz Rose Hobart. Cuenta la historia que cada vez que el autor se cansaba de verlo, lo cogía y lo editaba hasta que creó un corto de 19 minutos. Este corto lo proyectaba reduciendo la velocidad del movimiento y colocando sobre la imagen un filtro azul. Además le añadió una banda sonora con fragmentos de un disco llamado *Holiday in Brazil* de Ernesto Amaral. Durante toda la película se observa imágenes de la actriz, causando un efecto exótico y onírico. Un sueño extraño (Ortega 2008).

Otro norteamericano que destacó en la práctica del reciclaje de imágenes a fines de los años cincuenta fue Bruce Conner (1933-2008). El veía al cine como un arte esencialmente de montaje. Su trabajo es comparado al de los maestros soviéticos por su sofisticación y habilidad. *A Movie* (fig.20) es uno de los más grandes logros del cine de *found footage*. La película re-contextualiza imágenes del cine y la televisión con el fin de presentar una visión de la fatalidad sobre el mundo, a través de la yuxtaposición de imágenes de destrucción y sexo. Va combinando y cortando materiales de archivo dispares, desde epopeyas de *Hollywood*, carreras de coches, motocicletas, accidentes de avión y barco, material de guerra, la bomba atómica y chicas sensuales. La película quiere llamar la atención sobre el artificio normalmente invisible en el cine y lo va recreando con combinaciones de elementos ilógicos (Vandoorne 2009).



17. ADRIAN BURNEL, fotograma de la película *Crossing the Great Sahara*, 10 minutos, Gran Bretaña, 1924.

En *Crossing the Great Sahara* (1924) de Adrian Burnel una expedición de tres exploradores confunde Londres y Nueva York con Papúa. A través del género del cine etnográfico y de viaje se muestra las tergiversaciones populares sobre el África y con ello se cuestiona la autenticidad de los documentales coloniales (Rice: 2010).

Ver película: <http://www.youtube.com/watch?v=3Gp5YW0teQ0>



18. HENRI STORCK, fotograma de la película *Story of the Unknown Soldier*, 10 minutos, Bélgica, 1932.

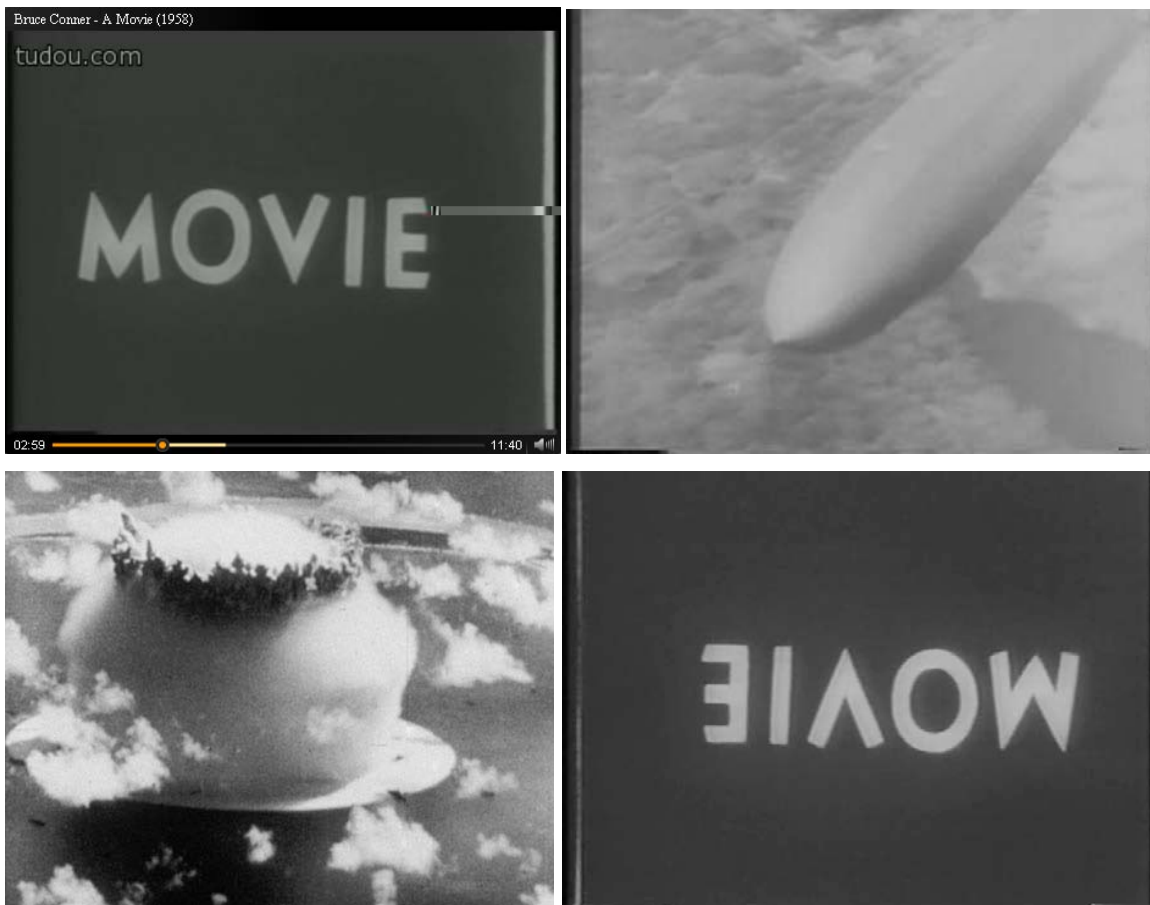
Story of the Unknown Soldier (1932) de Henri Storck es un documental antimilitarista realizado a partir de materiales extraídos de noticiarios de 1928. Fue censurado en Francia. Henri Storck toma imágenes de noticiarios proyectados en cine de Bruselas como punto de partida. El autor reedita desfiles militares, ceremonias de ofrenda florales entre el regocijo y las masas, junto con imágenes de manifestantes contra la guerra y esqueletos. Se crea un collage anti-imperialista que se burla de la autoridad de las noticias tanto como lo hace la *Realpolitik* del Imperio. Henri Storck supervisó la adición de una banda sonora en 1959 (DivX Clásico: 2008).



19. JOSEPH CORNELL, fotogramas de la película *Rose Hobart*, 19 minutos, Estados Unidos, 1936.

Rose Hobart (1936) de Joseph Cornell es un corto experimental de 19 minutos. El autor cortó y volvió a editar una película de *Hollywood* llamada *Este de Borneo*, creando uno de los más famosos cortometrajes surrealistas de Estados Unidos. Joseph Cornell estaba fascinado por la actriz de la película llamada Rose Hobart. La pieza se compone de fragmentos de *Este de Borneo* junto con los pedazos de un documental sobre un eclipse.

Ver película: <http://www.youtube.com/watch?v=XnbbqiD7C7A>



20. BRUCE CONNER, fotogramas de la película *A Movie*, 12 minutos, Estados Unidos, 1958.

A Movie (1958) de Bruce Conner es una película de bajo presupuesto y la más famosa del autor. Conner utilizó compilaciones de viejos noticieros, películas antiguas y fotografía fija, como por ejemplo imágenes de una grabación de Pinos Ottorino sobre Roma. Así creó una pieza no narrativa de 12 minutos que quiere hablar sobre la experiencia de ver una película, la condición humana a través de metáforas abstractas sobre la violencia de la humanidad.

Ver película: <http://www.tudou.com/programs/view/3-9tCeFX0Eo/>

Por otro lado tenemos a Dara Birnbaum (1946), una artista de video estadounidense que es quizás la más famosa por sus contribuciones provocativas e influyentes en el discurso contemporáneo sobre arte y cultura popular. A través de trabajos de video e instalaciones multimedia, Birnbaum subvierte, critica y de-construye la hegemonía de las imágenes en los medios de comunicación. Su trabajo se enfrenta a los mitos de la cultura y la historia de los medios masivos. Si se define la apropiación como un acto que toma posesión de otra imagen o idea, a menudo sin permiso, Dara Birnbaum encaja a la perfección. En el video *Technology/Transformation: Wonder Woman* (fig.21), la autora crea uno de los primeros ejemplos de apropiación de imágenes de la televisión convencional, algo que ahora es bastante común. El video tiene como protagonista a la *Mujer Maravilla*, el personaje principal del programa de televisión en horario estelar con el mismo nombre que se basa en un libro de acción y aventuras cómicas. El espectador se enfrenta a escenas de la serie llena de gestos estereotipados de poder y sumisión entre el ego masculino y femenino. Birnbaum se concentra en la transformación de la mujer y se interesa sobre el tema de la transformación psicológica *versus* el producto televisivo. Lo “real” se vuelve “maravilla” con el fin de hacer el bien (ser moral) dentro de una sociedad (in)moral (Art Torrents 2008).

Destaca también el cineasta americano de películas no narrativas Stan Brakhage (1933-2003). Es considerado como una de las figuras más importantes en el cine experimental del siglo veinte. A lo largo de cinco décadas, Brakhage creó un cuerpo grande y diverso de trabajos, explorando variedades de formatos y técnicas que incluían cámara en mano, colocar pintura directamente sobre el celuloide, cambio de tiempos en la edición, raspados sobre la película, etc. Interesado en la mitología e inspirado por la música, la poesía y los fenómenos visuales, Brakhage quiso revelar lo universal a través de temas muy particulares como la exploración de la natalidad, la mortalidad, la sexualidad y la inocencia. Su película de *found footage Murder Psalm* (fig.22) se compone principalmente de metraje encontrado, específicamente el de una película educativa acerca de la epilepsia que se combina con otras como el dibujo animado de un ratón policía. Brakhage utiliza diferentes encuadres de locaciones y contrastes de diferentes texturas visuales, haciendo que la violencia y el horror parezcan a punto de estallar por todos lados (Mubi 2011).



21. DARA BIRNHAUM, fotogramas de película *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 6 minutos Estados Unidos, 1978-1979.

Technology/Transformation: Wonder Woman (1978-79) de Dara Birnhau es un video que empieza con una secuencia prolongada de explosiones de fuego acompañada por el sonido de una sirena, mostrando imágenes de la famosa serie de televisión *Wonder Woman*. Se muestra constantemente la transformación del personaje de la secretaria Diana Prince en el superhéroe *La Mujer Maravilla*. En esta apropiación se desenmascara el lenguaje de la televisión, los mecanismos de representación de género y la tecnología a partir de una metamorfosis (Demos: s/a).

Ver película: http://www.dailymotion.com/video/x4y5e5_dara-birnbaum-technologytransformat_shortfilms



22. STAN BRAKHAGE, fotogramas de película *Murder Psalm*, 16 minutos, Estados Unidos, 1981.

Murder Psalm (1981) de Stan Brakhage se hizo a través de la apropiación de imágenes de una película educativa sobre la epilepsia. *Murder Psalm* se estructura en torno a la narrativa preexistente. Aquí se ve a una chica en situaciones diferentes: sentada mirando una piletta, vestida como un jinete, en exámenes médicos. Se incluye la aparición de un médico que explica la disfunción cerebral que causa la epilepsia. Así el material se transforma en una meditación sobre las circunstancias sociales y culturales de los traumas de la infancia (Keller: 2002).

Un ejemplo extremo de apropiación sin intervenir absolutamente nada de las imágenes encontradas es *Perfect Film* (fig.23) de Ken Jacobs (1933). Aquí vemos lo que parece ser dos entrevistas inéditas de una película en blanco y negro. Es Nueva York en el año 1965. Malcolm X es un líder y activista de los derechos afroamericanos que acaba de ser asesinado en el *Audubon Ballroom*, en Manhattan, *Washington Heights*. Entonces, vemos desarrollarse las observaciones y reacciones de dos hombres no identificados que van respondiendo preguntas sobre el asesinato. El primero es un afroamericano residente de Harlem que especula sobre la importancia de Malcolm X en los Estados Unidos y los disturbios raciales de Harlem que acababan de ocurrir en el verano anterior. La segunda entrevista por su parte se encuentra entre un número de periodistas y un inspector de policía con un traje blanco y corbata a rayas que va respondiendo sobre el asesinato. Las dos entrevistas vienen con las austeridades y varias sutilezas de las imágenes de película virgen: se ve la preparación de cada sujeto ante la cámara, sonrisas inapropiadas y silencios incómodos. La película tiene todo el peso de un documento histórico y es una especie de cápsula del tiempo. Jacobs no editó nada y utilizó la película en bruto. Colocó el metraje encontrado en estado natural como una fuente primaria lejana a la contaminación del arte aplicado, es decir, rechazó el concepto de la edición (Blagojevic 2008).

Dentro de la tradición de cineastas experimentales austriacos aparece la obra *Piece Touchée* (fig.24), del vienés Martin Arnold (1959), quien trabaja con el metraje encontrado sobre la base de la película *The Human Jungle* (1954) de Joseph Newman. El material utilizado es una escena que muestra un típico momento en la vida de una familia de clase media americana: una mujer se sienta en un sillón y lee una revista. Entonces su esposo llega a casa, la besa y camina por la habitación. Arnold utiliza un sistema científico de duplicación para jugar con los encuadres, "un paso atrás / dos pasos hacia adelante". Así se va animando una imagen congelada con movimientos imperceptibles y las va repitiendo en la edición de acuerdo con este esquema. A tal punto que esa manipulación del movimiento llega a la abstracción cuando percibimos la duración del *loop* de la película. El autor quiere hacer una crítica sobre los patrones morales en el cine y para ello ridiculiza las convenciones de *Hollywood* (Tuttle 2005).



23. KEN JACOBS, fotogramas de película *Perfect Film*, 22 minutos, Estados Unidos, 1986.

En *Perfect Film* (1986) Ken Jacobs propone darle sólo importancia al mero acto de exhibición del material encontrado. Su obra fue el resultado del encuentro del artista con un rollo de película en un tacho de basura. Jacobs recogió el metraje y no transformó nada. No quitó, ni agregó. Sólo colocó el título de *Perfect Film* a los 22 minutos de entrevistas televisivas sin editar que recogían testimonios sobre el asesinato de Malcolm X. En la pieza se ve el proceso absoluto de no-intervención sobre el material, es decir, al final éste fue proyectado tal cual fue encontrado (Marín s/a).



24. MARTIN ARNOLD, fotogramas de found footage *Piece Touchée*, 16 minutos, Austria, 1989.

Piece Touchée (1989) de Martin Arnold es una pieza que ha sido elaborada a partir de la apropiación de una escena de 18 segundos perteneciente al cine negro de *Hollywood*. El autor hace una modificación espacial y mecánica del movimiento. Se reflexiona sobre *Hollywood* como un sistema de representación productor de un cine articulado a partir de lo que no se puede mostrar por la autocensura.

