



FACULTAD DE ARQUITECTURA
ESCUELA DE CINE

**LA APROPIACIÓN CINEMATOGRAFICA Y EL CONFLICTO
AUTORAL.**

LA FIGURA DEL AUTOR EN EL CINE *FOUND FOOTAGE*

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON ESPECIALIDAD EN
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN EJECUTIVA

presentada por: Sebastián Maluenda Torres
profesor guía: Udo Jacobsen Camus

Valparaíso, Marzo 2014



FACULTAD DE ARQUITECTURA

ESCUELA DE CINE

**LA APROPIACIÓN CINEMATOGRAFICA Y EL CONFLICTO
AUTORAL.**

LA FIGURA DEL AUTOR EN EL CINE *FOUND FOOTAGE*

Sebastián Maluenda Torres

Valparaíso, Marzo 2014

AGRADECIMIENTOS

La siguiente investigación no hubiese sido posible sin la ayuda de muchísimas personas, entre ellas mi familia, a quien le estaré eternamente agradecido. Madre, Padre, hermanos y abuelita. Todos ustedes son mi luz y les estaré eternamente agradecido por su amor y su apoyo incondicional. A mi querida compañera Alejandra por su paciencia, cariño y por apañarme estos años en este camino que ya termina. Y por supuesto agradecer y dedicar este pequeño libro que me costó tanto hacer a mi hermano del alma Sebastián, quien dejó este mundo hace más de un año, pero que me dejó tantas cosas buenas que superan la pena de perderte, he aprendido a recordarte con alegría y aprovecho de dedicarte estas palabras y darte las gracias por tu amistad y por habernos cruzado en esta vida.

Agradecer también a todos mis amigos y amigas, a todas las personas que pude conocer en la carrera, en especial a Benjamín Luna quien me preparó profesionalmente en mi especialidad, como profesor y amigo, y a Udo Jacobsen que logró, con sus consejos, dar forma a esta tesis que por momentos sentí se me iba de las manos.

¡Salud y gracias por todo!

INDICE

INTRODUCCION.....6

PROBLEMATIZACION Y OBJETIVOS.....10

METODOLOGIA.....11

MARCO TEÓRICO 14

 EL CONFLICTO AUTORAL..... 14

 EL ARCHIVO..... 19

 CONTEXTO HISTÓRICO 22

 DEFINICIÓN DEL CONCEPTO.....26

 EI *FOUND FOOTAGE*, EL COLLAGE Y LAS ARTES PLASTICAS 30

 HISTORIA Y ESTILO DEL CONCEPTO. PRIMEROS AUTORES 32

 EL *FOUND FOOTAGE* EN LA ACTUALIDAD 38

 LAS CLASIFICACIONES *FOUND FOOTAGE* DE WILIAM C WEES.....40

ANALISIS 41

 “PERFECT FILM” 43

 KEN JACOBS.....43

 “VARIACIONES SOBRE UN PAPEL CELOFÁN”.....49

 DAVID RIMMER 49

 DECASIA.....54

 BILL MORRISON 54

 “COMING ATTRACTIONS” 62

 PETER TSCHERKASSKY.....62

 CUADRO RESUMEN DE PROCEDIMIENTOS EN PELÍCULAS *FOUND*
 FOOTAGE 69

CONCLUSIONES 70

TABLA DE ILUSTRACIONES 74

BIBLIOGRAFÍA.....75

INTRODUCCION

“Puedes tomar la dirección que quieras, es ésta la naturaleza del found footage... me gusta la proliferación y la multiplicación – la apertura, la complejidad y la acumulación de niveles, unos sobre otros y éste sobre otro más”

Craig Baldwin

Desde el principio del cine se han desarrollado e instaurado de forma continuas dos corrientes cinematográficas, el cine de ficción y el cine documental, los cuales han tomado caminos diferentes desde que los hermanos Lumière hicieran su primera toma documental y Georges Méliès su primera ficción que recreara ilusiones y efectos visuales mágicos y de transiciones espacio temporales. Nos referimos sólo a los tomavistas de los Lumière, ya que con *El regador regado* de 1895, una especie de *sketch*¹, ya estaban haciendo ficción.

Documental y Ficción han guiado la mayor parte de la historia del cine durante el Siglo XX hasta la actualidad. Desde el principio se experimentó con el lenguaje del cine, para ello es necesario citar nuevamente a Los hermanos Lumière, Méliès, pero también a la Escuela de Brighton, quienes formaron parte de las primeras experimentaciones con el cine y su lenguaje, pasando, según Noël Burch de un Modo de Representación Primitivo a un Modo de Representación Institucional.

Sin embargo existe una tercera corriente de cine, no muy conocida por todos, pero que marcó una presencia fuerte desde que las vanguardias de los años veinte confluyeran en el cine y en casi todas las otras disciplinas artísticas, me refiero al cine experimental, una corriente alejada del Modo de Representación Institucional (Burch 16-17). Como lo dice su nombre es el cine en donde el film se experimenta, y digo esto en el más explícito de los sentidos, ya que en la mayoría de estas películas el espectador se enfrenta a una declarada propuesta abstracta, muy sensorial y difícil de comprender en primera instancia.

Antonio Weinrichter en el capítulo “Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre” plantea al cine de no

¹ Sketch se refiere a una historieta, escena o pieza breve independiente, por lo común de carácter humorístico o sarcástico, que forma parte de un espectáculo o de una obra de teatro, cine o televisión.

ficción, como una categoría que designa la extensa zona no cartografiada entre el documental y la ficción, aludiendo a la no ficción directamente con la no definición del género, en el cual, debido a su no definición, se mezclan los formatos y los recursos de una manera totalmente libre y experimental (Weinrichter 109).

Por otro lado el documental y el experimental a veces pueden tener afinidades, como por ejemplo sucede en el film *Mother Dao* (1995) de Vincent Monnikendam, el realizador recopila material de cámara filmado por soldados holandeses, quienes filmaron indígenas entre el periodo de 1912 y 1930, cuando se colonizo parte de la India. La recopilación de archivos permite una reconstrucción alegórica sobre los indígenas colonizados por el ejército Holandés, Monnikendam indaga en las posibilidades subjetivas del archivo audiovisual, que supuestamente tenía un objetivo único y concreto para el ejército, ya que para ellos se filmó su exitosa colonización, sin embargo para el realizador significó una oportunidad para cambiar el discurso que planteaban las imágenes. Como recurso formal el director agrega cantos indígenas cuando se cortan los arboles, logrando así una nueva lectura de la imagen, por ejemplo. Sin embargo Paul Ricouer y Carlos Ossa nos ayudarán a profundizar la definición del concepto de archivo en el cine.

La relación entre documental y experimental origina y establece a nuestro objeto de análisis, el cine de *found footage*. El cual se caracteriza por usar material encontrado, sea cual sea su origen. El director de *found footage* los toma e interpreta según su punto de vista sobre el material. Claro que en el *found footage* se puede ir más lejos que en el ejemplo reciente de Monnikendam, cuando al material se neutraliza y se le borra por completo el sentido originario, para luego enfocarnos solo en el nuevo sentido otorgado, como sucede en el film de David Rimmer *Variaciones sobre un papel celofán* de 1960, film que será parte del análisis de esta investigación.

Las imágenes y los sonidos pueden provenir de noticiarios, documentales, películas propagandísticas, educativas e industriales, reportajes turísticos, imágenes de archivo, dibujos animados, películas pornográficas, antiguas películas mudas, largometrajes de Hollywood, anuncios y concursos de televisión y demás desechos de las industrias de cine y televisión, para posteriormente apropiárselas y establecer así nuevos significados, en este cine importa más el destino y sentido que se le entregue a la imagen, en vez del origen de la imagen.

Para lograr definir el concepto y enmarcarlo dentro de una clasificación o reagrupación es necesario revisar los planteamientos de William C Wees en su texto “Forma y sentido en las películas de *Found footage*: una visión panorámica”, en el cual se postula que este cine practica diversos montajes que van desde ensamblajes de analogías y metáforas irónicas hasta narraciones atípicas, poemas visuales surrealistas, experimentos formales con relaciones rítmicas, y críticas hacia los códigos visuales de los medios de comunicación y de los mitos e ideologías que los sostienen. Profundizando en resumen acerca del origen y del sentido que experimenta el archivo.

El cine de metraje encontrado ha tenido un gran impacto en el lenguaje, y esto lo comprueba el hecho de que algunos realizadores diseñen falsos metrajes encontrados, como es el caso de Harmony Korine en su film *Trash Humpers* de 2009, o *Tren de sombras* de 1997 del español José Luis Guerin, son películas en donde el universo representado juega con la propuesta intencionada del realizador, quien borra la autoría de sus imágenes, por medio de un revestimiento realista en la imagen, haciendo pasar la filmación como si fuese un registro documental, ocultando su autoría.

En la presente tesis el ámbito que delimita la investigación es el cine y el análisis del discurso. El estudio intenta explorar al cine de metraje encontrado y sus relaciones formales y discursivas. Mi ámbito de estudio para el marco teórico y el análisis toma como referencia las teorías sobre el autor planteadas por Michel Foucault en *¿qué es el autor?*, Roland Barthes en “*La muerte del autor*” y Umberto Eco “*entre el autor y el texto*”. Con estos textos teóricos profundizaré en conceptos claves como autor, espectador, lector, texto, obra y archivo.

Esta tesis se basa principalmente en una exploración sobre el *Found footage* y busca definir el concepto, lograr diferenciarlo de otros cines, categorizarlo y por supuesto, analizarlo bajo la lógica teórica del análisis hacia la figura del autor en el cine de *found footage* y el uso característico y específico que se le otorgue al archivo visual o sonoro.

Como el ámbito de estudio es un tipo de cine, es necesario conocer y analizar el cine de muchos realizadores partiendo por el cine de compilación soviético de Esfir Shub, pasando por el surrealismo de Joseph Cornell y llegando a un plano

más actual con los procedimientos de intervención en la imagen de Peter Tscherkassky. Si bien, es imposible repasar a todos los realizadores de *Found footage* en esta investigación, se simplificará el criterio de selección para el análisis, posicionando a las películas como pretextos para hablar de conceptos que ayuden a responder las interrogantes de la investigación, como lo es la figura del autor, del archivo y de la obra. El interés de la investigación radicará principalmente en los procedimientos utilizados para el archivo por el director. El sentido de los films derivará del procedimiento, por ende el sentido solo estará presente a ese nivel. Buscando siempre una clasificación del objeto de estudio.

De esta manera, el *found footage* se conforma como un cine esencialmente crítico, para el cual es necesario llevar un material ya existente a nuevos significados, o bien, descubrir significados ocultos en la propia imagen (Jacobsen 2013)

En resumen, se propone una exploración hacia la noción del autor, ver cómo éste se manifiesta en la película. Es interesante tener en cuenta que un director de *found footage* en un principio fue un espectador de esas imágenes, antes de apropiárselas y darles un nuevo sentido, antes de volcarla hacia su interpretación personal. Y es por ello que nace una problematización inmediata referida a la validez autoral y el modo de operar de ésta, en la lógica experimental del cine de metraje encontrado. La idea es generar una indagación en el conflicto autoral causado por la apropiación de materiales audiovisuales, bajo un análisis de enfoque discursivo y que hace énfasis en la ética-estética que configura cada film.

En definitiva esta investigación teórica nos invita a explorar y conocer la figura del autor, si es que exista o no, en el particular cine de *found footage*, enfocándonos en los procedimientos utilizados por algunos realizadores.

PROBLEMATIZACION Y OBJETIVOS

La pregunta que estructuraría toda la investigación sería la siguiente: ¿Cómo opera la figura del autor en el cine de *found footage*?, teniendo en cuenta y como respaldo investigativo las teorías del autor planteadas por Roland Barthes, Michel Foucault y en menor medida Umberto Eco, quienes abren el debate acerca de la relación entre el sujeto y el lenguaje. Es por ello que será necesario dilucidar cómo opera la figura del autor respecto al discurso y sobre todo a su contexto histórico y cultural, teniendo en cuenta a Foucault cuando plantea que la autoría es una categoría que varía socialmente, según la época o la situación (Foucault 51).

Con la pregunta de investigación ya planteada es necesario presentar el objetivo general de esta tesis, el cual es establecer una clasificación del cine de *found footage*, dilucidar su sentido y significado, en definitiva comprenderlo a través de un análisis hacia los procedimientos aplicados a las imágenes y sonidos apropiados, exista o no una intervención, ya que el cambio de contexto de la imagen apropiada es lo que la determina como *Found footage* y no el procedimiento o sentido, pero ya profundizaremos y explicaremos estos aspectos en el Marco Teórico, en el cual será necesario describir al “objeto encontrado”² de Marcel Duchamp para llegar a una comprensión mayor.

Por otro lado es inevitable el surgimiento de otros cuestionamientos, secundarios, pero que sin embargo no dejan de ser complementarios, como por ejemplo ¿Qué valida a una obra? ¿Qué válida a un autor? ¿Es un cine factible de realizar o existen trabas para su creación y difusión? Todas estas preguntas se irán aclarando o bien suprimiendo, con los objetivos específicos de la investigación, los cuales se centrarán en reconocer la figura del autor en cada film, analizar los procedimientos aplicados por film, comprender el concepto de texto entregado por Barthes, llevándolo al análisis fílmico, explicar el concepto que se tiene de archivo, tomando las teorías de Paul Ricoeur y Carlos Ossa, dejando como último objetivo específico el realizar una clasificación y posterior categorización de las películas según el sentido que se le otorga al archivo.

² El objeto encontrado describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque tienen una función no artística, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Marcel Duchamp fue su creador a principios del siglo XX con el urinario titulado como “Fuente”.

METODOLOGIA

La presente investigación se puede enmarcar dentro de un análisis descriptivo, en torno a parámetros de carácter semiótico y artístico, analizando el concepto de autor y de archivo en la realización cinematográfica del *found footage*.

El visionado y análisis de variadas películas *found footage* es idóneo para reconocer tendencias estilísticas recurrentes, además de diferencias que vayan caracterizando a cada película.

Estos objetos de estudio, serán la base para dar cuenta de las diferentes operaciones del lenguaje, que irán construyendo el discurso visual y sonoro de esta tendencia del cine, caracterizada por utilizar metrajes encontrados de diferentes orígenes y con distintas intenciones.