Ver película: <http://www.youtube.com/watch?v=F9JJc7TEsZI>

En Holanda aparece *Lyrical Nitrate* (fig.25) de Peter Delpout (1956) que es un homenaje a la estética del cine mudo. Se compone de fragmentos de películas silenciosas no identificadas (largometrajes de ficción, documentales, viajes y pruebas de pantalla) que fueron encontradas en el ático de Jean Desmet (1875-1956), un distribuidor de películas en Holanda. Delpout acelera o ralentiza la velocidad de las escenas y va de-construyendo las imágenes originales. Elimina sus significados originales con el fin de llamar la atención sobre la belleza delicada del nitrato, material altamente inflamable y frágil que fue usado para rodar películas hasta mediados de la década de 1950 (Canby1991)

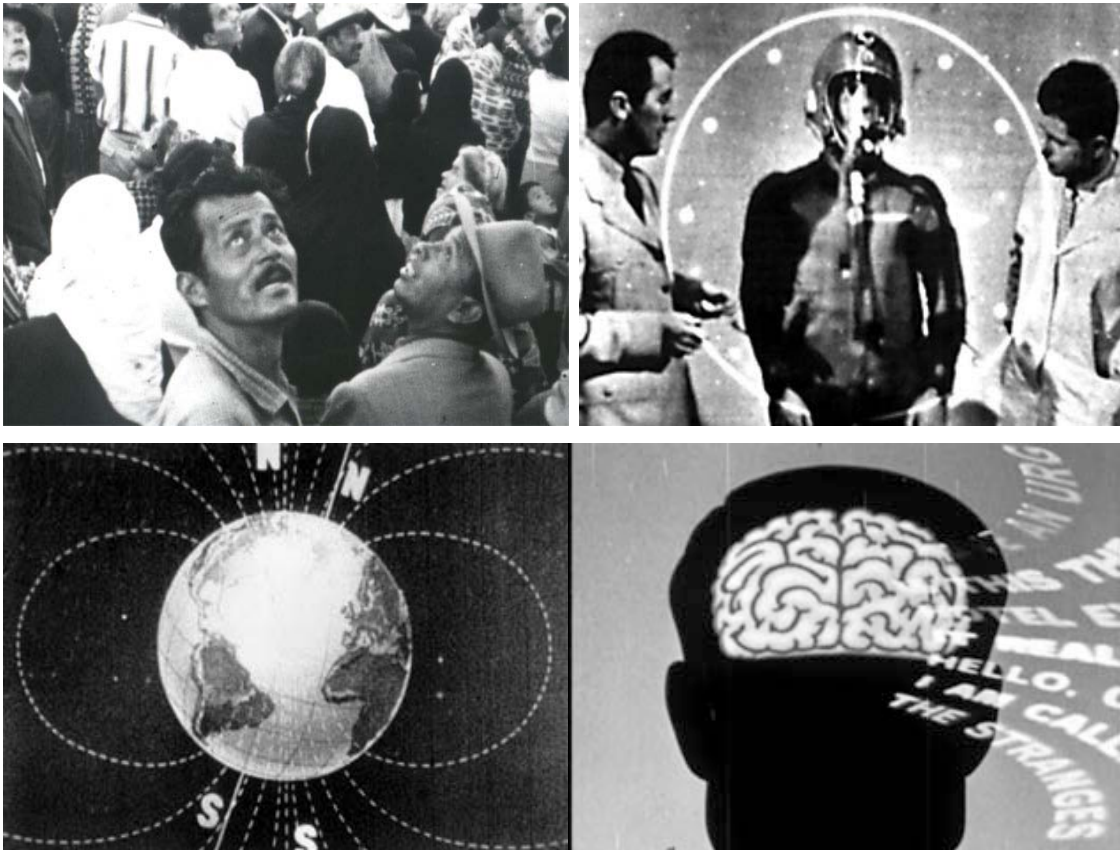
Regresando a los Estados Unidos vemos un ejemplo de falso documental a partir del *found footage*. *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (fig.26) de Craig Baldwin (1952). El artista utiliza todos los desechos imaginables de material fílmico, de televisión re-grabado y sonido industrial extraídos de archivos. Construye una historia estafalaria, tratando de mostrar que Estados Unidos ha sido invadido por extraterrestres hostiles. Estos seres son responsables de todo, desde la capa de ozono hasta la aparición de las abejas asesinas. Para ilustrar su tesis, el artista utiliza escenas de películas mexicanas y japonesas de ciencia ficción de tipo B, mezclándolas junto con imágenes al azar de Ronald Reagan, John F. Kennedy y Salvador Allende. El acento de la narración se inserta dentro de la tradición de los diarios sensacionalistas norteamericanos como *The National Enquirer*. La película es una mezcla de sátira, fantasía política, y comedia de humor negro usando teorías paranoicas, la deconstrucción del medio ambiente, y la intervención de la CIA (Hal Erickson 2011).

En el campo de la video instalación parece el vídeo *24 Hour Psycho* (fig.27) del artista escocés Douglas Gordon (1966). El proyecto utiliza la película clásica *Psycho* (1960) de Hitchcock colocándola a un ritmo muy lento, extendiendo lo que originalmente era una película de 109 minutos, a un evento de arte de un día de duración. Este video no es un simple trabajo de apropiación, pues sus fines van hacia la manipulación del tiempo. Para el espectador quizás no sea posible ver la totalidad del *film* porque Gordon al desacelerar las imágenes creó una proyección completa de veinticuatro horas de duración. Sin embargo se puede experimentar los elementos narrativos en el video (en gran parte por la familiaridad con el original). La lentitud aplastante del desenvolvimiento constante de las imágenes, que puede socavar las expectativas del espectador, termina colocando la idea del suspenso a un nivel cercano al absurdo (Ferguson 2001).



25. PETER DELPEUT, fotograma de la película *Lyrical Nitrate*, 51 minutos, Holanda, 1991.

En *Lyrical Nitrate* (1991) el cineasta Peter Delpout crea una oda del cine abstracto apropiándose de películas de principios del siglo XX, específicamente de la colección del distribuidor Jean Desmets. El material deteriorado se organiza en categorías que evocan la experiencia de ver un *film*. La película no sigue una narración objetiva, y refleja en su estructura un sentido básico de la mortalidad, del fin del celuloide (Micmac: 2010).



26. CRAIG BALDWIN, fotogramas de la película *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America*, 97 minutos, Estados Unidos, 1991.

En *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1991) Craig Baldwin realizó un montaje de fragmentos de películas de terror, ciencia ficción, dibujos animados, documentales, comerciales y noticieros, que junto a una voz en off va describiendo la destrucción de la tierra. Sobre la base de la técnica surrealista del cadáver exquisito, Baldwin creó una especie de *Frankenstein* cinematográfico, al utilizar estos metrajes como desperdicios visuales para construir una narrativa nueva (Marín s/a). Se creó una historia totalmente nueva y diferente que al final no tuviera nada que ver con el material que contaba, es decir, se re-articuló todas las imágenes por completo.

Ver tráiler: <http://www.youtube.com/watch?v=-So8ncddSBY>



27. DOUGLAS GORDON, fotogramas de la película *24 Hour Psycho*, Gran Bretaña, 1993.

24 Hour Psycho (1993) de Douglas Gordon fue creada poniendo en cámara lenta la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock. A partir de este clásico familiar, el autor introduce muchos de los temas importantes en su trabajo: el reconocimiento y la repetición, el tiempo y la memoria, la complicidad y la duplicidad, la autoría y la autenticidad, la oscuridad y la luz.

Ver fragmento: <http://www.youtube.com/watch?v=I1jkoMfPa40>

Un trabajo de apropiación de imágenes sacadas del cine de *Hollywood* es el de *Outer Space* (fig.28). Esta obra del austriaco Peter Tscherkassky (1958) es una pieza de metraje encontrado a partir de la intervención sobre pedazos de la película *The Entity* (1982) de Sidney J. Furie. El autor interviene la película primero cambiando sus imágenes, de color a blanco y negro. Luego utiliza escenas en donde la actriz protagonista, Barbara Hershey, sufre agresiones sexuales y corporales por parte del extraño, maléfico e invisible ser que habita su casa. Todo comienza a partir de un estado de calma para luego construir escenas al borde de la destrucción absoluta a través de procesos de degradación y fragmentación. Los sentidos del espectador son bombardeados para que tenga nueva conciencia de la posibilidad de la película. El autor considera que para mostrar a un objeto siempre es necesario deformarlo. Pero su procedimiento no es simplemente un acto de subversión, sino parte de algo así como el copiado y pegado proveniente de los compositores de vanguardia, que utilizaban los ritmos violentos de retraso, la ruptura, la fragmentación, la degradación de la imagen y el sonido. Haciendo que el movimiento de las imágenes tenga un estilo más acorde con lo abstracto (Graham 2001).

Existen películas de *found footage* que se preguntan persistentemente ¿qué es el cine? Este es el caso del *film Decasia* (fig.29) del estadounidense Bill Morrison (1965). El autor ha hecho un *film* de 70 minutos compuesta en su totalidad por material de nitrato de principios del siglo veinte. Este material es perteneciente a archivos tales como los de *George Eastman House* o del Museo de Arte Moderno, y abarcan de todo un poco, drama, documentales, pruebas de pantalla, todo tipo de imágenes peculiares que se han deteriorado de maneras interesantes. El nitrato de celulosa fue dejado de usar por los cineastas alrededor de 1950 porque era altamente inflamable y propenso a la putrefacción. Es esa podredumbre la que fascina a Morrison. *Decasia* es una fantasía sobre la decadencia. La película ha sido editada con una sensibilidad poética. Las imágenes fluyen misteriosamente sin orden lógico en la estructura. Aparecen rostros y edificios, las caras se convierten en sombras de cromo que se desintegran, el sol se vuelve negro, las llamas parecen agua. Las imágenes se convierten en un resumen de los colores negro, gris y plata (Jones 2003).



28. PETER TSCHERKASSKY, fotograma de *Outer Space*, 10 minutos, Austria, 1999.

Outer Space (1999) de Peter Tscherkassky está compuesta por escenas de la clásica película de terror *El Ente* (1982). El autor interviene la imagen cambiando el color y su movimiento. Se presenta a la actriz Barbara Hershey poseída violentamente por un ser que no puede ser visto. El *film* está compuesto de secuencias de degradación y disolución de la imagen. Durante 10 minutos el espectador es invitado a reflexionar sobre la concepción tradicional del cine y la narrativa cinematográfica.

Ver película: <http://www.youtube.com/watch?v=mTarJ0Op7W8>



29. BILL MORRISON, fotogramas de la película *Decasia*, 67 minutos, Estados Unidos, 2002.

En *Decasia* (2002) de Bill Morrison se recopilan imágenes de películas de todos los tiempos y de todo tipo. El autor, de manera nihilista, va mostrando el envejeciendo y la destrucción como un proceso irreversible que podría leerse como una metáfora sobre el fin del celuloide frente al triunfo de la era digital.

Ver fragmento: <http://www.youtube.com/watch?v=jeEzb-0vf7A>

En el Perú aparecen ejemplo de obras de *found footage* hechas por artistas plásticos. Pero antes habría que mencionar el caso del cortometraje *Esta Pared no es Medianera* (fig.30) del pintor Fernando de Szyszlo (1925). Este no fue hecho a partir de metrajes encontrados, pero es la primera experiencia fílmica de un artista plástico en el Perú. El guión fue escrito por el mismo Szyszlo junto con José Malsio y Ricardo Sarria. La cinta trata sobre el conflicto de un hombre que se siente prisionero frente al hartazgo de la rutina conyugal. Se contraponen escenas de agresividad del hombre frente al deseo y la libertad que están representados por el mar, la arena y una mujer (Amanda Reátegui, tía del pintor Ramiro Llona y amiga de Szyszlo). El hombre escapa de su hogar y aparece la pasión frente a una amante. Sin embargo las convenciones morales, representadas por la Iglesia a través de la aparición de elementos como la cruz y un sacerdote, terminan por reprimir el deseo del hombre. Este regresa a su casa y encuentra el cadáver descompuesto de su mujer interpretado por la poeta Blanca Varela (Bedoya 2010).

Un ejemplo interesante de re-contextualización de imágenes lo hace el videasta y fotógrafo peruano Diego Lama (1980). En su video de *found footage No Latin-Party* (fig.31), el autor utiliza elementos que a primera vista no parecen estar relacionados. Utilizando la secuencia de una película de Francis Ford Coppola *The Godfather II* (1974), propone una mirada muy crítica sobre la gente que maneja los eventos artísticos internacionales de mayor relevancia, perteneciente a la élite del mundo del arte. Lama crea una situación que apunta a mostrar a ese exclusivo circuito como un espacio determinado por criterios de poderes económicos más que artísticos. La repartición de la torta durante la fiesta de una pequeña mafia se convierte en la metáfora del video.

Finalmente tenemos el caso de *El Turista Hitchcock* (fig.32) del peruano Marco Pando (1973). El artista usa retazos de películas de 35mm para realizar sus obras. Rasga y dibuja sobre ellos. En el *film* de animación, aparece Alfred Hitchcock como turista haciendo un viaje a Lima. El famoso director camina por sus calles desiertas y asoladas por la crisis de hace dos décadas. En una atmosfera de suspenso va reconociendo la ciudad y esto es alternado con imágenes de la vida e historia familiar del artista peruano en Cajamarca. Hasta que Hitchcock es atacado por un grupo de niños con mascararas de pájaros. Estos personajes son los pirañitas cuyo referente parte de la película *The Birds* (1963). Finalmente el director inglés huye y la cinta termina con una imagen suya diciendo que todo es una mentira.



30. FERNANDO DE SZYSZLO, fotogramas de la película experimental *Esta Pared no es Medianera*, 10 minutos, Perú, 1952.

Esta Pared no es Medianera (1952) de Fernando de Szyszlo no es una obra de *found footage* en sentido estricto, pero es importante mencionarla porque es quizá la primera realización fílmica hecha por un artista peruano estando ya dedicado a otras disciplinas como la pintura. Fue filmada entre amigos pues participan como actores la poeta Blanca Varela -ex esposa de Szyszlo-, el pintor Emilio Rodríguez Larraín, el escultor Jorge Piqueras y el músico de origen español Fernando Román. El cortometraje surrealista se produjo después de que el artista regresara de París y estuvo prácticamente perdido por más de 20 años. Tiene una fuerte influencia del cine de Luis Buñuel (*La Edad de Oro* y *El Perro andaluz*). Las imágenes giran en torno a la convención moral, la represión social, el deseo y erotismo.



31. DIEGO LAMA, fotogramas del video *No Latin-Party*, 2 minutos, Perú, 2003.

No Latin-Party (2003) es un video de Diego Lama en el que utiliza una secuencia de la película *El Padrino* de Francis Ford Coppola. Es la celebración de cumpleaños de un mafioso en Cuba justo antes de la Revolución. Lama inserta elementos nuevos al metraje eliminando el audio original de la imagen para colocar una música brasileña. Además sobre la imagen del pastel que comen los personajes se ha colocado el emblema de la Bienal de Venecia. Haciendo una crítica a la poca importancia que se le da a los países latinoamericanos en este mega evento.