Para dar pie a esta investigación es coherente que nos centremos en las teorías sobre el autor de Foucault, Barthes y Eco. Debido a que la pregunta de la investigación nos invita a cuestionar y analizar la figura del autor en este cine.

Dichas teorías se enmarcan en el ámbito de la semiótica y de la lingüística, sin embargo la investigación intentará trasponer el conocimiento de este ámbito hacia el ámbito del cine. Por ende, será común y necesario hacer directa relación entre el concepto de lector con el de espectador.

El objetivo de esta investigación es reconocer la figura del autor en las películas de *found footage*, comprender y lograr clasificar. Para concretizar esto se confeccionará una tabla de categorías de cine *found footage*, categorías desprendidas del análisis fílmico. Dicha tabla sólo será posible de ejecutar y aplicar a cuatro films que se caractericen por ser *found footage* y al mismo tiempo ser diferentes en sus procedimientos y estilos. Lo más lógico sería establecer una categoría entre archivo intervenido y archivo no intervenido por el director del *found footage*. El objetivo de la tabla será establecer y conocer las decisiones estéticas que tomo cada realizador de *found footage*.

Si bien el autor es el foco de atención y de investigación de esta tesis, tanto en su contexto teórico como en su análisis, surge la necesidad de definir el concepto de archivo, ya que es el material con el cual se trabaja en el *found footage*, imágenes reutilizadas. Este nuevo concepto a incluir en nuestro enfoque a la hora de analizar será profundizado gracias a los aportes teóricos de Paul Ricouer en su

texto *Tiempo y Narración III*, exactamente en el capítulo “Entre el tiempo vivido y el tiempo universal. El tiempo histórico”, y por Carlos Ossa en su ponencia “La luz profana y el cine político”, correspondiente al Coloquio *Cine y Archivo. Historia Latente* realizado en Diciembre del 2013.

Para focalizar el análisis se comenzará por descubrir los principales conceptos que se desprenden a partir del cine de *found footage*, que van a ir definiendo ciertos parámetros que describen su tendencia estilística que resulta imprescindible a la hora de entender este cine, de la misma manera describir el concepto de autor y definir los parámetros en que es abordado en la elaboración de este cine.

Para abordar directamente el análisis, como primera instancia se deben reconocer en los films ciertos aspectos de fondo y forma, sin embargo nuestro interés recae más en la forma que se le otorga al metraje encontrado, será necesario y obligatorio el comprender las decisiones de intervención o de no intervención al metraje encontrado, nos centraremos en esta instancia y ahondaremos en la interpretación nueva dispuesta por la operación *found footage*. Sergio Wolf plantea en “El Manantial”, capítulo perteneciente a la compilación *Cine Encontrado: Qué es y adónde va el found footage*, perteneciente a una edición del BAFICI 2010: “la palabra que mejor define lo que se hace con el material en el *found footage* es operación, ya que, se abre y se revisa un cuerpo, para alterar algo, para quitar o agregar, se le toca, se le deja marcado con una cicatriz o una prótesis o un injerto, pero nunca se lo abre para dejarlo tal como estaba” (Wolf 14).

Es importante revisar lo que se ha escrito sobre *found footage*. Para ello me es indispensable el estudio de textos como *Piedra, papel y tijeras: el collage en el cine documental*, texto que contextualizara la relación del found Footge con otras disciplinas artísticas como las artes plásticas o las video instalaciones, *Cine encontrado: Qué es y adónde va el found footage* es otro texto funcional a la investigación porque intenta definir y encausar a este cine, el cual, en palabras de sus compiladores, “es un cine de películas de alto poder político, de un fuerte impacto visual y de una accesibilidad absoluta”(Listorti-Trerotola, 10). Además de otros textos complementarios como *Archivos de la Filmoteca*, específicamente el número 30 correspondiente a Octubre de 1998. En dicha revista se plantea el estudio y el punto de vista del *found footage* de voces especializadas en el tema

como Antonio Weinrichter y William C Wees. Todos estos textos posibilitarán poder lograr una definición del concepto de cine de *found footage*.

El teórico realizador William C Wees será un eje articulador de mi tesis, debido a que utilizaré sus clasificaciones sobre el cine de *found footage*, tomando como referencia sus estilos de montajes, por compilación, collage o apropiación; y su clasificación de estas películas según el uso que se hace del archivo, si se interviene, si no se interviene, o si se mezcla con archivos de diversas procedencias, como una especie de collage audiovisual.

Teniendo en cuenta la propuesta investigativa y las teorías pertinentes, más el análisis, se proseguirá a establecer un cuadro de categorías de *found footage*, como ya se había señalado. Y así finalmente concluir y redactar un último capítulo resolutivo, que sintetice y explique el cuadro confeccionado en base al análisis de las películas.

MARCO TEÓRICO

EL CONFLICTO AUTORAL

Por autor se entiende a quien posee la autoría intelectual de una determinada obra científica, artística o literaria. En otras palabras el autor se define básicamente como quien inventa algo.

En el cine de *found footage* la figura del autor es relativizada porque se crea a partir de imágenes hechas por otros, se cuestiona la validez autoral del director de cine de *found footage* porque no invento cada fragmento que utilizo en su film. Es así como surge la problematización de esta investigación ¿cómo opera la figura del autor en el cine de metraje encontrado?

Es por ello que las teorías que darán forma a esta tesis deberán mencionar el tema del autor, y en segunda medida el archivo. Teniendo en cuenta que el análisis fílmico se focalizará en la mirada particular del autor con esos archivos apropiados y sus particulares procedimientos.

La figura del autor será definida y vista a través de tres teóricos, por ejemplo por Roland Barthes, quien señala que:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana». Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor (Barthes 61)

Este fragmento de “La muerte del autor” relata y define la procedencia del término autor, y presenta en un rango superficial una cierta ideología y contexto histórico que conlleva la concepción de autor. Sin embargo la siguiente reflexión hace una conexión directa con la investigación abordada a propósito del análisis de la figura del autor en las películas de *found footage*:

¿Por qué las películas hechas de pedazos de otras películas se mantienen en un oscuro rincón de la historia del cine? (Listorti-Trerotola, 9)

Este cuestionamiento permite dimensionar el conflicto autoral del cual trata esta investigación, nos habla un poco de la negación que existe desde un principio hacia el director de *found footage*. Se plantea cierta crisis de legitimidad sobre el autor, como si a un DJ le reprochen y cuestionen sus mezclas musicales, por otro lado Listorti apunta que existe una falsa teoría autorista, la cual plantea que el que decide la puesta en escena es el autor. Además de indicar que aquellos que hacen *found footage* no pueden ser autores tales, ya que son apenas transgresores que no merecen un lugar en la historia del cine. (Bourriaud y Listorti. 22 - 9)

La característica transgresora del cine *found footage* señalada por Listorti es interesante de analizar, ya que desde un principio el realizador de *found footage* evidencia una tendencia destructiva y poco respetuosa del aura de los metrajes originales, lo cual, según estos compiladores, provoca que los historiadores terminen por ignorar y minorizar a este tipo de cine (9).

Encausando un poco más la investigación es necesario presentar las teorías de Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* de 1998, de Roland Barthes en *La muerte del autor* de 1987 y la de Umberto Eco, *Entre el autor y el texto* del 2002, las cuales serán las principales a la hora de abordar el análisis conceptual a cada film, específicamente a los procedimientos que presente el autor.

Por un lado Barthes postula la figura del autor dios, como un concepto que se refiere a un sujeto articulador que guía hacia un único mensaje explicativo del texto, Barthes concluye que el autor dios es una figura desaparecida, el autor dios no existe ya porque las obras no son inmutables y las lecturas siempre cambiarán a medida que el contexto cambie.

En cambio, Michel Foucault plantea a propósito del autor, que la muerte o desaparición del autor es el adelgazamiento del autor en el texto, Foucault estaría planteando una especie de ausencia-presencia autoral. Planteando que el autor no se evidencia explícitamente en la obra, pero que sin embargo está.

Nuestro tercer teórico de comparación sobre el tema autoral es Umberto Eco, quien plantea a tres tipos de autores, el autor empírico, el autor modelo y el autor liminar³.

³ Liminar se refiere a lo perteneciente a lo relativo, al umbral o a la entrada

Según Eco la articulación de la figura del autor se basa en la relación entre la figura de autor empírico, que se refiere a la figura biográfica que hay detrás de quien escribe, y la del autor modelo, el cual se refiere a la figura textual. Sin embargo las disonancias que puedan existir entre el mensaje que el autor quiere construir en el texto y el mensaje que verdaderamente es construido en el texto hacen que se construya la figura del autor liminar, un autor que está en un umbral entre la persona y el escritor.

Foucault plantea que la continua desaparición del autor es el nudo donde se sujeta el concepto de autor: no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer (Foucault 55). En esta referencia textual de Foucault se comprende su frase irónica, pero constructiva de ¿qué importa quién habla?, aludiendo a la idea de que el discurso de las películas *found footage* encierra al autor, como si el valor autoral estuviese contenido en el discurso. Tanto Barthes, como Foucault formulan que la ausencia del autor es presenciada sólo a través del discurso. Sin embargo ambos difieren en una acepción, para Barthes el texto genera al autor, en cambio para Foucault el texto origina al autor.

La muerte del autor y el nacimiento del lector hacen referencia a la idea de que el autor debe desaparecer, o al menos perder su importancia, porque ya no es el único que entrega sentido a la obra, la multiplicidad de textos y sus diversas lecturas ya no se pueden sustentar solamente en el autor-dios. La unidad del texto ya no está en su origen sino en su recepción (Barthes 67)

Con estas ideas se podría plantear una cierta pluralidad autoral, una autoría en colaboración, ya que el hecho de seleccionar y mezclar otorga una cualidad de co-autoría, intencionado o no, es objetivo el hecho de que los realizadores de *Found footage* lleven a cabo un criterio de selección de valor estético y discursivo cuando se apropian de un material. Los djs no escogen sus vinilos al azar, siempre hay una intención o un interés personal, en este caso el gusto estético del dj.

Barthes considera que la escritura destruye el sentido a través de su continua instauración de nuevos sentidos, argumentando que el autentico lugar de la escritura es la lectura (Barthes 70). Adoptando así una postura interesante respecto al momento del visionado del film, ya que si bien el realizador plantea de alguna manera su discurso o su punto de vista en la articulación que hace de los

metrajes apropiados, es el espectador quien completará el ciclo al interpretar lo propuesto por el autor.

Para ir enmarcando las ideas es pertinente la siguiente pregunta: ¿Qué sucede con la figura del autor en una obra que toma elementos de otras obras, es probable que exista allí un valor autoral?, o ¿el “valor” del autor está condenado a ser cuestionado? Barthes plantea que es necesario focalizar el análisis en el destino y no en el origen de las obras artísticas, respecto al tema del autor, la obra y el texto (Barthes 68-70)

Barthes apunta que el concepto de obra debiese ser sustituido por el de texto, el cual se diferencia de la obra al no disponer un sentido único sino de múltiples sentidos nuevos, en constante actualización, el texto se rige por un enfoque más colectivo. Es por ello que ya no se usará el término obra, sino el de texto, ya que son los elementos discursivos de las obras los que debiesen importar, y no los autores, como sería lo clásico; el discurso hace trascender a la obra. La teoría entregada por Michel Foucault en su texto ¿qué es un autor? cuando habla de los “fundadores de la discursividad”, se refiere al autor que deja de lado la obra fílmica o literaria, y pasa a ser un autor de una tradición o bien de una teoría. Plantea el ejemplo de Karl Marx, a quien no debiésemos ver solamente como el autor de *El capital de 1867* o *El manifiesto de 1848*, sino más bien como quien posibilitó todo un discurso, generando una dialéctica en la sociedad capitalista, toda una transdiscursividad hasta el día de hoy. Otro ejemplo que señala Foucault es el de Ann Radcliffe y su novela *El castillo de los pirineos* de 1839, la cual abriría el campo para las novelas de terror del Siglo XIX. Por esto y otras razones la obra trasciende con el discurso, la obra se transforma en texto.

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben y dialogan (Barthes 67).

En el análisis posterior al marco teórico de esta investigación será clave y necesario comprender la figura del autor; en el caso del análisis fílmico, se hará énfasis en las secuencias en que sea reconocible la manera en que opera la autoría, un ejemplo de esto sería ahondar en el discurso del deseo y de lo surreal instaurado en la primera película *found footage*, reconocida oficialmente, hablo de

“Rose Hobart” (1936) de Joseph Cornell, la cual se configura bajo una serie de procedimientos que la entablan en cierto discurso surreal de ver el cine. Esto nos consta cuando analizamos el diamante azul que coloreó toda la proyección en un tono azulado, o la música brasileña utilizada que también es material sonoro encontrado. El describir y comprender los procedimientos escogidos por Cornell nos ayudarán a formar cierto criterio con el cual actuó para formar su sentido, discurso e interpretación nueva y subjetiva sobre el metraje encontrado.

EL ARCHIVO

El cine de metraje encontrado remite inmediatamente a los archivos sonoros y/o visuales, los cuales como se ha recalcado proceden de diversos orígenes y disciplinas. Algunos realizadores utilizan un archivo de una misma fuente o suceso, otros mezclan archivos de muchos orígenes. Por otro lado estos archivos son en algunos casos rayados, coloreados e intervenidos para los propósitos del director de *found footage*, sin embargo otros utilizan el metraje intacto, sin intervenirlo físicamente, proyectándolo tal cual.

Por lo anterior es indudable que el cine *found footage* se origina y se define por el sentido que se le otorgue al metraje o archivo. Un ejemplo repasado en el inicio de la investigación *Mother Dao* de Vincent Monnikendam de 1995 no entraría en la categoría de cine de *found footage* por el uso que se le da al archivo. En este ejemplo el realizador holandés utiliza el metraje para hablar sobre el mismo mundo que ya retrataban las imágenes, en vez de girarle el sentido al archivo por nuevos significados, aludiendo a otros temas en vez de remitirse al mismo tema de colonización e imperialismo. Solamente pone en crisis el punto de vista discursivo de lo que ya decían las imágenes.

Para definir el concepto se recurrirá al señor Carlos Ossa, Dr. en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, quien presentó una ponencia denominada “La luz profana y el cine político”, en el marco del *Coloquio Archivos: cuerpos de un mundo inédito* e instaurado dentro de la temática de “Cine historia latente”. En la ponencia argumentó que el archivo le demanda al presente un modo de leer, un modo de organizar el principio de la mirada y no solamente una manera de constituirla (Ossa).

Por otro lado plantea que el archivo no es un depositario objetivo de documentos, ni mucho menos un concepto arraigado a la memoria, Ossa va más allá y postula que el archivo está permanentemente tensionando el relato originario, al pasado y al presente. Confiriéndole rasgos críticos al archivo.

El concepto de mimesis es llevado paralelamente con el de archivo, a un terreno analítico en donde se intenta replantear la relación entre mimesis y archivo, aludiendo a que la mimesis ya no debe verse como mera reproducción de la realidad, sino como una forma política de disputar sentido de realidad.

Ossa nos da a entender que los archivos constituyen una constante tensión entre los tiempos actuales con los pasados. El archivo y el *found footage* nacen de una intencionalidad crítica sobre los materiales. El discurso y el estilo son necesariamente críticos y dan forma a procedimientos atípicos y novedosos.

El otro teórico que se toma en cuenta para determinar el concepto de archivo es Paul Ricouer, quien en su texto *Tiempo y Narración Tomo III*, capítulo “Entre el tiempo vivido y el tiempo universal. El tiempo histórico”, básicamente cuestiona lo que entendemos por archivo. Los archivos están constituidos por el conjunto de los documentos que resultan de la actividad de una institución o de una persona, distinguiendo de inmediato la diferencia entre documento y archivo. Se define al archivo como un contenedor de documentos, los cuales fueron seleccionados con una determinada intención. El archivo se define como el resultado de un proceso intencionado de muchos documentos recopilados.

En su texto Ricouer plantea que la historiografía está siempre reconfigurando el tiempo cosmológico. Aquí los historiadores demuestran su capacidad creadora gracias a la invención y uso de ciertos instrumentos de pensamiento como el calendario y el recurso a archivos, documentos y huellas. Estos instrumentos de pensamiento tienen de importante que desempeñan el papel de conectadores entre el tiempo vivido y el tiempo universal. Ricouer hace diferencias conceptuales entre el tiempo que acordamos vivir y el tiempo universal.

Ricouer plantea una relación temporal proveniente de la creación del calendario, el cual se compone entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico, dando origen a un tercer tiempo, nacido en el marco de la práctica histórica, es el tiempo mítico, la función principal de este gran tiempo es la de regular el tiempo de las sociedades y de los hombres que viven en sociedad respecto al tiempo cósmico. En base a que el tiempo mítico instaura una interpretación única y global del tiempo, se comprende que las representaciones míticas hayan contribuido a la institución del tiempo calendario.

Si la historia es un relato verdadero, los documentos constituyen su último medio de prueba; esto ha alimentado la pretensión de la historia de fundarse sobre hechos, demostrados por una selección de documentos, que originaran un cierto archivo configurado por un punto de vista determinado.

Si los documentos son prueba de que algo sucedió en ese tiempo, los archivos son el agrupamiento de todos esos documentos que atestiguan cierta mirada de la realidad, estos archivos se podrán instalar en un determinado momento del tiempo histórico.

El documento, a juicio de Ricoeur, informa sobre el pasado y ensancha la memoria colectiva. Sin ellos, el conocimiento del pasado sería extremadamente restringido. Es preferible que existan aunque nos comuniquen errores del pasado, a que no existan y nos mantengan ignorantes del pasado humano.

Es por todo esto que es necesario definir y tener claro el concepto sobre archivo que se quiere dilucidar a la hora de realizar el análisis, ya que las categorías que se esperan obtener sobre este cine se lograrán por medio del análisis a la figura del autor y de la utilización que se le entrega al archivo, por esta y otros motivos el autor y el archivo se proclaman como los conceptos más preponderantes en el desarrollo analítico de la investigación.

CONTEXTO HISTÓRICO

Para comprender de mejor manera esta investigación es necesario situarnos en un campo teórico e histórico respecto al objeto de estudio. Para ello nos enfocaremos en describir algunos hitos importantes que dieron origen y forma a este cine que motivo esta tesis. En los subcapítulos previos se exploró y se reflexionó acerca de los conceptos claves de la investigación que ayudarán a responder la problematización sobre el autor en este cine, por ende ahora es pertinente englobar este análisis en su contexto histórico.

Para comprender y entender el origen de las películas *Found footage* (metraje encontrado), debemos remitirnos al “Objeto Encontrado” de Marcel Duchamp. Me refiero más precisamente a su obra *La Fuente* (1917). Duchamp expuso en el museo de Nueva York un urinario. Lo tituló como *Fountain (La Fuente)* y lo firmó como “R. Mutt”. Es una de las piezas que llamó *ready-mades*. Se trata del arte realizado mediante el uso de objetos ya existentes que normalmente no se consideran artísticos. En la muestra de arte a la que Duchamp presentó la pieza declaró que todas las obras serían aceptadas, pero *La Fuente* no fue mostrada en realidad, y el urinario original se ha perdido. La obra es considerada por algunos como un hito importante en el arte del siglo XX. La potencia de *La Fuente* radica en que Duchamp toma un elemento industrial de consumo y lo pone en un contexto de las Bellas Artes, con la intención de que el cambio de contexto sea el que entregue otro sentido al urinario. Lo cual es la idea básica del *Found footage*, tomar algo ya hecho, darle una vuelta, y obtener un nuevo sentido. *Perfect Film* de Ken Jacobs es una película *found footage* en donde el metraje encontrado es mostrado tal cual se encontró, al igual que el urinario de Duchamp, esta película será parte del análisis posterior por esta misma característica.

En 1912, los pintores cubistas Picaso y Bracque aplicarían el “Collage” en sus obras, extrayendo elementos del cotidiano, como por ejemplo papeles de diarios en sus cuadros. El Collage es clave para comprender al *Found footage*, ya que, ambos se basan en la idea de mezclar diversos elementos de diversos orígenes, con un nuevo fin; como bien lo señala Laura Gómez Vaquero en *Piedra, Papel y tijera: El Collage en el Cine Documental*.

El collage plantea un deseo de romper barreras expresivas y ámbitos de acción, así como proponer nuevos modos de interpretación a partir de productos que pretenden instaurar un tipo infrecuente de relación entre el espectador y la obra (ejemplo “Critique de la séparation” – Guy Debord 1961 y “Historias de Cine” – Godard 1989-1997) el collage de sonidos, las palabras e imágenes alcanzan su más compleja expresión” (Gómez 17)

El Collage fue muy importante en el Arte del Siglo XX porque se introdujo en casi todas las disciplinas artísticas, tales como teatro, poesía, literatura, fotografía y finalmente al cine, con el *Found footage*. Esto es comprensible si lo miramos como un desafío a la noción tradicional del arte, el collage rompe el ilusionismo de la representación, el artista toma elementos no creados por él sino tomados de la realidad. Un ejemplo filmico de la relación entre el collage y el cine de *Found footage* es el caso de *La cosa nuestra* de María Cañas 2005, quien se provee de noticias, programas televisivos, imágenes de recitales y de registros documentales, para generar una película creada bajo la lógica del collage unificado por el sentido que quiere dejar de impronta Cañas, en la película se crea la ilusión de que el toro cobra revancha de toda la tradición taurina de España, premisa que no se hubiese llevado a cabo de manera tan directa sin una estética del collage.

Las vanguardias artísticas, el cubismo, recién mencionado, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Constructivismo hicieron uso del Collage. Sin embargo, es el terreno del cine el que nos compete en esta investigación y estas vanguardias mencionadas no son más que una referencia histórica, necesaria para comprender el objeto de estudio, ya que no es casualidad que la primera película *found footage* *Rose Hobart* de 1936 este ligada al movimiento Surrealista.

Sin embargo en 1927 sería una mujer, Esfir Shub, quién haría el acercamiento más concreto entre cine y collage, terminaría siendo también el primer filme de compilación en donde se cambia el sentido originario del archivo, con su obra *La caída de la Dinastía Romanov*; en el contexto del cine llamado Cine-ojo por Dziga Vertov; Shub tomó materiales filmados de muchas procedencias y articuló un film que cuenta la decadencia del poder Zarista y el arribo de la Revolución Soviética en pleno contexto del constructivismo vanguardista.

La práctica del *found footage*, antes de constituir una estética experimental y contemporánea, es una invención de la escuela soviética de vanguardia, cuyo constructivismo, proveniente de las artes plásticas, la predispuso a un uso de los planos, propios o ajenos, como si fueran materiales cualesquiera puestos en combinación. Basta pensar en los efectos Kuleshov de configuración de secuencias sintagmáticas distintas, y hasta opuestas, con la variación de casi los mismos planos, cuyo origen no cuenta sino su función. Del mismo modo, la inserción de planos extra-diegéticos, en el montaje intelectual de Sergei Eisenstein, como el degüello de los caballos en los mataderos en la última secuencia de *La Huelga* de 1924, responde a la misma idea constructivista, en la que tampoco importa la relación de la imagen con lo pro-fílmico, sino la idea de que es necesario construir mediante la alternancia de los planos. Pero es sobre todo en los Kino-pravda, de Dziga Vertov, donde la verdad de los noticieros cinematográficos no depende en absoluto de que las imágenes hayan sido tomadas, por ejemplo, en los campos de batalla, sino de su combinación en la mesa de montaje que hace aparecer, como una revelación, como una verdad (pravda). De allí que “la vida captada de improviso” Vertoviana no resida en aquello que se ha filmado sino en aquello que se ha montado; la espontaneidad, lo “imprevisto”, de la vida en la imagen cinematográfica es una consecuencia del montaje no de la captación fílmica. Entre ese uso de las imágenes tomadas por varios camarógrafos en el frente y aquel que hizo Esfir Shub, en *La caída de la Dinastía Romanov* de 1927, con las imágenes oficiales del zarismo, antes de la Revolución Rusa, halladas en el archivo estatal soviético, no hay grandes diferencias. En ambos casos, tanto Vertov como Shub, montan los planos con el mismo objetivo de construir una verdad (cinematográfica), ya la de la vida comunista soviética, ya la de la vida privada, imperial, del zarismo y de la miseria a que se sometía el pueblo Ruso. (Bernini 25)

Documental y vanguardia se entremezclaron históricamente y es por esto que es necesario estudiar a fondo el *found footage* relacionándolo con estos ámbitos. El documental y la experimentación solo han vuelto a juntarse, cuando el documental ha redescubierto el principio de montaje, en el sentido fuerte, heredado de las vanguardias. En el *found footage* las imágenes dicen más de lo que muestran, más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente mostrar.

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 un nuevo sentido.

. El *Found footage* rompe el vínculo directo entre la imagen y su referente histórico, o entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir más a las imágenes.



Ilustración 1. "La fuente" 1917 Marcel Duchamp



Ilustración 2. "Guitarra" 1913 Pablo Picasso



Ilustración 3. "Violín y pipa, Le Quotidien" 1913 Georges Braque

DEFINICIÓN DEL 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. Ello ocurre con el fin de crear obras personales cuyo carácter sea distinto al de los metrajes encontrados originales.

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? Como lo definí anteriormente, citando a Sergio Wolf, quien sostiene 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 10).

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. 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 lo que se refiere (Bernini 37).

En la operación del *found footage* la experimentación sobre las imágenes cobra prioridad. Por ejemplo, una película es experimental cuando tiene ciertas características, haber sido trabajado en un proceso artesanal y/o plástico, el cual conlleva una búsqueda estética. 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.

Una característica, mejor dicho una realidad del *found footage* es que no se usa la cámara (etapa de producción), al menos de manera directa, se 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. 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 o cine de compilación 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 37). Las imágenes no se desdibujan, aquí no se destruye el material, sus partes son utilizadas para ser mostradas como pruebas irrefutables. El ejemplo de *Mother Dao* de Vincent Monnikendam viene al caso, porque aunque se puede categorizar como un documental de compilación, también logra mantener rasgos que lo enlazan de alguna manera a lo experimental, sobre todo por la propuesta sonora de la película, en donde los cánticos indígenas pone en tensión el significado original de las imágenes. Sin duda es un film que va y viene entre lo documental y lo experimental, pero se instala mayoritariamente en el campo del documental porque la apropiación se remite al mismo hecho histórico que ya relataba originalmente el film.

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 16). 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)? Como bien es logrado por Péter Forgács en su *found footage Hungría Privada* 1994, en donde explora la capacidad para ir de lo privado a lo público. Forgács aborda aspectos del archivo audiovisual bajo una mirada arqueológica. Según sus propias palabras su cine intenta interrogar a la mente, a los sentidos, a la mirada, para cuestionar y dar cuenta de las ilusiones y de la naturaleza de la percepción. Más que crear una “ficción” a partir de documentos, se trata de crear un documental “corrigiendo los errores y las faltas del pasado”. ¿Hay otras formas de dialogar con el pasado que no pasen por los clichés que han establecido las formas audiovisuales? (Forgács).

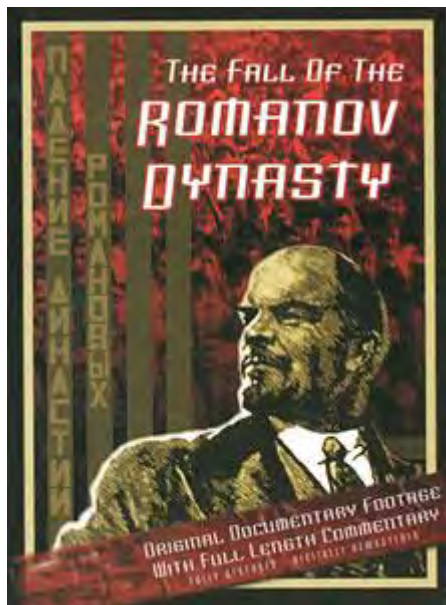


Ilustración 4. "La caída de la Dinastía Romanov" 1927 Esfir Shub



Ilustración 5. Fotograma "Rose Hobart" 1936 Joseph Cornell

El *FOUND FOOTAGE*, EL COLLAGE Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Dentro de las tendencias fílmicas que mayores relaciones establecen con el arte plástico destaca la que continúa la tradición del collage pictórico inaugurado con el cubismo. Como se dijo anteriormente el cine de *found footage* o de metraje encontrado, recoge la herencia de la técnica del collage, gracias a la posibilidad de montaje del medio tecnológico que trabaja la imagen en movimiento. El desmontaje de imágenes no originales se convierte en uno de los rasgos principales del cine de vanguardia internacional. Este tipo de cine presente desde finales de los años treinta con la obra de Joseph Cornell, no queda definitivamente etiquetado hasta finales de los años ochenta, gracias a la popularización del término *found footage*. Se categorizó como cine de material fílmico encontrado, fue una categoría instaurada por autores como William C. Wees, Eugeni Bonet y Antonio Weinrichter, quienes han realizado textos teóricos titulados como *Recycled Images y/o Desmontaje o Metraje Encontrado*.