Ver video: <http://www.youtube.com/watch?v=SPYhKw96D2c>



32. MARCO PANDO, fotograma del video *El Turista Hitchcock*, 5 minutos, Perú, 2003.

El video El Turista Hitchcock (2003) de Marco Pando es un archivo de situaciones familiares que van sucediendo entre Cajamarca y Lima visto por los ojos de Alfred Hitchcock. A través de una animación hecha sobre la base de rayar rollos de películas de 35 milímetros, se va narrando cómo el cineasta se pasea por la Lima de los años ochenta en medio del conflicto interno. Camina por sus calles, es atacado por los pirañitas, etc. El video cierra con un *found footage* de imágenes del rostro de Alfred Hithcock intervenidas.

CAPÍTULO 2

2. LAS IMÁGENES DEL FOUND FOOTAGE

En este capítulo se reflexionará sobre la naturaleza de las imágenes del *found footage*. Primero, se presentará algunas consideraciones sobre el accionar de intermediarios que hacen posible su visibilidad y sentido. Segundo, se continuará con el análisis del problema de la lectura del tiempo en la inevitable re-contextualización que sufren las imágenes. El *found footage* posibilita, por así decirlo, la coexistencia de tiempos simultáneos entre las imágenes; situación que permitirá realizar un breve análisis sobre cómo podría entenderse el concepto de memoria en esta práctica: qué es y cómo se construye. Tercero, se planteará si sus imágenes pueden ser tomadas o no como huellas o indicios, como proponen algunos autores. Y finalmente, se verá cómo el mecanismo de reproductibilidad que opera en las imágenes empleadas en el *found footage* provoca inevitablemente un cambio en la percepción. Aquí se mostrará un paralelo entre la documentación gráfica y el grabado, por un lado, con las imágenes del *found footage*, por otro lado, con la intención de explicar el cambio de estatus que experimentan las imágenes usadas; será importante en tal sentido discutir el problema de la copia y su relación con el original, así como la pérdida del aura. Y, luego, se considerará la alteración de la percepción que ocurre en el *found footage* a partir del fenómeno del cine.

2.1. Medios y percepción

Frente a una práctica como el *found footage* hay que preguntarse acerca del proceso de transformación de las imágenes: ¿cómo se perciben?, ¿cómo se va construyendo su significado? Es importante comprender que toda imagen siempre necesita de intermediarios que la hagan visible y que le den un sentido. Es indispensable entender la

relación entre imagen y medio de la imagen, es decir entre imagen y sus medios portadores.

Las imágenes del *found footage*, como cualquier imagen, son superficies que contienen un significado que resulta de combinaciones tecnológicas. Ahora bien, los medios de captura utilizados para su registro tienen un gran poder en la construcción del significado. En el caso del *found footage*, las imágenes provienen principalmente de registros hechos por cámaras de película o de video. Estas herramientas tecnológicas son, podríamos decir, productoras de sentido y se anexan a nuestra manera de percibir. Por ejemplo, dice Joan Fontcuberta que una cámara asume específicamente el papel de una “prótesis de nuestras capacidades de mirar y pensar” (Fontcuberta 2000: 147). A su vez, los medios portadores son imprescindibles para que imágenes en movimiento sean tangibles ante nuestros ojos. La cámara hace posible que las imágenes de una película se impriman y fijen sobre un soporte (por ejemplo, el pedazo de plástico: rollo de película o cinta que se revela a través de procedimientos químicos). A ello se suma el uso de otros aparatos tecnológicos que posibilitan su visibilidad: proyectores, pantallas, televisores, etc. Sin estos intermediarios, sería imposible percibirlos y por tal razón observa Belting que el medio portador proporciona a las imágenes una superficie con un significado y una forma de percepción. Las imágenes han estado supeditadas a requerimientos técnicos desde el uso de las más antiguas manufacturas hasta los distintos procesos digitales (Belting 2007: 25).

¿Pero es suficiente tomar en cuenta sólo el accionar de las herramientas técnicas? Si bien es cierto que en la actualidad disponemos de una serie de aparatos con los que almacenamos y reproducimos imágenes, existe un espacio donde también se produce el significado de ellas, *un lugar de las imágenes* (Belting 2007: 71). Lugar que no está referido a los espacios artísticos de exposición institucionales: el cubo blanco o la caja negra donde generalmente se proyecta una obra de *found footage*, sino que se refiere específicamente a la persona. En ella se genera la percepción de las imágenes. Pero, además, es el organismo vivo para las imágenes: “el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.), así como un significado, por mucho que los aparatos pretendan imponer normas” (Belting 2007: 71).

En relación con este punto, las apreciaciones de Vilém Flusser son distintas⁶. Él consideraba que el medio portador (la cámara) funciona según las intenciones de la persona que captura las imágenes (el fotógrafo), pero ellas van funcionando de acuerdo con el programa de la cámara (Flusser 1990: 34). Es decir los criterios de la persona al manejar una cámara se encuentran supeditados a las categorías del *software* de esta. Así, la libertad de la persona siempre estaría programada por la cámara.

La imagen tiene una cualidad mental y material. Esta última está determinada por su aparición física que se hace visible gracias al uso del medio portador, es decir la cámara que contiene una película de celuloide (Belting 2007: 39). La completa visibilidad de las imágenes de una película de *found footage* necesita no sólo de herramientas técnicas (cámara, proyector, etc.), sino también de un espectador que capte no sólo las imágenes, sino también el contexto que las rodea. El ser humano, como el lugar de las imágenes, termina por consolidar el sentido de ellas. Se puede agregar que esta relación entre persona e imagen propuesta por Belting, se sostiene en un juego de percepciones a través de los sentidos. Ella no es cerrada ni automática, siempre existe algo más que termina por construir el significado de la imagen que se está viendo. Y aquí el autor se refiere al contexto. Este está determinado por los acontecimientos alrededor de las imágenes de los metrajes encontrados, cuyo carácter puede ser histórico, sociopolítico, y perteneciente además a un tiempo determinado. Esto también construye el sentido de las imágenes; sin embargo para Vilém Flusser ese contexto que acompaña a las imágenes registradas estaría programado también por la cámara. Así Flusser considera que una persona al capturar imágenes:

“podría pensar que cuando selecciona sus categorías, aplica sus propios criterios estéticos, epistemológicos o sociopolíticos; bien puede creer que producirá imágenes artísticas, científicas o comprometidas políticamente, y que la cámara es poco más que una herramienta en su empeño. Sin embargo, sus criterios,

⁶ Belting coloca a la persona por encima de los aparatos, a diferencia de Flusser quien prefiere hablar de una interacción entre persona y medios portadores; por lo general, estos últimos siempre terminarían por dictar la última palabra

aparentemente al margen del aparato, están inscritos en el programa de la cámara de manera aproximada” (Flusser 1990: 35).

Independientemente a la cantidad de influencia que la herramienta tecnológica (la cámara) puede tener sobre la construcción del sentido de la imagen, se debe siempre recordar que la práctica del *found footage* obvia el uso directo de la cámara. Aparece una situación de re-contextualización de imágenes, a partir del reciclaje e intervención de metrajes encontrados. Lo que interesa es lo que hay en la superficie de la película o rollo sobreviviente en el tiempo. Aquí se yuxtaponen registros de acontecimientos diversos que provienen de diferentes épocas y tecnologías en una misma línea de tiempo, trasladándolos de un espacio o tiempo a otro.

Como en el caso de cualquier imagen registrada, la aparición del significado de las imágenes producto de una operación de *found footage*, resulta de un proceso de percepción. Una misma imagen siempre puede interpretarse de distintas maneras. Según Flusser, el significado de una imagen capturada por una cámara aparece sólo cuando la mirada del espectador capta la superficie. Una vez que se hace la inspección ocular el significado de la imagen termina siendo “la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador” (Flusser 1990: 11).

La transformación de las imágenes en la práctica del *found footage*, no sólo se da por el cambio físico del material (rasgar, dibujar encima o volver a editar, sobre la cinta de una película) sino por el cambio de contexto que inevitablemente pasa el metraje encontrado. En ese proceso de re-contextualización se vuelve a inspeccionar imágenes olvidadas o guardadas, se altera y complejiza su significado. Una imagen cualquiera “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”(Belting 2007: 14), la re-contextualización que provoca el *found footage* (cuando las imágenes se trasladan de un tiempo a otro, por ejemplo) hace que esto sea más evidente. Entonces se puede afirmar que esta práctica es el resultado de un proceso que se inicia con el accionar de herramientas tecnológicas y que se va complejizando cuando finalmente interviene el espectador. Él es el que genera el significado de las imágenes que ve. Y en este proceso de percepción de la imagen gracias a los intermediarios se podría mostrar que “la veracidad histórica (la presencia real frente al objetivo) no necesariamente se

corresponde con la veracidad perceptiva (nuestras sensaciones)” (Fontcuberta 2000: 78). Aquí el intermediario-tecnología necesita del intermediario-espectador y viceversa. La persona es la que termina por animar las imágenes y darles un significado utilizando su imaginación, que según Flusser es: “la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente” (Flusser 1990: 11).

2.2. Tiempo y memoria

Podría afirmarse que en las imágenes registradas el tiempo resulta distinto a como lo percibimos comúnmente en el transcurrir de nuestras vidas. La acción del *found footage* permite volver a mirar. Sus imágenes conforman un espacio de contextos entrecruzados, tecnologías y tiempos distintos. El *found footage* trabaja en el presente con imágenes que por lo general provienen del pasado e induce inevitablemente a su reformulación. El tiempo en estas imágenes plantea una serie de reflexiones que vale la pena presentar.

El tiempo actúa sobre la imagen y su medio portador envejeciéndolos. El primer paso que da lugar al acto del *found footage* es el encuentro con los metrajes. Se puede considerar que este material transporta una carga particular por provenir del pasado. Bourriaud afirma que el material encontrado tiene un “cierto valor aurático”: “puesto que ese material es único, contiene en sí mismo la experiencia irrepetible de su filmación y también la de su recepción, y porque el hallazgo suele suponer en sí mismo un rescate, la salvación, ya de su pérdida inminente, ya de su completo desconocimiento” (Bourriaud 2009: 27-28). Los rollos de película encontrada son, en cierto sentido, sobrevivientes. Estos objetos son el soporte de las imágenes y cuentan con una vida que va pasando obligadamente por una serie de etapas temporales (filmación, proyección, rescate e intervención). Se puede decir que si el tiempo va desgastando a los rollos de película (el medio portador), es obvio que sus imágenes se verán afectadas. Sin embargo, cabe precisar que Belting señala con razón que: “cuando se habla de imagen y de medio [ambos son] como las dos caras de una misma moneda a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la

mirada y signifiquen cosas distintas” (Belting 2007:16). Es decir, al desgaste físico ocasionado por el tiempo sobre las imágenes en el celuloide, se suma la interrelación que puede producirse entre el medio y la imagen para la mirada.

El *found footage* trabaja con material de archivo, en ese encuentro con el pasado la concepción del tiempo difiere de la percepción cotidiana que lo considera irreversible. En la ejecución de una obra de *found footage* se puede construir una secuencia que abarca imágenes que hablan de distintos tiempos a la vez. Indagando en un archivo el pasado puede volverse más real: “más estable, más resistente, que el presente. El presente resbala y desaparece como arena entre los dedos, adquiriendo únicamente peso material a través del recuerdo” (Tarkovski 1993: 61). Un archivo fílmico encontrado nos muestra que el pasado siempre deja un rastro que aparece en el presente. Así, trabajar con metrajes encontrados podría llevarnos a edificar un posible escenario de recuerdos, lo que a su vez contribuiría a la configuración de la memoria no sólo individual sino también colectiva. Para reconstruir una memoria semejante, la persona reinterpreta un material de archivo recopilando situaciones o momentos específicos que se quiere recordar. Se podrían crear relatos a partir del inconsciente de las imágenes, es decir a partir de los significados que hay detrás de ellas. Aquello que la persona registró y nunca tuvo la intención que apareciera, pues lo reprimió, lo mantuvo al margen intencionalmente o no le dio la suficiente importancia. Un inconsciente que devela un significado subjetivo e íntimo ya sea a nivel individual o colectivo. Se puede decir que las imágenes de los metrajes encontrados son como los fantasmas de algo que ya no está, que sucedió sólo en el pasado. Pero la acción del *found footage* sobre ellos no guarda distancia con el pasado, sino más bien lo vuelve cercano. Nos enfrenta al pasado para releerlo y si es posible hacer que una memoria continúe viva.

Cabe señalar que el cineasta ruso Tarkovski afirmaba que la potencia del pasado se convierte en el sostén del presente. Sin embargo es posible no ver el pasado únicamente con los ojos del pasado mismo, se podría decir que siempre se está mirando el pasado desde el presente. El *found footage* analiza imágenes del pasado intervenidas en el presente desde el presente. Y podría develar en el ahora lo que sus hacedores originales no habían tomado en cuenta o no habían leído en ellas, en el momento de su registro en el ayer.

Georges Didi-Huberman ha estudiado con detenimiento a la imagen y su relación con el tiempo. Su investigación suscita preguntar: ¿de qué clase de tiempo estamos hablando frente a las imágenes? ¿qué puertas pueden abrir? El filósofo e historiador de arte francés, toma un caso particular para cuestionar la metodología de la Historia del Arte en el análisis de las imágenes. Se trata de un fresco de Fra Angélico. Aquí el autor se refiere específicamente a la parte inferior de la Virgen de las Sombras, pintado en 1440, compuesto por manchas erráticas que llevan la huella de pigmento que parece arrojado a distancia. Da la impresión que uno está frente a una imagen del arte abstracto. Esta imagen del pasado remite el presente, es como si ella contuviera tiempos. Sin embargo, la Historia del Arte la ha considerado casi inexistente, no se ha atrevido a mencionarla ni diferenciarla de las otras obras que comparten el mismo espacio en la Iglesia de San Marco en Florencia, de iconografía religiosa con imágenes perfectamente visibles e insertadas de manera más clara en lo que la historiografía del arte consideraba como las características del arte clásico en ese momento.

Si se ve a las imágenes como elementos que contienen varios tiempos, tal como plantea Didi-Huberman, se puede entender la práctica del *found footage* como un proceso de volver a mirar que nos coloca frente a tiempos simultáneos. El regreso del pasado causa una disrupción en el presente: de un sólo golpe ante la imagen del fresco de Fra Angélico nuestro presente puede verse atrapado y, de una sola vez, expuesto a la experiencia de la mirada (Didi-Huberman 2006: 12). El re-contextualizar, re-potenciar o re-significar imágenes depende de la manera como se miran. Hay maneras de mirar. Y de acuerdo con ello las imágenes adquieren significado.

En su libro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman propone analizar y ver las imágenes alejándose de cánones tradicionales. El autor toma distancia del estudio iconológico de Erwin Panofsky; que pretendió buscar una concordancia de tiempos y mirar al pasado sólo con los ojos del pasado. De acuerdo con Didi-Huberman es necesario apartarse de lo que él llama una concordancia eucrónica, analizar las imágenes de esta manera sería encerrarse en un esquema que ignoraría el cruce de tiempos y contextos.