Si el cine de *found footage* ha estado presente a lo largo de la historia del cine es gracias a figuras como Joseph Cornell o Bruce Conner; dos artistas que progresivamente han desplazado su interés de las obras plásticas bidimensionales (collage) o tridimensionales (assemblage), hacia las piezas cinematográficas. Todo ello manteniendo una metodología similar: recoger elementos desechados por la sociedad para trasladarlos al estudio y ensamblarlos o montarlos con finalidades estéticas innovadoras.

La estética del reciclaje presente en el collage cubista, la propaganda constructivista, el fotomontaje surrealista, el ready-made dadaísta, el assemblage neo-dadaísta y la apropiación iconográfica del *pop art*, también se encuentra presente en el medio cinematográfico mediante los montajes oníricos de Joseph Cornell y también en las películas de *found footage* en optical printer de Peter Tscherkassky.

Como se indicó antes, el collage es fundamental para comprender al *found footage*, por ello, volveré a este concepto en más de una ocasión, ya que, la técnica cinematográfica del *found footage* parte de algunas de las características formales y consideraciones conceptuales del collage para expandir su grado de influencia hacia la imagen en movimiento y su relación con la temporalidad. El *collage* atraviesa todo el arte del siglo XX para determinar un cúmulo de manifestaciones artísticas cuyas disciplinas van del arte gráfico bidimensional de

la pintura, al diseño gráfico y la fotografía (fotomontajes), el arte expandido de la escultura (*assemblage*), la imagen en movimiento (cine de *found footage*).

Cada una de estas etiquetas artísticas indica una serie de modalidades que mantiene ciertas características en común, como son las de la apropiación de elementos previamente existentes, cuyos fragmentos se reconfiguran en otras piezas autónomas, obras heterogéneas y eclécticas hechas de citas, plagios y elementos copiados, extraídos de procedencias ajenas. El reciclaje de esos residuos, y la reutilización de materiales en desuso para fines particulares -con voluntad más o menos artística-, transforman las perspectivas académicas del arte y cuestiona nociones claves de la crítica de arte de la modernidad como la de la originalidad de la obra de arte. Realizar nuevas composiciones mediante fragmentos ajenos, para conformar nuevas unidades significantes de connotaciones estéticas inusuales y consideraciones semánticas insólitas, es la intención principal de unos artistas que plantean cuestiones acerca de la validez del plagio o la legitimidad de la copia. Los primeros elementos reutilizados desvelan nuevos significados mediante un uso deliberado de sus potencialidades formales, a lo largo de un proceso de descontextualización.

Las influencias que el cine experimental recoge de la tradición vanguardista del reciclaje en el seno de disciplinas como la pintura, la fotografía o la escultura son más que notables. Pero el uso de una estrategia creativa parecida no provoca una impresión similar en el espectador. Según Bonet, “el collage o ensamblaje de imágenes móviles encontradas o apropiadas, no tiene una relación necesariamente inmediata –en cuanto a su efecto- con el collage o ensamblaje de recortes de periódicos, fotografías, anuncios, grafismos, objetos, desechos, etc. Así como tampoco el ready-made fílmico o videográfico tiene demasiado que ver con el efecto estético o “antiartístico” del objeto encontrado, presentado tal cual o rectificado”. Aspectos como el carácter efímero de las imágenes cinematográficas, el perpetuo movimiento al que se encuentran sometidas durante su proyección o la noción temporal que determinan su visionado, provoca un efecto intangible y abstracto que mantiene similitudes con la percepción musical. El collage pictórico es el germen del *found footage*, pero la combinación de elementos dispares en una unidad artística significativa ya se encuentra en el propio medio cinematográfico, gracias al proceso de montaje que da forma a cualquier discurso fílmico.

HISTORIA Y ESTILO DEL CONCEPTO. PRIMEROS AUTORES

El *found footage* hace su aparición definitiva a principios de los años noventa cuando una serie de instituciones museísticas, y festivales de cine, tanto europeos como estadounidenses, deciden crear ciclos y retrospectivas en homenaje a una técnica fílmica determinante para la evolución de las prácticas experimentales de los medios audiovisuales de la postmodernidad.

Como indica Antonio Weinrichter, “el *found footage* es toda una corriente oculta - escasamente documentada- de la historia alternativa del cine, que ha suscitado un interés desde principios de esta década” (109).

Películas con fragmentos extraídos de archivos o descartes de otras películas existen desde los inicios del cine. Nuestro interés se centra en el cine experimental y por lo tanto son esos trabajos de búsqueda estilística o de confrontación conceptual; que no tratan de representar la realidad, como el cine documental de compilación; lo que nos compete en esta investigación. Pese a ello cabe remarcar que todo realizador que trabaja con imágenes de archivo desde una posición crítica lo hace para cuestionar los mecanismos de legitimación de la Historia y la memoria visual, además del interés plástico. Postura característica e importante a la hora de analizar la creación y el sentido de los *found footage*.

En el ámbito del cine de vanguardia las consideraciones no se desplazan hacia la ilustración de la narración de la voz en off o la exposición fidedigna de temáticas concretas, sino hacia la crítica de los medios dominantes y la descomposición de los códigos del lenguaje cinematográfico. El proceso de distanciamiento respecto al poder de las imágenes queda puesto en entredicho. El cine de material apropiado cuestiona los fragmentos fílmicos escogidos, tergiversando su significado original y transformado la continuidad narrativa, los raccords, la sincronía con el sonido u otros factores que rompan la recepción ilusionista del cine. Mediante la descontextualización y la interrupción, se corta y se pega un texto audiovisual hecho de citas de todo tipo de fuentes: documentales, filmes de propaganda, noticiarios, filmes educativos, filmes industriales, cine de viajes, material de archivo, cine de animación, cine pornográfico, cine primitivo, cine mudo, largometrajes de Hollywood, publicidad, shows televisivos, etc, como se ha señalado reiteradas veces. El cine de *found footage* es un cine que dirige su

punto de mira hacia la imagen en movimiento (cine, vídeo, televisión, etc.) estableciendo una poética de las imágenes, configurando una crítica del audiovisual con sus mismos medios tecnológicos. El uso de archivo filmico resulta primordial para obtener material para reutilizar. No es casualidad que muchas de estas películas de *found footage* utilicen fragmentos de films educativos de los años cincuenta (películas con una función concreta, para proyecciones limitadas en contextos escolares o universitarios), ya que se encuentran libres de derechos y no implican entrar en el terreno de la ilegalidad. Un ejemplo filmico clave en el cine *found footage* es *La sociedad del espectáculo* 1973 de Guy Debord, quien propone un collage extenso de archivos interpelados por la palabra crítica, la palabra por sobre la imagen genera una narración conceptual poética sobre los hechos que muestran los archivos.

Revelar la artificiosidad de la imagen fílmica es una de las estrategias conceptuales de los cineastas de *found footage*. A su vez celebran la existencia del medio de entretenimiento de masas paradigmático del siglo XX, festejando el legado que éste ha dejado para las futuras generaciones. El cineasta que trabaja con material de archivo mantiene una actitud ambivalente situada entre la reverencia y el desprecio, se trata de una “mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación.

Esa posición ambigua respecto a las imágenes también queda evidenciada en el proceso de creación llevado a cabo a partir de ellas. Las técnicas de yuxtaposición permiten hallar rasgos irónicos en las decisiones que provocan esa nueva colocación. Esa ambigüedad entre el sentimiento de fascinación y la voluntad de destrucción iconográfica se relaciona con la superficialidad de unos análisis formalistas.

Esa limitación discursiva viene dada por la misma naturaleza del material reutilizado, continuamente cuestionado y puesto en duda por la nueva mirada del cineasta que decide apropiárselo.

A medio camino del arte y del cine se encuentran dos de los artistas y cineastas norteamericanos más relevantes para trazar la historia del cine experimental de imágenes recicladas, Joseph Cornell y Bruce Conner quienes mantienen una serie de elementos en común por lo que respecta a sus trayectorias y sus modos de entender el proceso creativo del cine, del montaje. Los dos parten del uso de

materiales de desecho para elaborar, inicialmente, estructuras escultóricas. Cornell construye, desde mediados de los años treinta, conjuntos de cajas con objetos dispares ensamblados en su interior, a la búsqueda de una poética surrealista mediante objetos domésticos reciclados. Esos viajes por la ciudad en busca de elementos susceptibles de incorporar en sus obras, hacen que halle fragmentos de celuloide de los que se apropia para desmontar su continuidad y causalidad. Es así como surge *Rose Hobart* de 1936, uno de los títulos fundacionales del *found footage* específicamente vanguardista. El hecho de suprimir escenas de la película *East of Borneo* de 1931 de George Melford con la intención de delimitar las imágenes a la presencia de su actriz protagonista, hacen que la relación causa-efecto quede completamente tergiversada. Rompiendo la continuidad narrativa de este largometraje de ficción, Joseph Cornell inaugura un nuevo modo de entender la práctica fílmica que toma influencias del collage y del assemblage por el hecho de mostrarse como una obra de arte autónoma que rechaza frontalmente el carácter original de la obra, erigiéndose en un nuevo paradigma conceptual, que no verá su reconocimiento hasta mucho tiempo después, gracias a que Jonas Mekas, exponente del cine auto biográfico y de ensayo, hiciese un reconocimiento hacia Joseph Cornell como un pionero fundamental del cine *found footage*.

Bruce Conner también inicia su trayectoria en el contexto artístico. Lo hace acumulando materiales abandonados en esculturas figurativas. De la realización de des-montaje surge la posibilidad de montar una pieza fílmica a partir de fragmentos desechados. *A Movie* del año 1959 puede considerarse uno de los títulos más emblemáticos del cine de material encontrado. El montaje desconcertante, la interrupción continua del flujo sonoro y visual, y la constante autorreferencialidad hacen que, como sugiere Antonio Weinrichter, “se pueda ver *A Movie* como un antecesor del cine estructural”. La película plantea una nueva narración hiperbólica mediante un montaje que busca la continuidad narrativa a partir de nociones conceptuales extra-diegéticas, montando consecutivamente visores de submarinos, pin-ups, bombas atómicas, surfistas en busca de la gran ola y decenas de planos que esquivan cualquier tipo de relación causal o espaciotemporal, pero que sin embargo siguen una lógica narrativa por medio de lo que se va relatando didácticamente por medio de la asociación de los planos.

Este montaje narrativo que articula la discontinuidad se sirve de fragmentos de ficción y documentales para elaborar otro marco para la relación causa-efecto.

Pero esta estrategia narrativa es sólo una de las metodologías que los cineastas experimentales siguen para remontar imágenes ajenas. Montajes asociativos, montajes por acumulaciones, dedicadas a alterar la emulsión de la película y transformar las imágenes originales mediante la aplicación de líquidos u otras herramientas susceptibles de cambiar la textura fílmica, son otras de las técnicas de edición puestas a prueba.

Incluso existe otra tradición cinematográfica experimental llamada *Perfect Film* que consiste en presentar la película tal cual se ha encontrado, de manera que la firma del artista y el nuevo contexto en el que decide ubicarla cambian el punto de vista con el que valorarla. Este subgénero del *found footage* entroncaría con la tradición del ready-made de Marcel Duchamp, como bien mencione anteriormente.

Tanto si son *Perfect Film* (metraje sin alterar), como desmontajes asociativos o remontajes históricos sin connotaciones plásticas, una de las cuestiones principales es mostrar esas imágenes como representación autorreferencial. William C Wees toma en cuenta esta postura, para indicar que la mirada del cineasta que usa material fílmico ajeno con fines propios mantiene un componente crítico que invita a reflexionar sobre el papel original del material, el desplazamiento contextual, el desvío semántico y el nuevo proceso estético al que se le ha sometido. Con este tipo de películas el cineasta interroga el material y la representación de la Historia en él contenida. Estas películas no esconden el proceso de montaje practicado sino que se muestran como lo que son: imágenes recicladas autorreferenciales.

En cualquier caso el cineasta de *found footage* siempre explota las discrepancias entre el sentido original de esos fragmentos fílmicos y el nuevo uso que se le da. Finalmente Wees afirma que estos filmes se erigen como productos que critican la producción cultural dominante ya que, interrumpen y cambian la orientación de lo que de otro modo sería un proceso incesante de distribución y recepción irreflexiva de las imágenes de los medios de comunicación. Se manipula la historia oficial filmada y grabada por los mecanismos de poder y se cuestiona (125).

Estamos ante unas imágenes analíticas que en su discurso reflexivo, “interiorizan una distancia y que convierten esta integración en una manera de pensar y de proceder”

Esta distancia respecto al material favorece un tipo de estrategia en la que el desplazamiento de su posición original origina un desvío voluntariamente crítico.

Las películas de *found footage* lidian con un pasado más o menos reciente, invocado para revivirlo desde otra perspectiva, mediante una nueva mirada que, por lo general, anteriormente estaba oculta. Con el archivo se da cuenta de una tensión entre el tiempo pasado y el presente (Ossa).

Resituar el exceso de flujo audiovisual de la cultura occidental demuestra una inquietud por utilizar metraje fílmico cuyas condiciones de producción resultan inviables para los presupuestos de este cine de artistas. Es decir, las imágenes fílmicas prestadas hablan de la imposibilidad de trabajar con unos dispositivos técnicos costosos para la mayoría de realizadores experimentales.