El autor señala que es posible ver un montaje de tiempos heterogéneos en una obra de arte. ¿No sería más ventajoso si se dejara filtrar a través de ella la realidad actual –los conceptos, las dudas, los gustos, los valores- sobre esta realidad del pasado? (Didi-Huberman 2006: 16) Y, además, ¿eso no es inevitable? Esta situación, según el autor, consiste en un anacronismo, es decir, en ver siempre los objetos del pasado con la influencia de la mirada del presente. Menciona como ejemplo el caso específico de la evolución de una técnica como el Grabado que es capaz de reunir el gesto pre-histórico y la palabra vanguardista (Didi-Huberman 2006: 27). No es posible la concordancia de tiempos. Ni siquiera en el presente. El *found footage* nos reta a pensar en las imágenes a partir de ese montaje de tiempos heterogéneos. La condición de estas imágenes particulares re-potencia ese anacronismo, no sólo porque provienen del pasado para ser vistas en el presente. El *found footage* hace posible que cada imagen intervenida pueda contener distintos tiempos a la vez.

Didi-Huberman sostiene que las imágenes son más imperecederas de lo que se piensa. Ellas son supervivientes del tiempo. El *found footage* muestra que una imagen puede sobrevivir más que uno mismo, una película registra imágenes que en el futuro podría convertirse en un objeto encontrado que será intervenido. El tiempo registrado se convierte en una fuente inagotable de revisión y apropiación continua por parte del artista. Si se ha dicho que el *found footage* revela el inconsciente de estas imágenes, es porque ellas tienen una memoria: “La imagen tiene a menudo más memoria y más porvenir que el ser que la mira”(Didi-Huberman 2006: 12).

Si consideramos a las imágenes como portadoras de una memoria, el *found footage* nos anima a navegar en su inconsciente para reconstruir una historia a partir de la confluencia de recuerdos registrados. Esa memoria es lo que: “humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones” (Didi-Huberman 2006: 40). No hay construcción de la historia que no sea hecha a partir de la memoria. La memoria es: “psíquica, en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman 2006: 41). La memoria juega en todas las secuencias del tiempo, dando lugar a tiempos heterogéneos.

Todas las imágenes remiten a acontecimientos, ideas y emociones. En el caso específico del *found footage* la intervención provoca una re-contextualización de lo que las imágenes muestran, y ello a su vez da lugar a la aparición de la simultaneidad de tiempos. Cuando esta información yuxtapuesta es observada por un espectador, se ofrece una nueva posibilidad de las múltiples interpretaciones que pueden darse sobre esas imágenes. Y también a partir de hechos individuales registrados en metrajes se puede terminar reflexionando sobre acontecimientos más globales. La intervención sobre un metraje que describe una situación rutinaria puede develar algo más complejo, un proceso histórico en un país, por ejemplo.

Se ha mencionado que en el ejercicio del *found footage* se trabaja con material de archivo, pero con ello no se quiere construir un archivo de documentos estático. No se trata de recuperar imágenes para conservarlas tal cual, ni de acercarse a una sola manera de entender la realidad. Las yuxtaposiciones de elementos, imágenes y sonidos que el artista del *found footage* realiza al intervenir archivos fílmicos, no desdibujan necesariamente lo que hay en ellos. Al manipular archivos se mezclan tiempos y contextos, y ello hace posible enfatizar aspectos de la imagen no visibles hasta entonces. Se puede decir que el *found footage* trabaja con recuerdos del pasado que reconstruyen una memoria.

2.3. Huella

Podría sostenerse que un metraje encontrado es el registro de un tiempo ya vivido que ha regresado para ser revisado en el presente. Las imágenes impresas sobre el celuloide son el resultado de haber transferido algo que ha existido (un objeto, un paisaje, etc.) a un medio portador. Lo que hay en este soporte (el metraje) son las marcas de ello. Se convierten en las huellas de una realidad pasada y pueden ser vistas como las marcas de lo que ha quedado de algo. Son indicios.

Cuando se refiere a la imagen fotográfica, Joan Fontcuberta afirma que esta es una huella resultado de un intercambio (por ejemplo un depósito de tinta o una reacción química). El autor considera a las huellas como la materia prima de la memoria y la memoria es producto de la conformación de un conjunto de huellas (Fontcuberta 2000: 79).

¿Qué sucede en el proceso del *found footage* con esas huellas? Aquí se interviene imágenes de un metraje viejo producto de un proceso técnico específico. El registro a través de una filmadora se ha producido por la colisión de los rayos luminosos sobre una película sensible, de forma que: “entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen dictados culturales e ideológicos. Unos dispositivos que mitigan la nitidez de la huella original y permiten su ósmosis” (Fontcuberta 2000: 78). Entonces la acción del *found footage* reorganiza imágenes de registros. Así todo lo filmado puede ser reinventado, las evidencias pueden recomponerse. Las huellas se reescriben, es decir, se re-contextualizan y pueden tener múltiples interpretaciones, así como significados. El *found footage* trabaja con huellas (transferencias) que van siendo manipuladas para constituir una serie de capas con posibles lecturas diversas.

Sin embargo, Joan Fontcuberta advierte que las huellas no necesariamente deben ser consideradas como exactamente iguales a los objetos susceptibles a ser filmados (los objetos de la realidad). El autor señala que la tecnología ha borrado la nitidez de la huella original. La imagen no termina siendo una huella exacta de la realidad. Por ejemplo, lo registrado puede ser manipulado a través del *photoshop*. Según ello se puede considerar a las imágenes del *found footage*, al igual que las fotos convencionales, como: “huellas filtradas, huellas codificadas que muestran el desajuste entre imagen y experiencia” (Fontcuberta 2000: 79).

Estas afirmaciones del autor catalán contrastan con las aproximaciones sobre la imagen propuestas por Rosalind Krauss. En su libro *Lo Fotográfico*, la autora habla de la imagen detenida. Esta debe pasar por un proceso de producción para que exista, teniendo siempre una proximidad con lo que va a ser registrado. La autora compara la imagen con un trasplante físico, el cual: “se halla necesariamente en relación directa con su referente y desencadena la actividad de impresión directa de forma tan inevitable como el pie en la

arena” (Krauss 2002: 25). Frente a la condición de las imágenes fotográficas estáticas a las que se refiere Krauss, se puede plantear un paralelo con las imágenes en movimiento del *found footage*. La razón de la existencia misma de las imágenes en un metraje encontrado tiene una relación directa con sus referentes, es decir con lo filmado (lugares, personas, situaciones, acontecimientos, etc.).

El operador de la cámara, que por lo general no es el autor del *found footage*, tuvo un contacto físico con lo filmado. Esa película se convirtió en un almacén de las huellas de ese momento, producto de una impresión directa de lo visto por los ojos de otro. Si se sigue las afirmaciones de Krauss, se podría decir que estas imágenes son irrefutables porque lo capturado ahí ha existido, y por lo tanto es la copia fiel de lo registrado, a diferencia de lo propuesto por Fontcuberta.

Luego de explicar esta proximidad con el referente que le designa un carácter de huella a las imágenes, Krauss nos invita a ver y pensar en ellas a partir de sus diferentes modos de producción. Para ello la autora se apoya en la semiología que posibilita ver a las imágenes en términos de su función como signos. Krauss recurre a la teoría del filósofo norteamericano Charles S. Peirce quien en *La Ciencia de la Semiótica*, planteó la existencia de tres clases de signos⁷: ícono, índice y símbolo. Esta categorización de signos ayuda a entender el modo cómo el ser humano conoce la realidad, cómo el hombre se relaciona con el mundo.

Para Peirce los íconos son signos que sirven para transmitir ideas de las cosas que representan, imitándolas. El ícono tiene la capacidad de representar algo mediante alguna semejanza en cualquiera de los aspectos, de ese algo. La tradición de la pintura y la escultura se ha considerado icónica. Según Peirce cualquier pintura, por convencional que sea su método, es un ícono (Peirce 1974: 47). Por otro lado, los índices, muestran algo sobre las cosas por estar físicamente conectadas con ellas. Peirce pone como ejemplo a la fotografía y menciona específicamente el caso de las fotografías

⁷ Para Peirce un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. El signo está en lugar de algo, su objeto, que puede ser imaginable o inimaginable en un cierto sentido.

instantáneas, pues dice que son muy instructivas y sostiene que son exactamente iguales a los objetos que representan. Y finalmente se refiere a los símbolos. Un símbolo es una ley (Peirce 1974: 55) y representa algo mediante un acuerdo o convención. Los símbolos dependen de un hábito. En esta categoría se puede incluir a los logotipos, por ejemplo.

Se puede decir que el origen del conjunto de imágenes encontradas e intervenidas por la acción del *found footage* nace a raíz de una relación frente a frente. Esta condición es absoluta para la existencia de sus imágenes, pues ello depende de un intercambio entre dos cuerpos que se hallan en un mismo lugar, a diferencia de otros sistemas de transmisión de información (Krauss 2002: 25), como el caso de la pintura, dibujo o grabado cuyo proceso de producción de imágenes, no necesariamente debe tener un contacto directo con otro cuerpo u objeto. Ahora bien, si la acción del *found footage* se aplica sobre un metraje encontrado sobre la vida familiar por ejemplo, se puede considerar que esas imágenes estarían dentro de la categoría de los índices. Rosalind Krauss reafirma, sobre la base de Peirce, que los índices son signos: “forzados físicamente a corresponderse punto por punto con la naturaleza” (Krauss 2002: 82). Los índices se diferencian de los íconos porque ellos son generados por la memoria o gracias a los recursos de la imaginación, por ejemplo, una pintura (Krauss 2002: 82). En su proceso de producción se puede seleccionar determinados aspectos del referente como finalidad de la representación, por ejemplo, aspectos que tienden hacia la abstracción [...] (Krauss 2002: 83). En cambio, los índices sólo pueden existir en virtud de un vínculo inicial con un referente material (Krauss 2002: 82).

De acuerdo con esto, las imágenes que interviene el *found footage* son indicios de un tiempo pasado. Para producir estos signos índices, se necesitó de un referente. Dentro del esquema propuesto por Krauss, podría decirse que las imágenes en movimiento de una película con elementos de la realidad (actores, paisajes, etc.), han adquirido un status perteneciente al mundo de las impresiones de huellas e indicios. Si no fuera por esto, en estos momentos no existirían. No habría una prueba material y tangible, en imágenes, del pasado.

Sin embargo cabe acotar que el uso de esta categorización semiótica no es suficiente para comprender el significado de una imagen. Frente a la postura de Krauss aparecen

las opiniones de Hans Belting quien duda que a través de un esquema de signos se pueda entender el sentido total de las imágenes. El autor menciona, como se citó anteriormente, que el ser humano se convierte en el lugar para que las imágenes cobren sentido. El cuerpo humano es también un medio y Belting sostiene que numerosas variantes de la semiótica sacaron intencionalmente del juego al cuerpo como un sujeto medial de la discusión (Belting 2007: 17). Además entiende a la teoría de los signos es una contribución de la Modernidad que terminó separando el mundo de los signos del mundo del cuerpo. El esquema de signos, como propone Peirce, está basado en una convención y se dirige a una percepción cognitiva, en vez de a una percepción sensorial, relacionada con el cuerpo: las imágenes se reducen sólo a ser vistas como signos icónicos (Belting 2007: 18).

Los puntos de vista de Belting guardan cierto paralelismo con las reflexiones de Joan Fontcuberta quien en *El Beso de Judas*, menciona que: “reducir la exuberancia de matices de las imágenes y “limitarse a “índices” y “símbolos” como proponen los semiólogos siguiendo a Charles S. Peirce a la hora de clasificar el mundo de los signos icónicos, resulta una simplificación excesiva y superficial” (Fontcuberta 2000: 79). El autor analiza la imagen detenida como huella y comenta que numerosos teóricos especialmente Philippe Dubois han hecho lo mismo “destacando su valor como índice, como huella. La fotografía es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo, mediante la luz que refleja” (Fontcuberta 2000: 78). Pero ante esto aclara que: “La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria” (Fontcuberta 2000: 78). Y a diferencia de Krauss afirma que la imagen no es una huella exacta de la realidad, pues es tan sólo algo que queda de ella.

Fontcuberta agrega que ha habido una manera tradicional de entender el registro de una imagen. En el caso específico de la imagen detenida se puede decir que “nació como la culminación de un “instinto”: la imitación, la obsesión por re-presentar la naturaleza (como estrategia de comprensión) que encontramos una y otra vez, desde las pinturas en las cuevas prehistóricas a los sofisticados procedimientos tecnológicos actuales”(Fontcuberta 2000: 149). La cámara se volvería un medio para poder capturar la realidad exactamente, tal cual es. Y esta situación de las imágenes se ha fundamentado gracias al uso del

esquema de signos que sirve para catalogarlas y para tratar de entender su comportamiento. Sus reflexiones contraponen un esquema tradicional modernista a un análisis más abierto a partir de la imagen detenida (fotografía), y sirven para acercarse a la manera como se puede entender la naturaleza de las imágenes en movimiento de registros fílmicos como indicios o huellas. Fontcuberta propone que hay que constituir una nueva relación frente a la imagen y en ese proceso redefinir la noción de lo real (Fontcuberta 2000: 175), es decir de lo que se está viendo como huellas y qué tanto dicen sobre el tiempo y contexto registrado. Justamente la acción del *found footage* nos anima a mirar las huellas de manera menos esquemática.

2.4. Reproductibilidad

Similar a los procesos técnicos del Grabado, el *found footage* trabaja con imágenes sensibles a la serialidad. Ese carácter serial se explica porque el soporte (es decir, la tira de celuloide), es un objeto del cual se puede obtener múltiples copias, este contiene una secuencia de imágenes individuales que al ir apareciendo una tras otra durante un tiempo determinado, crea la ilusión de movimiento (que es básicamente el fin de toda película).

Los cambios en las imágenes que provoca el *found footage* no sólo se perciben a través de su producción, sino también de su reproductibilidad. Ello sucede en el momento de la manipulación de imágenes (etapa de edición), de la proyección de las mismas (en la repetición continua de una secuencia de fotogramas, en una línea de tiempo que provoca la ilusión de movimiento), o en su distribución a partir de un número de copias determinado o ilimitado. En este proceso, el concepto de “copia original”, carece de importancia, lo que se conoce como unicidad pasa a un segundo plano. De una matriz, por ejemplo, se puede originar una infinidad de copias; por eso, preguntarse por la copia auténtica no tiene sentido. Todas las copias tendrían igual validez que la original: “Bajo la eficacia del medio técnico de producción-reproducción de imagen, el original mismo está ubicuamente presente en cada uno de los lugares en que comparece su re-producción” (Brea 3).

Walter Benjamin señala que la reproductibilidad mecánica provoca un desmoronamiento del aura en la obra, que para el autor es la demostración de algo totalmente inalcanzable, por más cercano que esta pueda estar de nosotros (Benjamín 1989: 4). Cuando lo único e irreplicable desaparece (el aura) la imagen pierde su valor de objeto de culto (Benjamin 1989: 5), de pertenecer a un aquí y ahora. En ese sentido José Luis Brea afirmaba que la posibilidad de la aparición de la copia infinita quebraba el ordenamiento ontológico que establecía una jerarquía vertical del orden de la representación sobre el de los objetos del mundo (Brea 2).