Esta dificultad permite al cine de *found footage* eliminar distinciones entre la alta cultura y la cultura popular, usando indiscriminadamente todo tipo de materiales fílmicos de procedencias dispares, que evitan la originalidad propia del modernismo. Es en ese rechazo al concepto de originalidad donde se halla implícita una crítica a la visión romántica de cierto cine de vanguardia. En otras palabras se democratiza un aspecto del cine. Se democratiza el cine con la llegada del digital, y el *found footage* puede aprovecharse de aquello sin embargo hay realizadores como Bill Morrison o Peter Tscherkassky quienes sólo trabajan con celuloide por sus componentes orgánicos y análogos, ya que en ellos hallan prestaciones estéticas inimaginables para la imagen binaria del formato digital.

Por otro lado, son muchos los teóricos del cine de vanguardia internacional que han observado el progresivo auge del *found footage* a nivel internacional. Actualmente esta técnica de montaje ha alcanzado un grado de importancia inusual en el terreno del cine y el video de creación.

Lo demuestra la obra de cineastas como Arthur Lipsett, Ken Jacobs, David Rimmer, Craig Baldwin, Jay Rosenblatt, Martin Arnold, Matthias Müller, Peter Tscherkassky; o videoartistas como Harun Farocki, quien realizó “Videogramas de una Revolución”, montando varias cámaras, de seguridad ciudadana, de televisión en directo y de registros particulares, quienes registraron un hito histórico político de Rumania.

Más allá del contexto artístico de medios tecnológicos como el cine o el vídeo, lo que actualmente llama la atención es cómo el soporte digital favorece la

apropiación y la reutilización de cantidades infinitas de producciones audiovisuales por parte de todo tipo de consumidores. El *found footage* pues es el germen de una práctica audiovisual que hoy en día resulta omnipresente en el escenario mediático internacional, sobre todo gracias al papel alcanzado por Internet y plataformas participativas como YouTube.



Ilustración 6. Fotograma "A movie" 1958 Bruce Conner

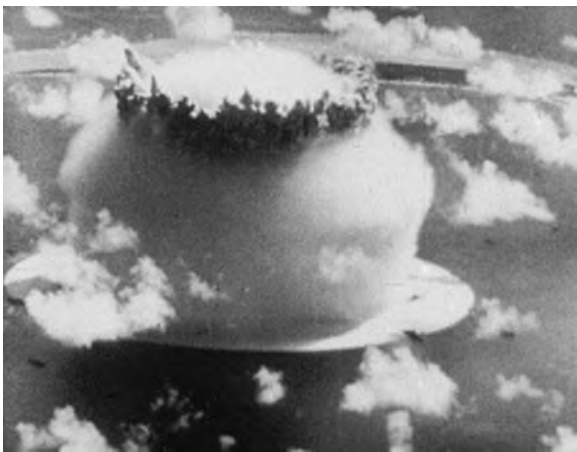


Ilustración 7. Fotograma "Crossroads" 1976 Bruce Conner

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. Sin embargo, las obras producto del reciclaje de registros filmicos 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.

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. 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).

De esta manera se puede dilucidar y graficar una relación entre artes plásticas, collage y cine *found footage*.

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).

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

El trabajo de encontrar, desfigurar y reconfigurar 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). 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.

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? Sólo habría que servirse de las imágenes para apoderarnos de códigos culturales, formalizaciones de la vida cotidiana y hasta obras provenientes del patrimonio mundial, tales como las provenientes de la industria del cine o la publicidad. (Borriaud 21)

La práctica del *found footage* se inserta en la cultura de manera categórica, en la época del reciclaje y de la relectura, de la reinterpretación de las obras.

LAS CLASIFICACIONES *FOUND FOOTAGE* DE WILIAM C WEES

William C Wees, es realizador y teórico de cine, principalmente de cine *found footage*. Wees propone tres tipos de montaje que se dan en el *found footage*. Se trata del cine de compilación, el cine collage y el cine de apropiación.

Para esta investigación es vital el poder diferenciar el cine de compilación con el cine de metraje encontrado.

El cine de compilación siempre se remitirá a su origen, quedándose en los límites ya planteados desde un principio, en cambio el cine de metraje encontrado siempre buscara romper los límites miméticos de la imagen, indagando en nuevos sentidos y nuevos campos de lectura, tanto en el uso de la imagen y del sonido.

El cine collage en cambio, se caracteriza por mezclar archivos de diferentes orígenes con una estrategia de montaje más conceptual, es un cine de una construcción visualmente muy novedosa.

El cine de apropiación se refiere a los autores que rayan el material, lo colorean o lo modifican con el procedimiento que ellos estimen conveniente, buscando una nueva visualidad o sonoridad en los antiguos archivos apropiados. También es un cine de apropiación quien no modifica visualmente nada pero que sí instaaura el archivo apropiado en otra época.

Estas categorías o clasificaciones respecto al cine *found footage* propuestas por Wees, serán tomadas en cuenta en los análisis, para complementar y reforzar los otros parámetros de análisis propuestos.



Ilustración 8. Fotograma "Mother Dao" 1995 Vincent Monnikendam

ANALISIS

Para desarrollar el análisis de esta investigación se propone un cuadro de categorías, el cual viene a clasificar a los diferentes procedimientos que se les otorga a los archivos visuales y/o sonoros en el cine *found footage*. Dicho cuadro contendrá uno o más procedimientos reconocibles en el film. A continuación describiré brevemente cada categoría del cuadro propuesto para analizar todos los films.

Material perfecto: Se refiere a las películas *found footage* que no intervienen el material, directamente o a través del montaje, el archivo es mostrado como se encontró.

Material collage: Se refiere a las películas *found footage* en que se yuxtaponen archivos de diversos orígenes.

Material intervenido por el autor: Se refiere a las películas *found footage* en que el autor interviene el material a un nivel gráfico que lo caracteriza visualmente

Material intervenido por causas naturales del deterioro: Se refiere a las películas *found footage* que al ser proyectadas presentan deterioro, manchas, hongos o perforaciones producto tanto de causas naturales, químicas o accidentales. En esta categoría el autor no interviene el material, sin embargo este ya presenta nuevas características, visual y/o sonoramente.

Película:			
Material perfecto	Material collage	Material intervenido por el autor	Material intervenido por causas naturales del deterioro

Además del cuadro para realizar nuestro análisis, se le agregara otro elemento a dicho análisis. Como analizaremos los procedimientos de cada película la figura del autor será nuestro concepto a indagar y comprender en cada film. Apoyados en las teorías de Barthes, Eco y Foucault en torno a la figura del autor. El otro concepto que irá determinando nuestro análisis es el archivo, precisamente la función o intención que se le da en los diversos *found footage*. Para apoyar teóricamente este concepto recurriremos a Ossa y Ricouer y sus postulados referentes al archivo.

Otro teórico que ayudará a completar y enriquecer nuestro análisis es William C Wees, quien postuló tipos de montaje de cine *found footage*.

Con el cuadro de procedimientos, la figura del autor y el concepto del archivo, al analizar las películas *found footage* podremos realizar esta propuesta de análisis, fundamentada en el cuestionamiento sobre la operación que realiza cada autor de un *found footage*, se espera que con esta estrategia de análisis se pueda comprender de manera exacta el procedimiento y el sentido optado por cada realizador de cine de metraje encontrado.

“PERFECT FILM”

KEN JACOBS

Estados Unidos 1986

Duración: 22 minutos



Ilustración 9. Fotograma "Perfect Film" 1986 Ken Jacobs

Sinopsis

Perfect Film no es más que material audiovisual en bruto registrado por la televisión, sobre las declaraciones de la gente que estuvo presente en el discurso de Malcom X, y en su posterior asesinato.

Película: “Perfect Film” 1986 Ken Jacobs			
Material perfecto	Material collage	Material intervenido por el autor	Material intervenido por causas naturales del deterioro
X			

Esta apropiación cinematográfica de Ken Jacobs pone en cuestión la versión de los mass-media sobre un acontecimiento histórico e invita a reflexionar, principalmente a la comunidad Afroamericana de Estados Unidos, sobre el racismo y su representación televisiva.

Un material de televisión perdido en el olvido es apropiado por Ken Jacobs, quien lo presenta como una nueva oportunidad de leer la imagen y comprender nuevos elementos sobre un suceso trágico e históricamente polémico.

Un ejemplo extremo de apropiación sin intervenir absolutamente nada de las imágenes encontradas es *Perfect Film* de Ken Jacobs (1986). 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.

La película comienza mostrando a Malcom X entregando su visión sobre el conflicto racial. Esto tiene la duración de 3 minutos y 30 segundos. Posterior a esto hay un corte abrupto y vamos a negro por un tiempo de 20 segundos, esto es causa del origen de material en bruto de televisión. Luego, a los 3 minutos con 50 segundos aparece un afroamericano residente de Harlem que especula sobre la importancia de Malcolm X en los Estados Unidos y los disturbios raciales que suceden en Harlem. Cuenta que acababan de ocurrir en el verano anterior hechos de violencia racial. En el cuadro de la entrevista se ve gente tratando de aparecer en la grabación, lo cual le adjudica al registro un enfoque periodístico y documental. El residente Afroamericano habla alrededor de 2 minutos y 30 segundos. La tercera entrevista 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.

Desde un comienzo en la entrevista el inspector de policía marca territorio y pone en su lugar a los periodistas, como si estuviese planteando el enfoque por el cual será obligatorio hablar sobre el tema en cuestión el asesinato de Malcolm X. El

inspector tiene casi 6 minutos para entregar su versión. Al minuto 11 vemos el cuadro negro entero, luego pasa a blanco, para llegar de pronto a la mano del camarógrafo tapando el lente, se logran visualizar unos hongos también. Posterior a ello vemos aproximadamente 2 minutos y 30 segundos de planos de calle, de muchedumbre frente a edificios de justicia y policiales, en donde hay concurrencia y movimiento por el suceso. De pronto vemos un cartel que prohíbe filmar, y la cámara baja la mirada acusando la represión, la cual no dura nada porque de pronto estamos al interior de un salón, luego vemos más calle y como está delimitada para las personas, para que las personas no puedan pasar por cualquier lugar cercano al conflicto. Luego vemos a Malcolm X, después al inspector de Policía nuevamente, la película o más bien el material en bruto de grabación muestra unas 5 veces a Malcolm X para finalizar en una serie de planos de exteriores y de fachadas de edificios.

Perfect Film es una película que se remite a una sola fuente de archivo, a una lata de 16 mm encontrada en la basura. Además, se trata de una película que no tiene montaje, se muestra tal cual se encontró, al menos eso atestigua Jacobs quien la proyecta como obra tal cual la encontró. Con esto es pertinente citar las características planteadas por Sergio Wolf a propósito del director de *found footage*, a quien describe como un héroe aventurero, un romántico en lucha contra los molinos de viento del olvido (Wolf, 10).

El material encontrado y proyectado por Jacobs hace referencia directa al ya comentado objeto encontrado de Duchamp, quien sacó un artefacto industrial, reproducido en serie, y lo instauro en un marco de Bellas Artes y apreciación estética, aludiendo a la siguiente reflexión desarrollada por Wolf. Aunque el material encontrado no sea intervenido el material modificará su lectura y su sentido, porque el simple hecho de ponerlos a circular en otro contexto epocal o cultural, el hecho de extraerlos de una dimensión privada los determina como una nueva relación a interpretar (Wolf 15).

El encuentro del material no preserva, solo rescata ese material que pudo haber sido quemado o bien haber quedado en el anonimato eternamente. En este sentido es pertinente destacar el contexto de Jacobs y el actual, el cual se diferencia principalmente por la web, la cual permite encontrar todo tipo de material sin tener que vivir el encuentro casual de material en la calle. Si bien el cine *found footage* no requiere del proceso de rodaje, ahora tampoco requiere salir

a buscar los materiales, ya que la red dispone de un banco infinito de archivos audiovisuales, para esta concepción Wolf postula el término de manantial inagotable para el cine, refiriéndose al cine de *found footage*.

Encausando aún más el análisis de este film, es preciso describir el procedimiento propuesto por el realizador, el cual es presentar el material tal cual está, aquí la operación aplicada al metraje, es dotarlo de un sentido político y social, pero que no deja de ser experimental al no ser intervenido visual, ni sonoramente. Es necesario recordar los planteamientos citados por Wolf, acerca del cambio contextual del metraje encontrado como razón suficiente para cambiar el sentido.

La figura del autor en esta película está comprometida a cierto discurso sobre lo justicia, entre lo privado y lo público, entre lo improvisado y lo pauteado, en definitiva este film plantea conceptos que se van confrontando en una atmosfera exasperantemente realista y veraz; *Perfect Film* está centrada en una exhaustiva observación analítica, la cual va experimentando y reflexionando sobre un suceso que se va relativizando a medida que avanza el cortometraje.

Es necesario indagar un poco en el realizador Ken Jacobs, quien se destaca generalmente por intervenir el metraje encontrado, caso contrario es el de *Perfect Film*, como por ejemplo en su film *Ontic antics starring Laurel and Hardy bye Molly*, en donde dos proyectores muestran la misma película en paralelo. Las películas se retrasan para que puedan ser proyectados fotograma a fotograma y evocan efectos parpadeantes tridimensionales alucinógenos. De hecho, antes del visionado se advierte que no es apta para personas que sufran algún grado de epilepsia. Jacobs lleva el cine al extremo de la experiencia sensorial con esta película. En este caso se nos olvida el qué se está contando y ponemos más atención en el cómo se nos está contando.

Pero en *Perfect Film*, la intervención al material se ha reducido al mínimo. Aquí se plantea una paradójica visión sobre la cinematografía como un proceso que no requiere necesariamente intenciones conscientes de un cineasta para que tenga sentido, integrando el encuentro casual del material como una obra en sí misma. Es como si la obra nos remitiese a alguna tendencia o inspiración de la estética minimalista.

Jacobs no sólo encontró la película en sí, sino que nos permite encontrar muchas cosas en su interior, al no montarla a su libre interpretación. Él suprime la posición

de todo poderoso creador, para asumir el papel de un testigo, observador, un investigador, y en última instancia un analista. Su aporte hacia el film radica en que Jacobs descubre nuevos significados ocultos en la imagen, y lo logra por medio de la observación, sin modificar nada. Los camarógrafos nunca tuvieron la intención de revelar el material en bruto, sin embargo Jacobs abre el campo e ingresa a universos privados y públicos con una extraordinaria sobriedad, los entrelaza y encuentra nuevos significados en la imagen y el sonido. La figura del autor dios desaparece (Barthes 69).

Cuando William C Wees plantea tres estilos de montaje, postula el cine de compilación, collage y de apropiación. En "Perfect Film" el tiempo es hilado y es medible, ya que, se va entregando información sobre un hecho, el cual lo vamos completando siguiendo toda la información entregada. Esto engloba a la película en un cine de apropiación, ya que, el autor se apropio del archivo televisivo y lo presenta en otro contexto, creando de inmediato una tensión entre lo que se dijo en tiempo pasado y lo que se puede decir ahora al visionar el material después de un tiempo y bajo otro enfoque.

La información extra-dietética sobre el tema del asesinato de Malcolm X; que fue un orador religioso y activista político partidario de los derechos civiles de la comunidad afroamericana en Estados Unidos; sirve como un elemento que relaciona cada corte en la cámara, como si fuésemos uniendo las informaciones de diverso origen que se tiene sobre el tema, sumando las nuevas fuentes entregadas por el material, las versiones registradas de los protagonistas reales y directos del conflicto.

Es necesario ir encaminando nuestro análisis y centrarnos en la figura del autor, quien se adelgaza, va desapareciendo pero nunca dejara de existir del todo, ya que es obra de Jacobs el haber rescatado el archivo audiovisual y haberlo mostrado como un film experimental, llevándolo a un nuevo contexto a una nuevo contexto histórico (Foucault 52). El análisis siempre se centrará o se remitirá al autor y sus decisiones formales para realizar cine *found footage*.

Esta película pone de sobre manera en crisis el sentido pasado del archivo con el sentido nuevo aplicado, es una apropiación esencialmente crítica porque es como si ese archivo se sacase del anonimato o por qué no de una posible censura pasada. Para permitirnos reconsiderar nuestra versión de un hecho tan polémico y tan injusto como un asesinato.

Para finalizar este primer análisis me gustaría ahondar en una clasificación o categorización del film, el cual destaca a un autor reducido a la no intervención del material, el cual tampoco presenta problemas o intervención de tiempo y deterioro. Este autor reducido, adelgazado es la manera en que opera el autor particularmente en este filme clave de la historia de cine *found footage*.

Si bien, se dijo que “Perfect Film” pertenece a cine de apropiación, es necesario comentar su categorización en el cuadro de procedimientos. En el cuadro se encasilla al film de Jacobs dentro de la categoría material perfecto, ya que, el realizador presenta el material tal cual lo encontró. El realizador utiliza archivos de una misma fuente reconocible, un material de cámara televisivo en bruto, por ende no mezcla archivos y de ninguna manera podría ser collage, ni tampoco de compilación, porque el montaje de ese material es el orden en que se grabó cronológicamente el suceso, el realizador no hizo el montaje.

Al archivo no se le daña, ni se le otorgó un determinado montaje, sin embargo el sentido otorgado por Jacobs recae en la tensión que genera a niveles políticos y sociales re mirar un acontecimiento tan polémico respecto al tema racial, un tema que extiende sus raíces hasta tiempos no muy lejanos en Estados Unidos.

El archivo en Perfect Film es tratado como un elemento que invita al conflicto discursivo entre el pasado y el presente.

“VARIACIONES SOBRE UN PAPEL CELOFÁN”

DAVID RIMMER

Canadá 1960

Duración: 9 minutos



Ilustración 10 "Variaciones sobre un papel celofán"1960 David Rimmer . Fotogramas consecutivos de las variaciones visuales que experimenta la imagen

Sinopsis

Una mujer mueve una ondulante hoja de papel celofán sobre un mesón. La imagen es presentada en todas las formas visuales posibles, introduciéndonos en una experiencia sensorial alejada de cualquier relato cinematográfico convencional.

Película: “Variaciones sobre un papel celofán” 1969 David Rimmer			
Material perfecto	Material collage	Material intervenido por el autor	Material intervenido por causas naturales del deterioro
		X	

La película comienza con sonidos como golpes, mientras aparece el título y fondos negros, a los 20 segundos aparece una imagen de una mujer moviendo una hoja de celofán sobre un mesón, el sonido se acelera y a veces calza con el movimiento de la mujer, el ritmo es constante, como un pulso frenético. El fotograma va mutando en su aspecto visual, cambiando y atenuando las sombras y las luces. De figurativo no tiene casi nada el cortometraje, ya que solo en unos segundos fugaces se puede ver la imagen como es originalmente sin intervención, la imagen pasa incluso a una visualidad como negativo. El ritmo es ascendente, cada vez es más rápido el sonido, hasta que a mitad, aproximadamente en el minuto 4 se incluyen nuevos sonidos que hacen contrapunto y enrarecen aún más la experiencia de visionar el film. La imagen intercala con blancos y negros, haciendo un efecto parpadeante y frenético, el realizador lleva al extremo las variables para deformar la visualidad del archivo. Y en conjunto al diseño sonoro el archivo adquiere un valor sensorial muy interesante. Luego pasamos a la misma imagen pero coloreada de tono azul, viajando por unos morados y rojos, mezclándose y logrando una percepción más sicodélica en el minuto 6 con 20

segundos. En el minuto 7 el sonido cambia y la imagen también, ya casi no es perceptible la imagen, solo vemos negros y unas delgadas líneas que sugieren completar la imagen antes mostrada, hasta que todo queda en negro y el sonido sigue, se muestran los créditos.

David Rimmer construye un film que va desde el realismo documental a la abstracción pictórica, ya que construye un film muy particular, en el cual partimos viendo una mujer moviendo un papel celofán en una fábrica, esta acción se repite por casi 9 minutos, en los cuales la experiencia del visionado va mutando, desde el inicio cuando partimos viendo la película muy atento, pasamos rápidamente a un campo más abstracto de interpretación, en donde nos vemos absorbidos en un montaje rítmico que rige por variables visuales, que ofrecen toda una gama de contrastes y de ritmos. En este campo abstracto de la lectura del film, se hace evidente el uso de un montaje de asociaciones conceptuales, que no intenta hilar un relato aristotélico.

Es un montaje de asociaciones conceptuales porque el elemento dotador de sentido y ritmo de la película son las variedades visuales y sonoras que se pueden obtener de una misma imagen en movimiento, es decir Rimmer configura la autoría de su film desde una perspectiva de la intervención directa hacia el fotograma, es más ahonda en la interpretación que se puede obtener de la estética del loop, de la repetición con pequeñas variaciones.

El realizador toma una postura diferente a la de Ken Jacobs en su *Perfect Film* de 1986, debido a que como director del film adopta procedimientos radicalmente opuestos a dicho film.

A diferencia de *Perfect Film*, *Variaciones sobre un papel celofán* nos ofrece un estilo autoral distinto de cine *Found footage*; recordando el estilo recién analizado a propósito del *found footage* de Jacobs y el estilo analítico y minimalista que le imprimió al film; Rimmer toma como base principalmente un montaje que explote la discrepancia entre la función original de la imagen encontrada y la otorgada por él. No fue necesario, ni venía al caso agregar más archivos de lo mismo, ya que el valor de este film radica en que el realizador toma de tan sola una fuente muchas posibilidades plásticas para apreciar la imagen.

El archivo es tratado con transgresión, y ya no como mera reproducción de la realidad (Ossa), sino como archivo idóneo para indagar en componentes plásticos,

el archivo es utilizado como un elemento plástico. Con este aporte teórico de Ossa se quiere manifestar de manera tajante que el archivo, de objetividad tiene muy poca. Es por ello, que en esta misma lógica Ossa caracteriza al archivo en el cine como una operación necesariamente crítica, ya que siempre un archivo vendrá a tensionar la relación temporal que conlleva desde su origen a su nuevo destino y por ende a una nueva lectura estética.

Posterior a este film, en 1976 Bruce Conner realizaría *Crossroads*, una película *found footage* que muestra un mismo hecho, mostrado desde diferentes puntos de vista y con diferentes cadencias, sin embargo el objeto es el mismo, una explosión, al igual que en *Variaciones sobre un papel celofán* pasamos de una percepción documental a una más abstracta y sensorial.

A modo de resolución en cuanto a la figura del autor en este film, valdría la pena mencionar que aquí se opera interviniendo directamente al material, modificando el contraste, el color, etc. Agregándole una interesante, frenética y sicodélica atmosfera sonora. El espectador no tiene ningún segundo para replantearse el sentido de la obra, desde el principio nos vemos inmersos en una propuesta rítmica y abstracta por donde se le mire, pero que sin embargo al tener cierta estética de la repetición y de las variables de una misma imagen. La obra propone ser experimentada y posteriormente interpretada, quizás después de escuchar y oír el film podremos reflexionar, ya que lo que destaca de la propuesta de este autor es el hecho de que se apropia de un material breve para prolongarlo en el tiempo con intenciones claramente estéticas y plásticas sobre la atmosfera sonora, las variables visuales y perceptivas. Caso contrario es *Perfect Film*, film analizado recientemente, en donde el interés hacia el archivo proviene desde un enfoque más de crítico hacia los medios de comunicación. En Rimmer hay un interés y un enfoque más plástico y formal.

Sin embargo existe una semejanza entre los dos filmes analizados hasta el momento, ambos se hacen sobre la base de una fuente archivística. No indagan en el collage audiovisual característicos de muchos films *found footage*, como por ejemplo *La cosa nuestra* 2005 de María Cañas, o la reconocida *A movie* 1958 de Bruce Conner.

Para finalizar este segundo análisis es necesario sintetizar lo visto y comprendido. En este caso el autor se articula en base a un discurso y un interés sobre la plástica de la visualidad y del sonido. Su apropiación cinematográfica es muy

interesante porque opta por dejar su huella en la obra de manera gráfica y evidente, evidenciando un dialogo entre el sentido pasado de la imagen y el propuesto por el director.



Ilustración 11. Fotograma Variaciones sobre un papel celofán

El cine de apropiación sería el tipo de *found footage* propuesto por Wees para este film, ya que no cabe en la lógica de compilación o de collage. Variaciones sobre un papel celofán pertenece al cine de apropiación por su evidente propuesta visual y sonora, creada y diseñada por los autores que utilizan el archivo para complementarlo con su propio trabajo plástico. En este caso los distintos niveles de control en la imagen y los distintos efectos de la música y su capacidad atmosférica.

Respecto al cuadro de procedimientos, este film es clasificado en material intervenido por el autor, por razones obvias, ya que, se optó por modificar el archivo hasta el punto de mostrarlo como negativo o abstracto en gran medida.

Para concluir y cerrar el análisis de *Variaciones sobre un papel celofán* de Rimmer, es necesario plantear que este autor opera por medio del cambio gráfico y directo en el archivo, entregando nuevas percepciones de un mismo registro.

DECASIA

BILL MORRISON

Estados Unidos 2002

Duración: 70 minutos



Ilustración 12. Fotograma "Decasia" 2002 Bill Morrison

Sinopsis

Decasia es una película *found footage* del realizador norteamericano Bill Morrison, la cual goza de una elaborada e inquietante banda sonora original de Michael Gordon. Morrison utiliza material de archivo de películas del cine mudo, los cuales están quemados o semi-destruidos, este efecto de deterioro en los metrajes encontrados dota al film de una belleza visual muy abstracta, la cual va adquiriendo mayor sentido con la punzante música de Gordon.

Película: “Decasia” 2002 Bill Morrison			
Material perfecto	Material collage	Material intervenido por el autor	Material intervenido por causas naturales del deterioro
	X		X

Para analizar “Decasia” es necesario retomar nuestros conceptos ya establecidos en los análisis previos de “Perfect Film” y de “Variaciones sobre un papel celofán”, que son la figura del autor y el archivo, con las intenciones o sentidos que le aplica cada realizador. Por otro lado, es también el objetivo de este análisis describir el estilo de *found footage* al que pertenece, teniendo en cuenta la cantidad de fuentes de los metrajes utilizados o su estilo de montaje, además de analizar la intervención o no intervención sobre el material; y así, con estos tópicos a tener en cuenta al momento de analizar, recién podríamos dimensionar una posible categorización y estudio sobre la película de Bill Morrison.

La película comienza con un derviche⁴ girando en cámara lenta, se logran ver más derviches que quizás realizan una ceremonia mística, el plano dura 40 segundos, el metraje es legible y se muestra sin sonido, luego pasamos a imágenes de un laboratorio industrial de cine, acompañados del comienzo de la sinfonía que diseña Michael Gordon para la película, la música genera un atmosfera en la presentación de este lugar, el realizador nos muestra de entrada el lugar en donde se originan, dónde y cómo son procesados los posibles metrajes a encontrar, posterior a ello, después de dos minutos de película aparece una mano en cuadro y recorta un fotograma. Después de la aparición de la mano, que viene a

⁴ **Mevleví** o **Derviches giradores** es una orden de derviches de Turquía, fundada por los discípulos del gran poeta Sufí Jalal al-Din Muhammad Rumi en el siglo XIII.

Se conoce a los Mevleví también como *Derviches giróvagos o giradores* porque tienen una ceremonia de danza-meditación, llamada *Sema*, que consiste en una danza masculina acompañada por música de flauta y tambores

representar la figura de una mente que organiza los metrajes que veremos a continuación, al menos a mí me causo esa interpretación, exactamente al minuto 3 pasamos a un campo de imágenes más abstractas, las cuales son metrajes deteriorados y afectados por distintos procesos químicos o razones desconocidas. Nuestra mente pareciera dar sentido a tal abstracción, diciéndonos que es una especie de explosión de humo lo que se puede leer, sin embargo es muy subjetivo confirmarlo. Al minuto 4 pasamos a fotogramas extremadamente dañados, los cuales entregan un ritmo de formas muy interesante de seguir, en este momento del visionado es cuando ya estamos en una especie de trance, debido a la creciente abstracción de las imágenes, por otro lado la propuesta musical de Gordon nos aumenta la sensación de rareza y fascinación por este peculiar metraje.