Existe un fenómeno contemporáneo que consiste en la producción de muchas obras efímeras (por ejemplo, las performances). Debido a esta característica la única manera de plasmarlas se da a través de su registro. Así aparecen productos que se derivan de los acontecimientos artísticos como catálogos o audiovisuales, y estos son con frecuencia culturalmente más trascendentes que el propio objeto artístico (Martínez Moro 1998: 28). La documentación gráfica de la obra de arte se convierte en un resultado vital, porque a veces termina siendo más importante la reproducción de la obra y ya no la obra en sí. Y esto tiene un referente que viene directamente de los procedimientos técnicos del Grabado, pues la estampación es un proceso técnico de impresión, en el que se producen copias de una imagen a partir de una matriz. Sostiene Martínez Moro que este tipo de imágenes reproducidas y las del *found footage* trabajan a partir de conceptos comunes: “la reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo, superposición icónica, interferencia icónica o apropiación, todos ellos presentes (aunque en algunos casos de forma latente) en la práctica habitual en grabado y estampación desde hace siglos” (Martínez Moro 1998: 20).

Con lo expuesto en el párrafo anterior se hace patente que la reproductibilidad técnica garantiza la difusión de la obra. Así en las artes gráficas, la fotografía y en el cine cobra cada día mayor vigencia la necesidad de adueñarse de imágenes, sobre todo a través de sus copias, como consecuencia de la reproductibilidad (Benjamin 1989: 4). La diferencia entre copia y original se vuelve imperceptible, desaparece. Frente a una obra de arte reproducible se puede apreciar cómo el modo y manera de los espacios históricos de tiempo se modifican. La reproductibilidad genera un cambio de la percepción sensorial

sobre la obra de arte puesto que las imágenes se convierten en un puente que permite a determinados usuarios crear nuevas relaciones entre ellas (por ejemplo, los artistas visuales que trabajan con metrajes encontrados).

En el capítulo anterior se ha explicado que el origen del *found footage* proviene del cine. Benjamin lo observó como un medio absolutamente definitivo, reflejo de la estandarización en la producción de una obra, y lo tomó para explicar el fenómeno de la reproducción técnica. El cine ocasionó un cambio fundamental en la percepción del hombre frente a las imágenes, pues presentaba la combinación de los factores movimiento y tiempo. Durante la proyección en una sala de cine, la película existe como un medio para una percepción instantánea y distinta puesto que el espectador se identifica con la situación imaginaria como si él mismo participara de las imágenes (Belting 2007: 94).

Benjamín advirtió que el mecanismo de la reproductibilidad de las imágenes llevaba inevitablemente a un cambio de percepción sobre ellas porque propiciaba: “una recepción simultánea y colectiva” (Benjamin 1989: 14), de imágenes por parte de un gran público a diferencia de la pintura.

Las imágenes del cine están registradas por una cámara que ha profundizado la captura de datos. La imagen se vuelve múltiple y cortada en partes que se juntan para conformar algo nuevo (Benjamin 1989: 13). Sostiene Benjamin que el cine ha hecho analizable cosas que antes pasaban desapercibidas visual y sonoramente, trayendo consigo una profundización similar a una reflexión sobre nuestra percepción (Benjamin 1989: 15).

En el proceso del cambio de percepción descrito por Benjamin, el cine despierta en las masas una participación distinta. Los espectadores se vuelven participativos en un lugar común y miran más de cerca. El cine moviliza a las masas porque ocasiona en ellas un efecto de choque, un cambio de las asociaciones que suceden en la mente de los espectadores y que constantemente se van interrumpiendo porque el plano cinematográfico varía constantemente (Benjamin 1989: 17).

El cine hace que desaparezca el aura de las imágenes, convirtiendo al público en examinador (Benjamin 1989: 18). La percepción de la masa se sobreexcita como si estuviera en un estado de alucinación en la sala. Ante las imágenes reproducidas, el espectador, el colectivo y/o el otro van produciendo una ilusión en nombre de la realidad (Belting 2007: 95). Aquí, frente a las imágenes en movimiento, se puede trasladar esta situación y establecer una relación imaginaria entre el autor del *found footage* -que filtra la mirada del hacedor de las imágenes originales- y el espectador. Esto es posible porque “entran en mutuo contacto distintos mundos personales de ideas, y, no obstante, éstos se superponen en la autosugestión del espectador” (Belting 2007: 95).

El hombre es presentado en el cine de una manera particular frente a la cámara y lo mismo hace con el entorno (Benjamin 1989:14). Dicho entorno, rescatado y reinterpretado vía el *found footage*, va apareciendo como el resultado de un proceso en donde las imágenes van adquiriendo distintos acentos dependiendo de quién las haya capturado y de lo que el tiempo hizo sobre esas huellas. Los ojos del operador de la cámara veían distinto a lo que su cámara registró. También la mirada del que encuentra las imágenes y las vuelve a ver es distinta. Y lo mismo sucede con la mirada de los espectadores frente a un material apropiado e intervenido. Se ha mencionado anteriormente que el *found footage* no requiere del uso de una cámara, no la utiliza, pero si interviene lo que ella ha registrado. Ataca la película encontrada, aislando momentos de ella, haciendo analizables, momentos que pasaban desapercibidos. Un material encontrado tiene la virtud de guardar lo insospechado, más allá de la simple cotidianidad que el operador de la cámara pudo haber pensado estar filmando. La práctica del *found footage* permitiría remover ese inconsciente de las imágenes. Sacar lo oculto, más allá de lo que sus hacedores pudieron haber visto.

CAPITULO 3

3. 1977

Este capítulo tratará específicamente del proyecto artístico que presento para el título de licenciada: *1977*. Primero, se dará brevemente la información general de esta pieza de video. Se describirá su sinopsis y ficha técnica. Posteriormente, se pasará a exponer el proceso de trabajo. También se intentará mostrar cuáles fueron los antecedentes que iniciaron el proceso creativo en el formato de video y cómo esto desemboca en la construcción de una pieza a partir del encuentro con un *film* viejo. Luego se entrará directamente a describir y analizar las fuentes y/o elementos que han participado en la composición de la pieza; lo que dará pie a explicar su estructura, es decir cómo sus componentes son colocados, cuál es el tipo de lógica que presenta la secuencia de imágenes. Finalmente se explicará cuál es su propósito.

3.1. Información general

1977 es una pieza de video de *found footage*. En ella se emplean diversas disciplinas y técnicas: película, dibujo, grabado, collage, fotografía, animación y sonido. El video se desarrolla a partir del encuentro y la exploración de imágenes familiares registradas durante un breve viaje de turismo en el año 1977 y tiene características técnicas específicas que se expondrán a continuación.

3.1.1. Sinopsis

Una pareja de esposos viaja de Lima al Cusco para pasar unas tranquilas vacaciones. Entre las calles, ruinas y vastos paisajes, ellos se retratan con la ayuda de una cámara filmadora. Su relación con el espacio es torpe, es el año 1977 y en un futuro cercano el Perú se aproxima a una situación tensa. La reconstrucción de esa memoria se recrea en el presente a través del análisis de imágenes de archivo, audio seleccionado y construcción de animaciones a partir de dibujos, fotografías, imágenes de grabados, etc. A través de un viaje turístico familiar se reflexiona sobre la descomposición de situaciones socio políticas que se avecinan.

3.1.2. Ficha técnica

Título: *1977*

Concepto y Realización: Paola Vela

Fuente principal de imágenes: Filmación casera. Película Súper 8 sin sonido: Viaje al Cusco (Archivo Familia Vela).

Duración: 9 minutos aproximadamente.

Año: 2011

Género: Experimental

País: Perú

Transfer de película Súper 8 a Video Digital

Relación de aspecto: *Standard 4:3*

Color

Sonido: Estéreo

Formato de Proyección: DVD

Tipo de Proyección: *Loop* o *screening* único en una pared o monitor

Edición ilimitada

3.2. Proceso de trabajo

Desde mi formación dentro del ámbito del Grabado apareció un fuerte interés por la reproducción de imágenes fijas impresas. Con el paso de los años esa inclinación se fue trasladando al mundo de las imágenes en movimiento. Primero, porque apareció una propensión a revisar películas de cine de autores europeos; segundo, porque empecé a prestar atención a la obra de algunos ex alumnos de la Facultad de Arte. Ellos se encontraban desarrollando proyectos en el medio audiovisual desde su formación en pintura, algo que era insólito para mí. Desde el aprendizaje del proceso en el área del Grabado en metal y su reproducción tradicional a través de papel impreso como fin de una obra, pasé a la utilización del registro de imágenes con una cámara de video para luego interesarme en la manipulación de rollos de película encontrada.

3.2.1. Primeros acercamientos

Mi interés por trabajar con una cámara de video se inició en el año 2006. Registré y fui recopilando un banco de imágenes capturado por mí. Este material me daba la posibilidad de investigar no sólo en la construcción, manipulación y reproducción de secuencias de imágenes, sino también me permitía experimentar y preguntarme sobre temas de percepción relacionados al estudio de imágenes en movimiento, al estudio del tiempo real y al uso del sonido; y por consiguiente, a la observación de cómo diversos elementos se complejizaban frente a infinitas posibilidades de combinación.

Entonces el video se volvió un medio para desarrollar una pequeña serie de piezas, en donde primó el gusto por el género experimental dentro de la ficción y la animación. Todas ellas de muy corta duración (no más de 5 minutos) y con imágenes en blanco y negro. Utilicé referentes tales como: elementos visuales (la línea) y medios de representación de la realidad (el dibujo), el concepto de reproducción (grabado), el funcionamiento de la imagen en movimiento (el cine de autor, de serie B y/o experimental

y el videoarte). Estas primeras aproximaciones, a partir del uso de una cámara casera de video digital, fueron muy intuitivas. Desde un principio tuve la intención de producir asociaciones entre imagen y sonido a través de una fragmentación de la estructura narrativa, atraída fuertemente por el descubrimiento del proceso técnico del video, que era nuevo para mí. El objetivo de la realización de mis primeras piezas audiovisuales tenía un enfoque sencillo y no tan riguroso, pues se caracterizaba por sólo combinar variables de manera intuitiva. A la vez yo tenía una dificultad en calificar estas piezas porque por un lado podían ser consideradas dentro del mundo de una disciplina artística como videoarte, pero por otro lado, podían ser vistas como cortometrajes de ficción dentro del ámbito del cine digital, o experimental.

En ese devenir nunca existió el interés por trabajar la imagen a color. Hasta que encontré unos rollos de película Súper 8 filmadas por mi padre. Ellas contenían imágenes con colores avejentados, saturados y desgastados. Ese tipo de color le proporcionaba a la película un carácter particular, se convertía en la prueba de su vejez y pertenencia a otro tiempo. Las imágenes registraban escenas de situaciones familiares de finales de los años setentas e inicios de los ochentas. Yo no había vuelto a ver esas películas desde su muerte ocurrida en el año 1985. Sabía que existían pero me acordaba poco de ellas. Al reencontrarlas me topé con un grupo que registraba el viaje de vacaciones de mis padres en el Cusco durante el año 1977. Semanas después pude ver esas imágenes luego de transferirlas digitalmente. El reencuentro con ellas fue el punto de partida de esta investigación, por todo lo que fueron suscitando en mi mirada. Aquello me hizo reflexionar sobre la percepción de esas imágenes en movimiento y el significado que contenían frente al paso del tiempo.

3.2.2. Descripción y análisis de las fuentes

La materia prima que da origen al proyecto está compuesta por lo que popularmente se conoce como celuloide. Estos trozos de plástico que provienen del pasado contienen imágenes cuya revisión en el presente han producido una serie de *flashbacks* en la

memoria. Estos objetos son películas, que contienen fragmentos de recuerdos, situaciones familiares registradas de manera sencilla con una mirada *amateur*. Es un material de metraje encontrado. Mi padre capturó todo ello con la ayuda de su cámara filmadora. Como habían pasado dos décadas desde la última vez que había visto este material, su encuentro me dio el acceso a redescubrir un archivo familiar invaluable para mí. Por estar registradas en película *Kodak Ektachrome* de formato Súper 8, las imágenes de estos documentos pertenecían a un mundo silencioso, al del cine mudo.

Estos registros visuales sin sonido contaban con una narrativa sencilla, e inmediatamente ocasionaron una curiosidad que estaba dirigida a querer saber más sobre la historia ahí presente, más allá del registro biográfico que mostraban. Estas imágenes encontradas que van describiendo un viaje realizado en el pasado, muestran hoy las huellas del desgaste del tiempo que se aprecia en un cierto deterioro de la película. Y a la vez, desde el presente, me encuentro frente a una imagen de mis padres, que parece haber sobrevivido a la muerte y al desgaste ocasionado por el paso del tiempo. Ello abrió la posibilidad de pensar en crear una pieza de video a través de la re-elaboración de dichos metrajes encontrados. A partir de estos indicios armé el esqueleto de una nueva secuencia de imágenes sobre la base de lo que mi padre vio y que mayoritariamente filmó.

Estas películas componen un diario de viaje filmado. El encuentro con ellas se convierte en la fuente principal de mi estudio. Ellas dejaban una puerta abierta para hacerles algo, para producir un cambio de registro a sus imágenes, para otorgarles un significado nuevo, más allá de lo que intuían sus hacedores originales. Y para esto tenía que sumergirme en el mundo de una práctica nueva para mí, la del *found footage* la cual me alentaba a desmontar y alterar ciertos contenidos originales de sus imágenes, haciendo visible dentro de mi contexto (presente), el sentido escondido en el suyo (pasado). Esto me permitió reflexionar sobre cómo observar a través de los ojos de otro y reinterpretar un tiempo determinado; ver un tiempo ya pasado a través de mí tiempo, con el fin de crear una pieza de video que pudiera contener y hablar sobre varios tiempos a la vez.

La investigación se focaliza en intervenir un material fílmico perteneciente a un universo particular, es decir a secuencias de imágenes que no son parte del cine de autor o del

mainstream, sino más bien pertenecen al ámbito de los materiales anónimos (cine privado, películas familiares, registradas por no profesionales), y en el caso específico de mi estudio, una película registrada por mi padre que ha muerto ya hace más de 25 años, siempre destinada a ser vista sólo por su círculo familiar. Este cine de aficionados me hacía pensar en la posibilidad de observar momentos cotidianos de la vida privada, con sus imágenes íntimas y despreocupadas, y que ello me llevase al mismo tiempo a reflexionar, sobre acontecimientos socio políticos acaecidos durante el año 1977.

Todas las imágenes capturadas giran alrededor de la descripción de un viaje turístico a través de una serie de simples movimientos de cámara: panorámicas y paneos de derecha a izquierda y viceversa. Una pareja de esposos de clase media pasea por la ciudad y sus monumentos arqueológicos. Ellos están dentro de un espacio emblemático de atracción turística, cuyo valor semántico ha construido, en el imaginario colectivo la clásica estampa postal del Perú. Un documento curioso que registra un asunto de interés familiar, el retrato filmado de dos cónyuges, se convierte en un testimonio que ofrece una serie de reseñas sobre distintas materias tales como: arquitectura, moda, geografía, turismo, etc., en un contexto político que anunciaba el ocaso de la Dictadura Militar del General Francisco Morales Bermúdez y el advenimiento del terrorismo genocida de Sendero Luminoso en el Perú.

Entonces frente a estos metrajes encontrados se hacía difícil observar a estas imágenes sólo desde su rango tautológico: mis padres son mis padres, las ruinas son las ruinas, etc. Es decir, lo que se ve es lo que es y nada más. Más bien el interés por analizarlas se acrecentaba por las preguntas que proponían: ¿Cómo mirar a estas imágenes? ¿Qué otra cosa más hay aquí? ¿Qué muestran? Sabemos que no sólo podemos considerarlas como huellas impresas de una realidad pasada, encriptada en un tiempo. La mirada desde el presente también les imprime a esas huellas algo más. En su libro *La Cámara Lúcida* Roland Barthes analiza las imágenes detenidas, ante el encuentro con una fotografía de su madre muerta. El autor articula su análisis de esa imagen a partir de la coexistencia de dos conceptos. Primero se refiere al *studium* definiéndolo como:

La aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas

fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos. Ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los decorados, de las acciones (Barthes 1990: 64).

Aquí el análisis de la imagen está determinado por si esta termina gustando o no. Se va aprobando o desaprobando, y dentro de esa decisión se va discutiendo sobre ella, por una cuestión de convención cultural. Pues dice Barthes que: “la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes 1990: 66). Pero por otro lado el autor se refiere a algo que puede romper esa manera de ver a la que apunta el *studium*. Y esto sería el *punctum*, que parte al *studium* pues es: “quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (Barthes 1990: 64). Vendría a ser esos detalles en las imágenes que nos develan más información de lo que estamos viendo. El *punctum* es una herida, un pinchazo: “que remite también a la idea de la puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos” (Barthes 1990: 65.) El *punctum* es un agujero, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad; es un azar que me despunta, lastima y punza (Barthes 1990: 65).

El análisis del autor sobre la imagen de su madre muerta es muy personal, y aclara que esta para otros puede no tener el significado que tiene para él. Sin embargo resulta totalmente pertinente trasladar esta noción barthesiana de análisis de las imágenes fijas a las imágenes de los metrajes encontrados del viaje turístico de mis padres. Pues de una u otra manera la apreciación frente a estos metrajes iba más allá de analizarlos a partir de la convención. Ellos hacían pensar en los aspectos supuestamente ocultos o desapercibidos de la imagen. Es decir, en ese inconsciente mencionado en los capítulos anteriores y que justamente terminaba por sorprender e irrumpir en su apreciación. Esto a lo que Barthes llama el *punctum* provoca tal inquietud frente a las imágenes de la película hallada, que animaba intervenirlas para iniciar el proyecto. En 1977 se puede ver un ejemplo de ello al intervenir una escena de metraje encontrado que muestra a un grupo de escolares junto a unas pintas del Partido Comunista en la pequeña Plaza de San Blas.

Barthes creía que la imagen fotográfica encontrada de su madre era como un testigo mudo, una prueba especial que está totalmente completa: “[...] está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido” (Barthes 1990: 155). El autor no habla de posibilidades de intervención. A diferencia de 1977 que se crea a partir de la intervención sobre un material en el cual se ha reconocido puntos sensibles.

Alrededor de las imágenes familiares se percibe el contexto político hacia los años de la filmación. El país estaba pasando por una crisis institucional muy grave. La dictadura militar del General Morales Bermúdez había pisoteado los derechos de libertad personal, prensa, opinión, reunión y circulación. Se había impuesto el estado de sitio e implantado el toque de queda nocturno en Lima, lo que dejó como saldo decenas de civiles muertos bajo las fuerzas de seguridad de la dictadura militar (Manrique 2002: 14). Había un estado de violencia e inseguridad muy grave. Durante el viaje de mis padres en 1977, la situación era como la describe el sociólogo e historiador Nelson Manrique:

[...] Una protesta popular que se inició en las provincias del interior fue creciendo inconteniblemente y convergió en Lima, culminando en el paro nacional del 19 de julio de 1977. [...] El paro no sólo comprometió a los trabajadores de la ciudad sino arrastró a millones de pobladores de los cinturones de miseria que rodean las principales ciudades del país en enfrentamientos contra las fuerzas militares que ocupaban las calles. Los trabajadores del campo, por su parte, bloquearon las principales vías de transporte del país y el esquema de seguridad global montado por las Fuerzas Armadas colapsó. [...] Apenas una semana después, el presidente Morales Bermúdez anunció que las Fuerzas Armadas volverían a sus cuarteles, convocando a la elección de representantes para la instalación de una Asamblea Constituyente, como el primer paso de un esquema de transferencia del poder a un gobierno civil (Manrique 2002: 15).

Hacia el final de la dictadura militar surgieron situaciones que se desatarían en los años venideros, y una de ellas fue el advenimiento de Sendero Luminoso, sumado a una de las peores crisis económicas que vivió el Perú en su Historia Republicana. Este contexto a

primera vista parece ajeno a lo que vemos en las escenas del viaje de la pareja. Pero el paso del tiempo nos invita a ver que este diario filmado puede ser utilizado de una u otra manera para pensar sobre la situación política descrita. Las imágenes encontradas no han vuelto invisible ese pasado, sino por el contrario, son fuentes que podrían potenciarlo más.

En la revisión del material se pudo observar como los personajes aparecen en escena dando la impresión de ser parte de una atmósfera de piezas inconexas. La pareja camina por la ciudad del Cusco como elementos postizos dentro de un entorno. Esa dislocación se percibe no sólo en sus gestos y movimientos corporales, sino también en cómo se colocan en el espacio frente al objetivo. Y a pesar de los esfuerzos por involucrarse con el paisaje no logran del todo su objetivo. La película original fue registrada de manera tal que presenta a las imágenes como momentos fragmentados. El fin de la filmación ha sido describir los lugares por donde la pareja pasó.

Lo interesante es ver cómo estas dos personas se colocan frente a la cámara: cómo arman la puesta en escena. Ellos han elegido con la cámara fragmentos del campo visible del lugar (han escogido el recorte del espacio, qué cosa entra en el encuadre, la profundidad de campo, cuánto tiempo durarán los planos, etc.). Ellos han decidido qué iba ser visible y qué no. Esto construye el punto de vista de los hacedores, es decir la manera particular de organizar lo real bajo una deliberada perspectiva.

Un detalle singular es la extraña postura de los protagonistas que en muchos momentos congelan sus acciones. Varias veces se han quedado estáticos ante la filmadora Súper 8, como si ella fuera una cámara de fotos. La pareja nunca renuncia a entrar en el juego de posar frente al ojo de la cámara, lo van registrando todo, armando pequeñas secuencias de imágenes con un carácter de postal y mostrando una visión particular de ese lugar y a la vez una retórica de la representación turística. Es evidente que ellos eran conscientes de la finalidad de su registro porque sabían que la proyección iba a ser vista por otros.

En algunas secuencias pareciera que la pareja estuviera negando el movimiento que la cámara les ofrecía. Siempre están posando ante la cámara en una puesta en escena que está intentando mostrar los rituales familiares dentro de una convención, es decir cómo

una pareja de esposos se debe ver en un viaje de vacaciones. A primera vista se puede entender a la secuencia de imágenes como simplemente informativa, tal como se ve el álbum fotográfico de un aficionado, compuesto por una serie de imágenes que conforman un muestrario. No se mira las experiencias, el conocimiento o los valores de una persona específica tal como la cámara lo ha registrado (Flusser 1990: 54). Así las imágenes del viaje al Cusco terminan siendo: “un archivo de los lugares y momentos” (Flusser 1990: 54) dentro de un espacio y tiempo determinado. El operador fue seducido por su cámara para capturar retratos y paisajes. Sin embargo, si uno va más allá del simple hecho de fijarse en el material encontrado como resultado de las funciones automáticas de la cámara, advierte que las imágenes encontradas se vuelven un material interesante para ser intervenido, pues invitan al análisis de la persona retratada, es decir cómo se ve a sí misma en las imágenes, cómo quiere verse *versus* cómo es realmente.

A esta fuente principal de imágenes pertenecientes a una película Súper 8, se le anexan otras imágenes recopiladas. Estas vienen de la época alrededor de la filmación del viaje (antes, durante y después) tales como: ilustraciones y/o documentos de archivos periodísticos (fragmentos de fotografías de uniformes de caudillos militares del Perú, algunos símbolos patrios, *identikits* de personas que pertenecían a grupos armados), o de propaganda (pintas alusivas a la subversión), que son utilizadas como elementos para construir algunas secuencias de animación a partir de *collages*, resultado de la combinación de fotografías, grafitis, grabados (tanto imágenes como matrices escaneadas, específicamente fragmentos de planchas de cobre grabadas en aguafuerte y/o aguatinta) y dibujos (de insectos).

Además se utilizan fuentes sonoras. Como se ha mencionado, las películas Súper 8 no tenían sonido y por ello se fueron recolectando otros que provinieron de archivos externos. Así en el campo acústico (ruidos, voces, música, etc.) de la investigación se agregaron elementos no diegéticos⁸, que no se registraron durante la filmación misma, pero aluden a la situación que se desarrolla en ese momento. Aquí se puso énfasis al uso

⁸ El sonido diegético es aquel que está representado en el espacio de la imagen (voces de los personajes, sonidos producidos por objetos que se pueden ver en la acción, etc.). El sonido no diegético se refiere a todos aquellos sonidos que provienen de fuentes no representadas en el espacio de la imagen (la voz de un narrador, efectos sonoros para dar mayor intensidad, etc.).

de sonidos ambientales: el viento, el tren, el fuego, el trueno, una radio antigua, el avión, el zumbido de insectos, ladrido de los perros, la bulla de una manifestación callejera, etc., combinando esto con extractos de grabaciones en alusión al ámbito político, tales como: fragmentos de un discurso del general Francisco Morales Bermúdez, un himno de Sendero Luminoso, etc. Lamentablemente esta parte de la investigación fue limitada puesto que el acceso a la información solamente fue posible a través de la web. El material de archivo sonoro y de imágenes televisivas o fílmicas institucionales de aquella época está prácticamente desaparecido o, si lo hay, no es asequible salvo por el canal *YouTube*. Se sabe que los militares destruyeron mucho material al intervenir y luego liberar a los canales de televisión nacionales. Se ha buscado un efecto de la sincronización entre imagen y sonido.

1977 alude a la realización de un viaje hacia un lugar idealizado, en el video una pareja quiere capturar se respetando las pautas convencionales de imágenes familiares. Sin embargo, en ese devenir terminan apareciendo significados más allá de la sencilla construcción del muestrario de imágenes. Se hace hincapié en el encuentro de puntos de vista que por momentos parecen ser irreconciliables. Por ello, la asociación entre las imágenes y el sonido crean una línea de tiempo, cuya lógica trata de poner un énfasis especial a la relación entre los personajes y el paisaje. Los metrajes encontrados contienen en su mayoría este tipo de encuadres, señalando una situación de permanente contraposición, que se observa todo el tiempo. Los personajes siempre tienen un problema con el entorno, nunca han llegado a compenetrarse con él. Los elementos que participan en las imágenes no cuajan totalmente. De esta manera se devela una impostación en la acción de reconocimiento del espacio donde se encuentran las famosas ruinas o lugares específicos de la ciudad del Cusco que son las predominantes en las películas.

Aquí la acción del *found footage* reorganiza los elementos audiovisuales de manera tal que la pieza quiere mostrar el conflicto de la pareja retratándose y que siempre gira alrededor de una desconexión. Estos fragmentos del viaje de mis padres permiten reflexionar sobre una oposición entre personajes frente al paisaje, lo que a su vez abre preguntas sobre periodos de conflictos específicos en el país. Dichas reflexiones y preguntas podrían referirse a cómo una parte de la clase media abordó los cambios

sociopolíticos que se avecinaban (Sendero Luminoso, la dictadura militar, etc.), y que al parecer permanecían invisibles para este grupo social. Situaciones que abarcan lo público, lo colectivo y que de una u otra manera en el presente no se han resuelto de todo pues se siguen acarreado los mismos problemas.

3.2.3. Estructura del video

1977 es un *found footage film* porque el material recuperado y antiguo es el punto de partida para su construcción. En ningún momento se ha tenido la necesidad de registrar imágenes con un dispositivo (cámara de video o cine) para elaborar la pieza. *1977* es una composición de lenguaje visible y audible, resultado de la intervención en un metraje encontrado al cual se le ha adherido en ciertas partes animaciones hechas a partir de imágenes detenidas, halladas y apropiadas. Se le ha anexado sonidos también encontrados provenientes del banco de archivo sonoro que se ha ido recolectando en estos cuatro últimos años.

El reordenamiento del material arma una estructura a través de la yuxtaposición entre distintos acontecimientos, personajes, espacios, sonidos o relatos de la realidad que nos quieren hablar sobre la conjunción de miradas distintas al mismo tiempo. Esto se ha construido en el proceso de montaje o edición a partir de la conformación de asociaciones entre imágenes y sonidos (todos encontrados), creando ciertos patrones rítmicos que tienen como fin mostrar puntos de vista opuestos y simultáneos, conformando una secuencia de tiempo y movimiento que pueda suscitar interpretaciones por parte de los espectadores de la obra.

1977 es un *collage* visual en movimiento que puede remitir a otros conceptos dentro de las artes plásticas. A modo de palimpsesto, la pieza se asemeja a un manuscrito antiguo que conserva los rastros de una escritura anterior borrada. Se trata de la escritura en diálogo con otra escritura. Un bosque de signos que se hacen guiños entre sí (Fontcuberta 2000: 91). El *found footage 1977* puede ser visto como el resultado de una

transposición de imágenes, un espacio sobre el que se ha escrito, borrado y reescrito significados. Aquí hay huellas más visibles que otras, es un escrito que presenta partes borrosas y nítidas a la vez. Se le puede ver como una gran pizarra de aciertos y desaciertos que no necesariamente busca una conclusión. Así, *1977* es una obra de *found footage* que termina siendo depositaria y transmisora de sentidos sobre la base de capas y datos de la imagen.

Es importante tener en cuenta que el concepto de palimpsesto está muy relacionado a un medio tradicional como el Grabado. Aquí es posible plantear un paralelo entre el trabajo que se hace sobre las imágenes del *found footage* y las del Grabado. En el primer caso las imágenes en el celuloide pueden presentar deterioros producto del paso del tiempo, ser heridas por una intervención, ser transferidas a un dispositivo, manipuladas con la ayuda de un *software*. En el segundo caso, la plancha (matriz) de grabado puede ser también considerada como un “vehículo espacio-temporal de soporte de la imagen [...], susceptible a albergar por superposición una amplia sucesión de estratos transculturales o transpersonales” (Martínez Moro 1998:78). En el grabado y en el *found footage* las imágenes poseen una receptividad para ser reprocesadas una y otra vez. Se vuelven depositarias de sentido. A través de procedimientos técnicos el artista del grabado trastoca, raya, bruñe y quema la imagen detenida mientras que el autor del *found footage* hace lo mismo con imágenes en movimiento. De este modo el espacio que propone construir *1977* puede ser visto como un palimpsesto lleno de imágenes reproducibles donde operan relaciones de yuxtaposición y simultaneidad.