En menos de 4 minutos ya estamos inmersos en un mundo abstracto, en donde sólo a veces será posible ver una imagen legible, sólo a ratos, como por ejemplo una geisha y un mar rodeados por rocas, ya que el film muestra mayoritariamente formas visuales abstractas que van acrecentando su ritmo con el acompañamiento de la música, la cual nos invita a experimentar las imágenes.



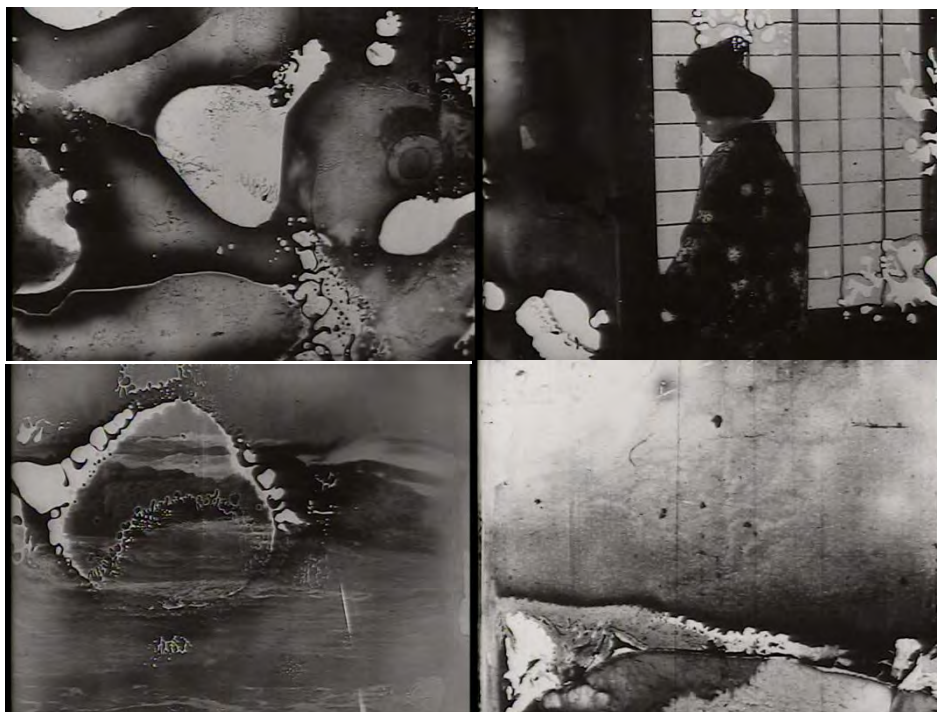


Ilustración 13. Fotogramas consecutivos Decasia

Fotogramas consecutivos de Decasia

Los fotogramas mostrados engloban las imágenes que mejor se destacan, aprecian y que se logran diferenciar de manera más legible en los primeros 5 minutos del film. Primero vemos al derviche girar, luego pasamos al lugar en donde se procesa el celuloide, luego a la mano que lo corta y selecciona. Luego vemos formas abstractas, sin embargo diferentes entre ellas, luego una geisha, y después de un poco más de abstracción se logra discernir la figura del mar y unas rocas. En esta pequeña secuencia inicial se logra evidenciar cierta forma con la que el realizador resolverá el film, y es la manera en que utiliza el material más dañado, le otorga un sentido de transición entre las imágenes que mejor se entienden. Todo parte con el material en buen estado, se entiende todo, un derviche, un espacio, películas, hasta que aparece la mano, de allí en adelante comienza un viaje sensorial de formas abstractas, y entre medio de esos materiales dañados el realizador irá mostrando algunos metrajes más discernibles. Por ejemplo vemos humo, abstracción, geisha, abstracción, rocas y mar, abstracción, y así sucesivamente.

Decasia es un film hecho de muchos metrajes de diversos orígenes, se logra apreciar material de cine mudo, incluso material institucional y de otros campos. Esto le confiere al film cierto estilo de collage, ya que si bien preserva el material, este dañado o no, es imposible que conserve o rescate el material, debido a que el

sentido original nunca se conservará porque el realizador crea con los materiales, crea sobre la yuxtaposición entre los legibles y los no legibles, buscando nuevos significados inimaginables para los autores de las imágenes apropiadas.

Anteriormente analizamos dos películas *found footage* que se constituían de una sola fuente el material apropiado, es por ello que Decasia nos abre el campo a la hora de dimensionar o comprender al cine de *Found footage*, ya que nos invita a experimentar la yuxtaposición de materiales de diverso origen, y en este caso de de distinto deterioro, utiliza materiales desechados y olvidados en el tiempo para hablar de ese mismo olvido y deterioro.

Pasando a temas más de montaje y de narración es necesario citar los estilos de montaje planteados por Willian C Wees. Cine de compilación, collage y de apropiación. Decasia cabe dentro de una lógica de cine collage, pero también de apropiación. Es un film collage porque el autor utiliza muchos archivos de orígenes diferentes. Y es también cine de apropiación porque usa los archivos, los hace suyo en su propuesta para comprender nuevos significados sobre el deterioro, sobre la vida y la muerte, sobre la fragilidad de la existencia.

Decasia utiliza un estilo de montaje conceptual, el cual asocia en base a conceptos o temas. Diseña un estilo de montaje a-narrativo, ya que el realizador aquí nos está invitando a experimentar su obra más que a hilar una serie de acciones legibles narrativamente.

Para dejar clarificado el montaje conceptual en la película tome una secuencia que me causó gran sensación e impacto, interpretando nuevas lecturas sobre lo que veía. La secuencia que analizare se remite al minuto 12 con 40 segundos, en donde vemos un establecimiento católico, un par de monjas y muchas niñas en fila al fondo del cuadro, las niñas se disponen a seguir la orden de ingresar a las salas. El material se encuentra dañado ya que saltamos de sombras a luces de manera intermitente, además este material como la gran mayoría están ralentizados por Morrison, llevados a una cadencia muy baja, la cámara lenta en conjunto con la música punzante de Gordon originan una atmosfera muy terrorífica, la postura rígida de la monjas es percibida como una figura autoritaria y la mirada de un niña que se voltea hacia la cámara pareciera decirnos algo, por otro lado el alto contraste del material y los constantes manchones negros que oscurecen algunos segundos del material potencian una percepción oscura sobre el hecho pasado. Este plano, que contiene movimiento de cámara tiene la

duración de 2 minutos con 32 segundos. Posterior a este plano Morrison monta un material aun más dañado en donde se logra ver una mujer bailando algún baile folclórico, luego de unos segundos en que no es reconocible alguna forma vemos una banda tocando en un desfile, solo a ratos porque el material pareciera más dañado a medida que avanza la película. Después de 1 minuto y 30 segundos vemos más machas y formas abstractas en donde se logra ver a tres geishas. Vamos reconociendo como mezcla en diferentes momentos los mismos materiales mostrados en un principio, ya que ya habíamos visto a una geisha con el mismo deterioro en el material, unos círculos negros y blancos muy contrastados, el deterioro en el material es distinto en casi todos los metrajes. Vamos entendiendo que la única intervención de Morrison es alargar la duración de los fotogramas, procedimiento que aplica para visualizar de mejor manera las formas del deterioro.

Luego de esta descripción de la secuencia es necesario reflexionar sobre cómo empalma los planos Morrison, aquí el realizador no establece una relación narrativa lineal o aristotélica, entre el establecimiento de monjas y los bailes o música folclórica de un desfile, ni mucho menos hacer una analogía con un par de geishas, aquí la lógica del empalme de los planos es distinta, es conceptual, es en base a un tema, el deterioro, la vida y la muerte, el pasado y el presente, etc.

En Decasia el tema o el concepto que va uniendo los planos son los distintos niveles de deterioro en el material, los cuales fueron causados por el tiempo, por el fuego, por la humedad y por muchas razones desconocidas por el realizador, a él solo le sirve el resultado de ese deterioro. A diferencia de Rimmer, Morrison no interviene él su material apropiado, si no que lo utiliza en el estado en que lo encontró, con hongos, manchas, etc. logra crear una película que integra el error y el desecho como materia prima rica en nuevos significados y experiencias plásticas. No colorea, ni raya, ni nada.

El archivo no es intervenido por el autor, es intervenido por el tiempo y los diversos caminos que tuvo que tomar ese archivo para llegar a las manos del director *found footage*. Como bien señala Carlos Ossa el archivo re demanda al presente un modo de leer, un modo de organizar el principio de la mirada y no solamente una manera de constituir la (Ossa). Con esto se quiere decir que el archivo siempre pondrá en crisis el pasado y el presente, aludiendo a la creación de nuevas interpretaciones del archivo, el relato entra en crisis con la apropiación.

En cuanto a la figura del autor, he decidido tomar para su análisis una secuencia o bien un documento particular de la película. Se trata de un boxeador que pelea contra un hongo que cubre la mitad del fotograma, dicho momento se remite al minuto 35 con 44 segundos. El boxeador aparece después de que hayamos visto previamente a unos mineros atascados, después de unos 40 segundos pasamos a unos mineros haciendo un rescate, sin embargo el plano del boxeador es el que nos interesa, ya que dicho plano contiene un boxeador arrojando golpes a un hongo, producto del deterioro del metraje, esto nos desprende muchas lecturas, cómo un hombre puede pelear con semejante rareza, creo que es el momento en el que se representa de mejor manera la intención de Morrison, si ya era evidente que el autor aprovecha las virtudes del deterioro, en este caso la idea es llevada a la perfección, y esto es gracias al azar, porque Morrison no podía calcular el lugar del fotograma en donde debía deteriorarse para que no tapase al boxeador. En este caso estamos frente al boxeador luchando contra la huella del tiempo del metraje.

La escritura destruye el sentido a través de su continua instauración de nuevos sentidos. El auténtico lugar de la escritura es la lectura (Barthes 70). La lectura de la imagen se va multiplicando cada vez que la imagen sea utilizada. Morrison ha creado un nuevo campo de la percepción de cine al presentar el deterioro como recurso estilístico, y es en esta iniciativa, en esta verdadera propuesta autoral en que se va encontrando con hallazgos maravillosos como este boxeador peleando con el paso del tiempo, o como el recurso de usar la imagen del derviche girando, la cual es mostrada en reiterados momentos de la película, principio, en medio y final, para mostrar como esa imagen partió intacta y cómo va mutando en una visualidad deteriorada y abstracta.

Por todo lo anterior es pertinente afirmar, a modo de resolución, que Decasia es una película *found footage* de tipo collage, y que además se caracteriza por practicar un estilo de montaje conceptual.

Llevando Decasia a nuestro cuadro de procedimientos de cine *found footage*, es pertinente ubicarla en dos categorías, ya que cumple con las características para ser un film de materiales collage, y también de material intervenido por causas naturales del deterioro.



Ilustración 14. Fotogramas Decasia

"COMING ATTRACTIONS"

PETER TSCHERKASSKY

Austria 2010

Duración: 25 minutos



Ilustración 15. Fotograma "Coming Atracctions" 2010 Peter Tscherkassky

Sinopsis

Coming Atracctions y la construcción de sus imágenes se tejen en torno a la idea de que hay una relación profunda, subyacente entre los comienzos del cine y el cine de vanguardia, utilizando diversos archivos de publicidad.

Película: “Coming Attractions” 2010 Peter Tscherkassky			
Material perfecto	Material collage	Material intervenido por el autor	Material intervenido por causas naturales del deterioro
	X	X	

La película se divide en once capítulos, en donde experimentamos la extraña relación que se da entre cámara, espectador y actor, cuando éste interpela mirando fijamente a cámara, recurso utilizado por David W Griffith en los comienzos del cine y también utilizado por el cine Moderno de Godard o Passolini.

La película parte con un hombre mirando por un espejo retrovisor, el fotograma tiene aspecto de negativo, luego el sonido hace una pausa y pasamos a una imagen de una modelo sugiriendonos algo con su mirada y su movimiento de cabeza. Luego volvemos a ver la mirada del hombre anterior, para volver a ver a la modelo, sin embargo ahora la imagen fragmentada en dos imágenes, la nombrada modelo moviendo su cabeza hacia la izquierda del cuadro y otra imagen de otra mujer en primer plano. Luego van cambiando las imágenes en ese lado del cuadro, ya que, en el lado derecho sigue mostrandose esta mujer, como si estuviese consciente de lo que se va mostrando a su costado. Vemos autos, bebidas, tractores y un sinfín de productos publicitados alguna vez. Posterior a esto se muestra alternadamente a la modelo y la mirada del hombre por el retrovisor, la reiteración de mostrar los mecanizados movimientos de la modelo hacen que adquiera rasgos de torpeza. El capítulo uno termina con la modelo riendose.

La figura del autor en este film opera interviniendo la imagen con optical printer, invirtiendo la visualidad de la imagen, y hasta dividiendo el cuadro en varias imágenes, se nos muestran más de una a la vez.

El autor yuxtapone archivos de la publicidad de diferentes orígenes, creando así un collage fílmico de muchas publicidades.

El segundo capítulo denominado “Cinema of attractions” muestra reiterados intentos de una mujer por decir una frase y luego sonreír, Tscherkassky acompaña las imágenes con un sonido enrarecedor y distanciador, el cual hace que todo lo que repita la mujer parezca monótono y falso. El montaje refuerza su idea o intención con el diseño sonoro. Además el autor realiza una mezcla de voces que distraen e invitan a no ponerle atención a la mujer. Hasta que aparece en un rincón superior derecho del cuadro Robert De Niro personificado como el personaje Travis en el film de 1976 *Taxi Driver* girándose y luego moviendo el taxímetro de su auto. Ahora aparece una mujer manejando lentamente en un auto, todo indica que se trata de otra publicidad, la mujer sugiere con sus movimientos y su mirada, como si nos invitara a algo. Alternadamente el autor instala unos fotogramas dañados acompañados de un sonido perturbante. Así termina el capítulo dos.