El proceso de *transfer* que se ha realizado sobre el metraje encontrado -pasar de película Súper 8 a formato digital- afecta la materialidad de la imagen fílmica, pues su calidad varía. Esta situación nos lleva a pensar en cómo la imagen puede ir perdiendo y recuperando resolución, mientras va siendo intervenida por dibujos o animaciones. Estos cambios de definición de la imagen pueden parecer imperceptibles a primera vista. Aquí se va articulando un tiempo que proviene del pasado visto desde el presente para reconstruir una memoria a través de la manipulación de un tiempo que ya fue registrado. Desde la actualidad se puede ver cómo esos fragmentos fílmicos del pasado terminan no sólo construyendo visualmente una historia o una secuencia nueva, sino a su vez revisan una cultura y una tecnología de producción de imágenes desde un específico contexto

que pertenece al pasado en imágenes que han sobrevivido de manera precaria en una película desgastada y frágil.

El proceso técnico para construir la pieza consistió en colocar los materiales de archivo (imágenes y sonidos) dentro de una computadora, luego fueron editados en un proceso de montaje con la ayuda de un *software*. Toda la unidad de la pieza se armó durante el proceso de edición, animando al proceso de reciclaje. La pieza está diseñada a partir del uso de un material de cine, pero el producto final pertenece al video digital (DVD). Sin embargo, la pieza deja la posibilidad que su proyección se pueda amoldar a cualquier tipo de espacios o escalas de instalación: dentro de una caja negra o un cubo blanco, en un *ipod* o monitor, proyectado en una pared o pantalla de cine, etc. Y sus imágenes detenidas (fotogramas) puedan ser impresas.

3.3. Descripción del video

La historia de *1977* comienza presentado a los protagonistas. El personaje femenino mira de frente a la cámara y luego el personaje masculino aparece de espaldas alejándose. Ellos se encuentran ya en el lugar que van a reconocer y el sonido del viento los acompaña. Luego un muro de piedras incas va anunciando el tipo de espacio por donde se trasladarán. De repente aparece el ruido de estallidos confundido con el de truenos, anunciando una lluvia en una época de escasez. En una época seca la lluvia no debería llegar. Durante toda la duración del video las ruinas siempre rememoran el pasado como centro (fig.33).

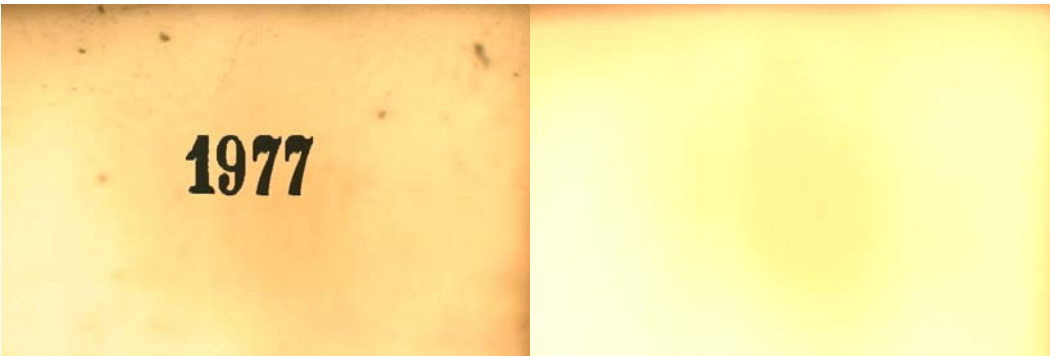
El sonido de la transmisión de una vieja radio malograda construye una breve pausa para la presentación del título de la pieza. La imagen recoge el efecto de parpadeo de luminosidad (*flirck*) típica de la textura de una película Súper 8. Entonces aparecen vistas panorámicas del paisaje natural donde se percibe cerros, andenes, caminos y ruinas. La naturaleza siempre es vista desde una lejanía. El sonido del viento continúa acompañado por un ruido ambiguo que confunde truenos y explosiones.

Así el paisaje se congela y se transforma en una breve animación que alude a una marcha de desfile militar que se va desdibujando, simultáneamente el sonido de la lluvia llega inesperadamente. Ello contrasta con lo predecible de un discurso a través del sonido de un “Viva el Perú” pronunciado por la voz rígida de un dictador militar. Un canon que cierra con una esperada ovación llena de aplausos. La lluvia como un elemento súbito de la naturaleza aparece frente a lo homogenización de los actos militares convencionales (fig.34).

El viaje de la pareja continúa en un tren y se observa desde lejos una imagen difusa de nevados inmensos acompañados de un sonido a toda máquina. Inmediatamente aparece en escena una animación compuesta por fragmentos de imágenes de cuerpos, uniformes militares, animales, algunos personajes y símbolos de la nación, etc., creando una serie de fotomontajes a partir de clichés que aluden al poder militar en la Historia del Perú. Todo ello junto al sonido de un transistor malogrado que se apaga repentinamente (fig.35).

Entonces nuevamente aparecen los esposos caminando entre los escenarios arquitectónicos durante la cotidianidad del viaje turístico en la ciudad del Cusco. Hasta aquí ella siempre se acerca a la cámara y él siempre se aleja. De repente nuevamente llega el sonido de la lluvia y se desdibuja la imagen apareciendo restos de material, texturas erradas de proyectos sin concluir (planchas de grabado quemadas a medio trabajar tanto por atrás como por adelante) acompañados por el ruido de la represión de una protesta callejera que se va diluyendo (fig.36)

La pareja sigue su recorrido en la ciudad, mientras ella camina con dificultad por las calles empedradas, él se distrae observando la piedra de los doce ángulos. La gente alrededor de ellos se mimetiza con el paisaje (niños, campesinos, religiosas, un inválido fragmentado y tapado por el encuadre). Y luego se escucha el sonido de zumbidos junto a la ilustración de una mosca paralizada que va dando vueltas sobre su propio eje (fig.37).



33. PAOLA VELA, fotogramas del video 1977, Perú, 2011.

Secuencia de introducción.



34. PAOLA VELA, fotogramas del video 1977, Perú, 2011.

Tres secuencias: paisaje, animación de marcha militar y recorrido desde el tren.



35. PAOLA VELA, fotogramas del video 1977, Perú, 2011.

Secuencia de animación-collage a partir de la apropiación de imágenes fragmentadas. Se ha utilizado personajes históricos (militares, políticos, etc.).



36. PAOLA VELA, fotogramas del video 1977, Perú, 2011.

Dos secuencias: la pareja en su recorrido por la ciudad del Cusco y la transformación de las imágenes en animación de texturas.



37. PAOLA VELA, fotogramas del video *1977*, Perú, 2011.

Secuencia de la pareja recorriendo la ciudad.

En el recorrido por diversos escenarios surgen indicios específicos de acontecimientos sociopolíticos futuros a través de la aparición de imágenes diversas como *grafitis*, escolares, etc. Frente a los cambios venideros persiste la distancia entre la pareja y los escenarios que visitan. Los personajes siempre mantienen una mirada turística. El espacio reconocido (la ciudad) abarca todo y parece llenar por momentos ese vacío que anuncia el destino de algo que se va a deteriorar. El encuentro entre los viejos modelos de la vida la provincia con los ciudadanos visitantes de la capital al parecer, no tiene lugar. Pero pronto ya nada será como antes.

Se observa a un grupo de niños escolares jugando en las afueras del Koricancha rodeados de pintas de color rojo. Se divisan las iniciales JCP. Es la propaganda de la Juventud Comunista del Perú. La pinta aparece en la locación como un elemento de la cotidianeidad acompañando el recreo de los niños. La utilización del ruido del viento quiere enfatizar la ruptura entre los retratados y el entorno que se desarrolla durante uno de los capítulos más negros de una dictadura militar. A su vez se va sugiriendo la llegada de una bizarra guerrilla maoísta cuya futura presencia es ignorada por la pareja y los escolares. Mientras tanto el personaje femenino posa ante la cámara de manera *naif*.

La escena se interrumpe cuando la imagen de los escolares es congelada y la secuencia continua al transformarse en una animación que alude a una pizarra escolar con dibujos, pintas y *grafitis* sintetizados. Ellos aparecen y desaparecen al ritmo del Himno de Sendero Luminoso. Las imágenes irrumpen como viejos borrones y manchas sobre una superficie a modo de palimpsesto. Por momentos el ritmo de ellas es parpadeante y van dando indicios de lo que vendrá. Para la pareja ese futuro es inimaginable. A ello se une el zumbido de los insectos mientras la imagen de una cucaracha gira atrapada en el encuadre, alternándose con el ruido de algo que se quema con el fuego. Entonces regresa la imagen desgastada y amarillenta de la película Súper 8 mostrando a los escolares en su día a día hasta que la pantalla se vuelve negra y el sonido del himno se disipa (fig.38).

En ese viaje turístico la cámara se mueve gentilmente registrando los cuerpos de los protagonistas como parte de la imagen idealizada de una pequeña burguesía. Ese ideal

desaparece entre la arquitectura simétrica de las calles de la ciudad del Cusco y la asimetría del cambio sociopolítico desarrollado en ese momento y que se desbordará en un tiempo futuro. Parece un momento encapsulado en el tiempo que presenta a la esfera de lo privado mutando hacia lo público.

Luego la pareja aparece en las ruinas de Sacsayhuamán. Los dos personajes caminan solitarios y en silencio. La gran escala de las ruinas los atrapa. El personaje femenino camina entre los monumentos arqueológicos, mientras el personaje masculino los trepa. Es así, que se van componiendo pequeñas estampas fílmicas de cine doméstico para ser contempladas en un ámbito familiar, a modo de fotografías animadas. Todo ello sucede casi en silencio y sólo acompañados por los ladridos de unos perros.

Finalmente la narración termina cuando se anuncia la partida de los esposos con el sonido de un avión que despegar mientras se observa una imagen panorámica de la ciudad del Cusco. En esa secuencia la imagen se congela y vuelve aparecer el ladrido solitario de los perros, hasta que nuevamente la imagen cobra movimiento y regresa el sonido del avión alejándose. Es el final de un ideal que en imágenes se traslada de un paisaje de estampa nebuloso a la oscuridad total de la pantalla. El silencio anuncia lo que esa pareja al parecer no entiende o no quiere ver. Siempre mirando desde la lejanía algo que vendrá y parecen no comprender (fig.39).



38. PAOLA VELA, fotogramas del video 1977, Perú, 2011.

Dos secuencias de animaciones: una mosca moviéndose sobre su propio eje y dibujos, *graffitis*, ilustraciones, etc. sobre una pizarra (en alusión a Sendero luminoso).



39. PAOLA VELA, fotogramas del video 1977, Perú, 2011.

Secuencia final que describe a la pareja en el último día de su recorrido hasta mostrar vista panorámica de la ciudad.

3.5. Propósito del proyecto

Este proyecto artístico fue posible porque en el desarrollo de mi proceso creativo siempre hubo un interés por observar cómo una imagen puede ir transformándose. La aproximación a las imágenes y su reproductibilidad se inició dentro del aprendizaje de las técnicas del Grabado lo que finalmente derivó en poner atención a medios como el video o cine. A pesar que producen imágenes, el grabado y el video son dos disciplinas distintas. Se puede decir que el entendimiento de una disciplina fue llevándome hacia una distinta, pero eso no debe confundirse como si se desechara una técnica y tradición en función de reemplazarla totalmente por otra.

Es bien sabido que una cosa es una imagen impresa sobre papel y otra es una imagen registrada en un soporte de celuloide o digital. Es evidente que tanto un grabado como un video y/o una película de cine tienen fines distintos. Sabemos que las dos disciplinas trabajan con imágenes reproducidas en serie, pero de manera diferente. El Grabado busca producir un conjunto de copias a partir de una imagen-matriz que por lo general es única, mientras el video y/o cine trabaja con imágenes reproducidas que no son únicas sino que van cambiando porque se quiere fabricar una sensación de movimiento en una secuencia de tiempo. Sin embargo, entre estas dos disciplinas se pueden encontrar puntos de conexión que surgen a partir de reflexiones de conceptos mencionados en los capítulos anteriores derivados de la observación sobre el cambio que se produce en las imágenes (cómo una imagen fija puede ir variando hasta crear la ilusión de movimiento). A mi entender la relación entre una disciplina y otra no necesariamente es evidente, pero esclarece el entendimiento del interés por la mutabilidad de las imágenes desde la imagen fija reproducida con el fin de hacer un tiraje a través de las técnicas de estampación, hasta la construcción de una pieza hecha a partir de metrajes encontrados.

En ese proceso se llega a la creación de *1977* que es una pieza de *found footage* resultado del intercambio y préstamo de referentes entre el cine y las artes plásticas. Diversas disciplinas confluyen y dialogan a través de la reconstrucción de una memoria por medio de fragmentos de metrajes encontrados intervenidos. *1977* abre ese espacio particular. Actualmente en la creación artística las técnicas no son utilizadas como

sistemas cerrados; sino como mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre distintas disciplinas: dibujo, grabado, videoarte, pintura, fotografía, etc. (Barbosa B. de Souza 2009: 219). El proceso de creación de objetos artísticos contemporáneos tiene modos de expresar, interpretar y entender que ya no se encuentran arraigados en una sola disciplina aislada de las demás como ocurría anteriormente. Lo natural es que hoy en día se generen préstamos, apropiaciones y cruzamientos entre los distintos procedimientos técnicos; lo cual crea vasos comunicantes entre disciplinas diversas. Esta colaboración no necesariamente debe estar amalgamada, podría ser no fragmentada (Barbosa B. de Souza 2009: 225).

El uso del video en 1977 es propicio porque es un medio que trabaja con el factor tiempo y a su vez permite la convergencia entre disciplinas. A través de él, se puede desplegar una serie de representaciones en una secuencia de tiempo que parten de la realidad y que son básicamente imágenes en movimiento. El video se convierte en un territorio, entendido como un lugar fluctuante, de fronteras imprecisas (Zunzunegui 1985: 228), permitiendo pensar sobre el *found footage* y lo que propicia su aplicación, a través de la incrustación, yuxtaposición y superposición de imágenes (conceptos provenientes del grabado), que vienen no sólo de una transferencia de película Súper 8 a video digital, sino también del dibujo, de la fotografía, del sonido, etc.

La finalidad de 1977 es crear un video de *found footage* que mediante la apropiación de un metraje encontrado familiar propicie reconstruir una memoria biográfica e histórica. El recuerdo es presentado como un diario filmado que pretende revelar lo oculto a través del inconsciente de las imágenes. A partir de acontecimientos registrados en imágenes del pasado se quiere presentar cuestionamientos y/o preocupaciones que van desde el rescate de un cine privado para producir obras que plantean preguntas sobre nuestra experiencia de percepción, hasta la re-significación de imágenes sobre experiencias vividas y registradas dentro de un universo cerrado (familia) para hablar de un universo abierto (público).

CONSIDERACIÓN FINAL

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, el lector habrá apreciado que la investigación ha tratado de entregar un panorama histórico del *found footage*, así como una reflexión sobre el significado de sus imágenes. Como ya hemos visto esta práctica artística se inicia a partir del encuentro con material fílmico viejo, haciendo posible que sus imágenes en movimiento puedan ser recicladas, apropiadas, reescritas o alteradas, y nunca dejándolas en su estado original. Así, en el video que forma parte de la investigación y que he titulado *1977*, se observa la manipulación de fragmentos de una película familiar en formato de cine que a través de su apropiación e intervención con animaciones digitales, compone un trabajo nuevo cuyo fin pretende reconstruir una memoria colectiva a partir de imágenes biográficas de la vida familiar.

Desde mi experiencia en la práctica tradicional del Grabado me concentré en percibir imágenes estáticas que se reproducían a partir de una matriz. Dentro de ese mismo interés por las imágenes reproducidas, adherí la utilización del video al desarrollo de nuevos proyectos artísticos. Entonces la manera de percibir imágenes se complejizó porque pasé de la utilización de imágenes fijas a imágenes en movimiento, y a esto se sumó el factor tiempo. El problema de la percepción del tiempo en imágenes reproducidas junto a la revisión de material fílmico familiar proveniente del pasado es lo que determinó el acercamiento a la investigación sobre la práctica del *found footage*. Como una artista visual interesada en crear una obra de *found footage*, terminé entrando al mundo de la experimentación con material de carácter documental o de archivo. Esto me colocó frente a la posibilidad de remover los contenidos de imágenes encontradas pertenecientes a otros autores y tiempos ajenos a él. Si bien es cierto el origen de esta práctica proviene del mundo de la cinematografía (cine soviético), también se le relaciona con el de las artes plásticas (*ready-made*); sin embargo, el uso del término *found footage film* recién apareció formalmente durante los años ochenta del siglo veinte a través de la proliferación de obras de video y cine experimental.

Actualmente el *found footage* permite el intercambio y préstamo de referentes entre cine y arte contemporáneo, observándose en el panorama de las artes dos universos. Uno es el de los artistas que trabajan con material de cine, como sucede en el caso de esta investigación, y el otro de cineastas que se ejercitan con el trabajo del artista plástico. Esta práctica se convierte en una bisagra de diálogo, puesto que hace posible la confluencia entre las creaciones de cineastas experimentales y artistas del video quienes producen obras teniendo en cuenta las posibilidades infinitas de apropiación de la imagen a partir del reciclaje de objetos de nuestro ámbito cotidiano.

Durante la producción artística de 1977 se suscitaron diversos intereses sobre las imágenes particulares del *found footage*, abriendo una reflexión sobre su percepción y significado que motivó la investigación teórica, cuyo hilo conductor fue la comprensión de los procedimientos técnicos, el punto de vista del ser humano (espectador) y el contexto alrededor de la imagen registrada (acontecimientos históricos y/o sociopolíticos). Resultó patente que no sólo es importante el cambio físico del material fílmico de archivo, sino también el proceso de re-contextualización en el tiempo, alterando y complejizando aún más su significado. Al volver a mirar y releer las imágenes, el pasado se vuelve más cercano y con ello se puede mantener o reconstruir una memoria. Pero también estas imágenes pueden referirse a distintos tiempos a la vez, pues nos colocan frente a tiempos simultáneos, a un montaje de tiempos heterogéneos.

1977 plantea develar el trasfondo de esas imágenes encontradas más allá de lo que sus hacedores originales pudieron ver en ellas, entendiéndolas como portadoras de un inconsciente que configura un significado subjetivo e íntimo, ya sea a nivel individual o colectivo. Por otro lado es posible percibir las huellas de una realidad pasada. Esto da pie a discutir sobre su clasificación como “índices” y “símbolos” siguiendo una lectura semiológica. El carácter serial de las imágenes del *found footage* se explica porque su soporte (la tira de celuloide) contiene una secuencia de imágenes individuales que al ir apareciendo una tras otra durante un tiempo determinado, crea la ilusión de movimiento. Se trabaja con la reiteración de la imagen y esto lleva inevitablemente a un cambio de percepción, por ello su sentido es susceptible a diversas interpretaciones.

Finalmente la intención de crear el video *1977* ha sido realizar una investigación visual y teórica sobre el *found footage*, la re-utilización de imágenes en movimiento, a partir de la reflexión de conceptos relacionados a la naturaleza del Grabado y sus imágenes impresas, es decir, el de su reproductibilidad, el registro de las imágenes como huellas a través de la superposición, yuxtaposición, reiteración, acumulación por medios técnicos, etc.

Tanto en los procesos del Grabado como en los del *found footage*, las imágenes siempre terminan siendo receptivas para ser reprocesadas una y otra vez, volviéndose depositarias de sentido. Una pieza de *found footage* puede actuar a modo de palimpsesto, pues se asemeja a un manuscrito antiguo que conserva rastros de una escritura anterior borrada. A través de la transposición de imágenes sobre un espacio en el que se ha escrito, borrado y reescrito se construyen sentidos. En el reordenamiento de un material fílmico a través de la intervención sobre metrajés encontrados se arma una estructura yuxtaponiendo distintos acontecimientos, espacios, personajes, imágenes detenidas o sonidos de la realidad que permite la conjunción de miradas distintas al mismo tiempo. Así se ha creado la pieza de video *1977*, planteando una secuencia de tiempo con imágenes privadas del pasado familiar para ser re-significadas en el presente. Se ha articulado y manipulado un tiempo registrado en el pasado visto desde el presente para reconstruir una memoria. Las imágenes de una memoria autobiográfica individual se convirtieron en el punto de partida para intentar reconstruir una memoria colectiva. Se puede revisar una cultura y un modo de producción de imágenes desde un contexto específico perteneciente al pasado en imágenes que han sobrevivido, para reflexionar sobre problemas de nivel colectivo (sociopolíticos, históricos) aún no resueltos. Como el material de investigación sobre este tema en la Facultad de Arte de la PUCP es escaso o inexistente, el documento teórico y la pieza audiovisual pueden dejar un precedente para futuras investigaciones artísticas más amplias.

BIBLIOGRAFIA

- ARNOLD, Martin
1993 *Piece Touché*
Consulta: 15 de mayo del 2011
<<http://www.youtube.com/watch?v=F9JJc7TEsZI>>
- BALDWIN, Craig
1991 *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America*
Consulta: 12 de marzo del 2011
<<http://www.youtube.com/watch?v=-So8ncddSBY>>
- BARBOSA B. DE SOUZA, Bethana
2009 Hibridación y transdisciplinaridad en las artes plásticas. *Educación Siglo XXI*, Vol. 27.1, pp. 217-230. Consulta: 4 de Noviembre de 2010.
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3028406>>
- BARTHES, Roland
1990 *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BEDOYA, Ricardo
2010 "Hacia una historia del cortometraje en el Perú". Consulta: 28 de junio del 2011.
<<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2010/08/hacia-una-historia-del-cortometraje-en.html>>
- BELTING, Hans
2007 *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz editores.
- BENJAMIN, Walter
1973 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus.
- BERNINI, Emilio
2009 "Found footage. Lo experimental y lo documental". En Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (compiladores). *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 25-37
- BIRNHAUM, Dara
1978 *Technology/Transformation: Wonder Woman*
Consulta: 12 de marzo del 2011
<http://www.dailymotion.com/video/x4y5e5_dara-birnbaumtechnologytransformat_shortfilms>

- BLAGOJEVIC, B
2008 "Ken Jacobs Perfect Film". Consulta: 27 de junio del 2011.
<<http://zine.artcat.com/2008/10/ken-jacobs-perfect-film.php>>
- BOURRIAUD, Nicolas
2009 "Postproducción-Introducción". En Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (compiladores). *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 17- 24
- BREA, José Luis
s/a El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de la computerización. *Revista electrónica aleph net.art / net.critic 1997- 2002*. Consulta: 7 de Octubre de 2010.
<<http://aleph-arts.org/opens/ics.html>>
- BRUNEL, Adrian
1924 *Crossing the Great Sagrada*
Consulta: 27 de marzo del 2011.
<<http://www.youtube.com/watch?v=3Gp5YW0teQ0>>
- CANBY, Vincent
1991 "Lyrical Nitrate: The Beauty of Silents". Consulta: 26 de junio del 2011.
<<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D0CEFDD163BF932A25753C1A967958260>>
- CONNER, Bruce
1958 A Movie
Consulta: 11 de marzo del 2011
<<http://www.tudou.com/programs/view/3-9tCeFX0Eo/>>
- CORNELL Joseph
1936 *Rose Hobart*
Consulta: 27 de marzo del 2011.
<<http://www.youtube.com/watch?v=XnbbqiD7C7A>>
- DEMOS, T. J.
s/a "Dara Birnbaum: Technology/Transformation: Wonder Woman". Consulta: 27 de marzo de 2011.
<<http://www.afterall.org/books/one.work/dara-birnbaum-technology-transformation-wonder-woman>>
- DIDI-HUBERMAN, Georges
2006 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DIVX CLÁSICO
2008 "El cine documental militante". Consulta: 2 de Marzo del 2011
<<http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1038&t=61036>>

- DUBOIS, Philippe
2009 "Un "efecto cine" en el arte contemporáneo". Catálogo de la Exposición Efecto Cine. Barcelona: Publicado por Departamento de Cultura de Cataluña, pp.16-31
- FÉLIX-DIDIER, Paula
2009 "Sin techo ni ley. Films "huérfanos", archivos y found footage". En Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (compiladores). *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 107-112.
- FERGUSON, Russell
2001 "Trust Me". Consulta: 28 de junio del 2011.
<<http://www.medienkunstnetz.de/works/24-hour-psycho/>>
- FLUSSER, Vilém
1990 *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F: Editorial Trillas.
- FONTCUBERTA, Joan
2000 *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain & BUCHLOH, Benjamin H.D.
2006 *Arte desde 1900: modernidad, anti-modernidad y postmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal. p. 304)
- GRAHAM, Rhys
2001 "Outer Space: The manufactured Film of Peter Tscherkassky". Consulta: 26 de junio del 2011.
<<http://www.sensesofcinema.com/2001/cteq/outer/>>
- GORDON, Douglas
1993 *24 Hour Psycho*
Consulta: 12 de marzo del 2011
<<http://www.youtube.com/watch?v=l1jkoMfPa40>>
- HAL ERICKSON, Rovi
2011 "Tribulation 99 - Alien Anomalies Under America". Consulta: 26 de junio del 2011.
<<http://www.answers.com/topic/tribulation-99-alien-anomalies-under-america>>
- JONES, Jonathan
2003 "Ghost World". Consulta: 27 de junio del 2011.
<<http://www.guardian.co.uk/film/2003/sep/26/art>>

- KELLER, Marjorie
2002 "Untutored Eye: Childhood in the films of Cocteau, Cornell, and Brakhage".
Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press. Consulta: 27
de marzo de 2011.
<<http://www.em-arts.org/independent/films/murder-psalm>>
- KRAUSS, Rosalind
2002 *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial
Gustavo Gili, SA.
- MACHADO, Arlindo
2007 El filme-ensayo. En Jorge la Ferla (compilador). *El medio es el diseño
audiovisual*. Editorial Universidad de Caldas. Consulta: 4 de agosto de
2010.
<http://salonkritik.net/10-11/2010/12/el_filmeensayo_arlindo_machado.php>
- MANRIQUE, Nelson
2002 *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima:
Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MARIN, Pablo
s/a "Metraje encontrado: esa estética del silencio". *Miradas Revista del
Audiovisual*. Escuela Internacional de Cine y Televisión san Antonio de Los
Baños. Consulta: 6 de setiembre de 2010.
<http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?Itemid=99999999&id=518&option=com_content&task=view>
- MARTÍNEZ MORO, Juan
1998 *Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*. Salamanca: Creática
Ediciones.
- MICMAC
2010 Comentario del 21 de abril de 2010 a Lyrical Nitrate
(Netherlands/1991/Peter Delput). Celluloid Breakfast.
<<http://celluloidbreakfast.blogspot.com/2010/04/lyrical-nitrate-netherlands1991peter.html>>
- MORRISON, Bill
2002 *Decasia*
Consulta 11 de marzo del 2011
<<http://www.youtube.com/watch?v=jeEzb-0vf7A>>
- MUBI
2011 "Murder Psalm". Consulta: 28 de junio del 2011.
<<http://mubi.com/films/murder-psalm>>

- ORTEGA, Marcos
2008 "Joseph Cornell. Rose Hobart (1936)". Consulta: 26 de junio del 2011.
<<http://gabinete-de-curiosidades.blogspot.com/2008/06/joseph-cornell-rose-hobart-1936.html>>
- PEIRCE, Charles S.
1974 *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- PFAFFENBICHLER, Norbert
2009 "Mosaik mécanique (Versión cinematográfica)". En Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (compiladores). *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 101-106
- RADNER, Hilary
1980 "Belgium Today: Recent Films and Rediscoveries". Consulta: 26 de junio del 2011.
<<http://www.bampfa.berkeley.edu/film/FN0921>>
- RICE, Tom
2010 "Crossing the Great Sagrada". *The Colonial Film. Moving images of the British Empire*. Consulta: 1 de Marzo de 2011.
<<http://www.colonialfilm.org.uk/node/1068>>
- SCHMOLLER, Ezequiel
2010 "Found Footage". *Berlinale Talent Press*. Consulta: 21 de abril 2010.
<<http://www.talentpress.org/story/80/3480.html>>
- SEXTON, Jamie
2003 "Crossing the Great Sagrada". Consulta: 26 de junio del 2011.
<<http://www.screenonline.org.uk/film/id/440503/>>
- TARKOVSKI, Andrey
1993 *Esculpir el Tiempo*. México, D.F.: UNAM. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- TSCHERKASSKY, Peter
1999 *Outer Space*
Consulta 15 de mayo del 2011
<<http://www.youtube.com/watch?v=mTarJ0Op7W8>>
- TUTTLE, Harry
2005 "Martin Arnold's cinematic stutter". Consulta: 27 de junio del 2011.
<<http://screenville.blogspot.com/2005/10/martin-arnolds-cinematic-stutter.html>>
- VANDOORNE, Pierre Emile
2009 "Bruce Conner Parte II". Consulta: 25 de junio del 2011.
<<http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/01/bruce-conner-parte-ii.html>>

WOLF, Sergio
2009 "El manantial". En Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (compiladores).
Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage? Buenos Aires:
Adriana Hidalgo Editora, pp. 11-16

ZUNZUNEGUI, Santos.
1985 *Pensar la Imagen*. Madrid: Ediciones cátedra, S.A.