El capítulo tres muestra a otra mujer, de perfil, que se toma su tiempo y de repente mira directamente a cámara. Cuando mira a cámara la imagen comienza a mutar en variables visuales, con un efecto logrado por el optical printer de Peter Tscherkassky. En esta parte el sonido genera la percepción de que el efecto parpadeante logrado por Tscherkassky tuviese un sonido como de aleteo. En este momento del film entendemos que aquí no se nos está contando una historia, si no más bien, como la mayoría de las películas *found footage*, se nos invita a experimentar una nueva lectura de las imágenes. La figura del autor se hace muy evidente en este film, ya que, interfiere en la sonoridad del film, modifica visualmente los fotogramas, reiterándolos como loops.

En nuestro cuadro de procedimientos de películas *found footage* esta película ha sido catalogada como material collage y también como material intervenido por el autor. Es Collage porque ya se señaló que utiliza archivos de diversas procedencias, y es material intervenido por el autor porque lo hace en cada fotograma, y si aparece un fotograma en estado perfecto, eso no durará mucho porque el autor lo irá abstrayendo conforme avance la película, como bien sucede en el siguiente ejemplo. A continuación veremos una serie de fotogramas consecutivos que clarifican como se va mutando un fotograma que parecía normal.



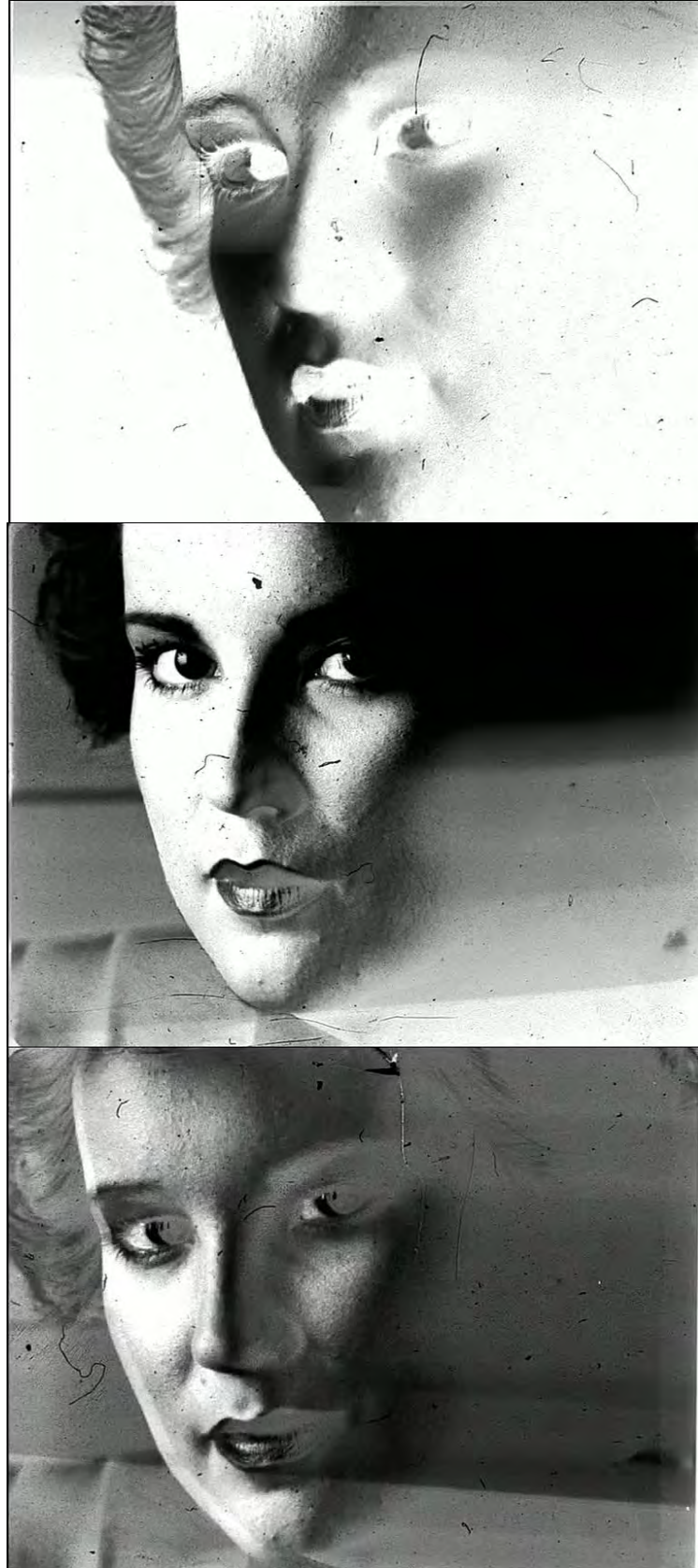


Ilustración 16. Fotogramas consecutivos Coming Attractions

Los cambios visuales son evidentes y esta transformación es potenciada con un sonido que sugiere corporizar estos efectos, calzando el sonido con las transiciones en la imagen.

El archivo en esta película es utilizado para hablar del cine, desde una perspectiva de la publicidad, poniendo en crisis los modos de representación establecidos. El archivo quieralo o no siempre pondrá en crisis el antiguo significado que tuvo. En este caso el austriaco se apropia de todo un collage de publicidad y de pequeños extractos de películas para hacer un film que plantea un discurso reflexivo sobre los diferentes lenguajes adoptados por el cine primitivo, de vanguardia y la publicidad. Además de su propuesta de montaje, el autor propone una intervención directa la material, la cual potencia el film con más capas para analizar. El hallazgo de los materiales utilizados por Tscherkassky nos hacen pensar que cuando los tomo y se los apropio ya se imaginaba como los modificaría, porque este autor se destaca por su extraordinario usos y formas de modificar la imagen, en sus films cada intervención es pensada y calza perfectamente el sonido con la imagen, por muy abstracta que esta sea el autor manifiesta un profundo sentido del ritmo al componer sus montajes.

Sería pertinente ahora situar el film según las categorías propuestas por William C Wees, quien propone al *found footage* de compilación, de collage y de apropiación. En el caso de Coming Attractions la podemos clasificar como un cine collage y de apropiación. Debido a que manifiesta su estilo collage en el primer minuto, y porque el autor es conocido por apropiarse los archivos, y dar una nueva lectura de ello.

La figura del autor se resume en un momento de la película cuando nos cuesta discernir si vemos una o tres imágenes a la vez, no sabemos cuantos fotogramas están montados al mismo tiempo, sin embargo el autor crea una imagen muy bella, dotada de un movimiento propio de la yuxtaposición.

En dicha imagen creo que se manifiesta literalmente el estilo de procedimiento adoptado por Peter Tscherkassky, quien plantea intervención en la imagen a niveles inimaginados para el más novato que tenga la intención de hacer cine de *found footage*, creo que estamos ante la obra de un realizador que lleva muchos años descomponiendo archivos y que ahora puede jugar con altos niveles de abstracción, controlando todo y dejando muy poco al azar, como fue el caso de nuestro análisis anterior, en Decasia Morrison se beneficia del deterioro azaroso

de sus archivos. A continuación un fotograma creado por Tscherkassky, que en lo personal me parece muy bello como fragmento.



Ilustración 17. Fotograma Coming Atracctions

CUADRO RESUMEN DE PROCEDIMIENTOS EN PELÍCULAS *FOUND FOOTAGE*

Películas <i>found footage</i>	Categorías de procedimientos			
	Material perfecto	Material collage	Material intervenido por el autor	Material intervenido por causas naturales del deterioro
Perfect Film	X			
Variaciones sobre un papel celofán			X	
Decasia		X		X
Coming Atracctions		X	X	

CONCLUSIONES

La figura del autor fue analizada según los procedimientos utilizados por el director de cada film. Y gracias al cuadro de categorías resumen podemos comprender que cada autor opta por diversos modos de apropiación del archivo.

Si bien Jacobs deja el archivo tal cual lo encontró, material en estado perfecto, no deja de apropiárselo al proyectarlo en otro contexto, el cual le brinda nuevas lecturas. Sin embargo es un caso muy particular y poco común el de *Perfect Film*, ya que, el mismo Ken Jacobs realiza *found footage* antes y después de ese film, en donde interviene la imagen a niveles muy alto de abstracción. Debido a esta razón encontré necesario analizar este film de Jacobs y no sus otros *films* de metraje encontrado.

El segundo film que se analizó fue *Variaciones sobre un papel celofán* de David Rimmer. En este film la figura del autor se manifiesta directamente sobre el archivo modificando y presentando diferentes modos de contraste y de coloreo sobre la imagen, agregándole un montaje rítmico que nos permite experimentar una fascinación plástica, por lo que vemos figurativo en un comienzo y que después sufre una constante mutación. Además este autor propone un diseño sonoro que calza muy bien con los cortes, entregándole una sincronía visual y sonora muy acertada porque va acrecentando la sensación de manipulación sobre el archivo. Rimmer nos cuestiona sobre el origen de la materia prima, ya que él hace un film con un archivo sacado de un video institucional que no tuvo nunca una pretensión artística. En este caso la figura del autor pertenece a un enfoque artesanal con preocupaciones plásticas y formales sobre la imagen. Lo cual discrepa del enfoque político que plasmó Jacobs en su *Perfect Film*.

El tercer film presentado en el análisis fue *Decasia* de Bill Morrison, una película categorizada como material collage e intervenido por causas naturales del deterioro. Esta película caracteriza al autor por usar archivos de muchos orígenes en un evidente estado de deterioro, estado visual que aprovecha Morrison para generar una película conformada principalmente del ensayo y el error de una cantidad enorme de archivos que quizás para la mayoría eran material de desecho. Morrison recicla el material y visiona en él capacidades plásticas nunca antes imaginadas por sus creadores, los archivos pueden haber sufrido cambios químicos, o haber sido dañados casual o intencionalmente, el tema es que

encuentra y busca archivos en deterioro que resultan en una extraña pero sublime belleza. Es una belleza sublime y muy nostálgica porque el autor a lo largo de la película nos habla constantemente de la muerte, de lo olvidado, entregando nuevos significados con materiales sacados del anonimato y posterior olvido.

Nuestra cuarta y última película de análisis fue “*Coming Attractions*” de Peter Tscherkassky, quien confecciona una película en base a archivos del mundo de la publicidad principalmente. En el cuadro de categorías se clasifico a este film como material collage e intervenido por el autor. Si bien Morrison aprovecha la intervención natural, Tscherkassky diseña y crea sus intervenciones.

En la película la figura del autor es muy activa, ya que, tanto el sonido como la imagen están muy retocadas por el autor, generando una tendencia de apropiación directa con el material. En este caso el archivo es modificado, intervenido y presentado de una forma novedosa por su nuevo autor, quien pareciera que pretende adueñarse del archivo en todos los sentidos, dejando ningún elemento al azar.

Tscherkassky se caracteriza con este film por ser un autor meticuloso y novedoso en sus diferentes modos de intervención, ya sea por medio de la vista en negativo, o por el frenesí visual que genera su particular optical printer⁵; además de ser un autor que no tiene problemas con yuxtaponer archivos de muchas procedencias, mostrando una tendencia hacia el collage. Un caso diferente sería su film *Instructions for a light a sound machine* del 2005, en donde utiliza fotogramas, en su mayoría, de una sola fuente archivística, del film *El bueno, el malo y el feo* de 1966 del realizador Sergio Leone. Sin embargo *Coming Attractions* no es el caso porque es un film que se conforma del collage de publicidades diferentes.

Ya analizados los cuatro films es pertinente ir concluyendo en base a nuestra problematización planteada en un comienzo, la cual se resumen en el siguiente cuestionamiento: ¿Cómo opera la figura del autor en el cine de *found footage*?, para poder responder esta pregunta de la investigación es necesario tener en cuenta que cada autor tiene una intención distinta con el material apropiado, por

⁵ Optical Printer: Es una impresora óptica que consiste en uno o más proyectores enlazados mecánicamente con una cámara de cine. Permite volver a fotografiar una o más tiras de películas al realizador. Sirve para generar efectos o restaurar los metrajes, entre ellos, la cámara lenta, los fundidos, la cámara rápida, etc.

ende cada quien resolverá de distinta manera y con distintos procesos la confección de su película *found footage*. Osea cada cual tiene su propia respuesta a esta pregunta.

La figura del autor opera condicionada por los procedimientos que sienta necesario e idóneo el autor con el material encontrado, después de proponer un procedimiento con el archivo éste pasa a un estado de apropiación, naciendo recién allí el cine *found footage*. Y para ello fue muy importante analizar y repasar filmes que aparentemente no tenían ningún procedimiento, pero que sin embargo el hecho de sacar el archivo de la basura y presentarlo en un marco con nuevos espectadores le confería al autor otra forma de apropiación. Como lo hizo Duchamp con *La Fuente* y Jacobs con su *Perfect Film*.

Para ir cerrando esta investigación es necesario indicar que en base al cuadro de categorías y al visionado de las películas escogidas puedo comprender las decisiones estilísticas de cada autor. No existe una manera, una formula precisa para hacer cine de *found footage*, debido a que existen muchos procesos diferentes para lograr dicho cine. Sin embargo la idea principal de este cine recae en la lectura que se pueda tener de los archivos, los cuales no son apropiados para contar lo que ya contaban, los archivos apropiados por los autores son re-proyectados para entregar nuevos significados, nuevas lecturas, a veces ocultas o descubiertas por los mismos realizadores que invitan al espectador a estar muy activo reinterpretando un material olvidado y a veces sacado de la basura.

En resumen la figura del autor es un tema preponderante a la hora de conocer y analizar el *found footage*, como también lo es el archivo y el sentido que le plasma el autor a éste en el film.

Si bien, en un principio de esta investigación no se comprendía bien de qué manera se conformaba una autoría basada en la obras de muchos otros, ahora es fácil de entender, ya que la figura del autor en el cine *found footage* conlleva toda una propuesta formal, planteando novedosos procedimientos y discursos sobre temáticas críticas. En el *found footage* siempre habrá algo de crítica, respecto al archivo y a la intención, debido a que los archivos son apropiados para hablar de algo que había que descubrir o desentrañar por medio de un visionado reflexivo y activo. El *found footage* siempre hará decir más de lo que pretendían las imágenes en su origen.

En definitiva la manera en que opera el director de *found footage* es particular en cada autor, dependiendo de la intención. Sin embargo, vuelvo a reiterar para ir finalizando, el director de *found footage* se caracteriza por tomar archivos, apropiárselos, mezclarlos para finalmente encontrar nuevos significados. El procedimiento está antes del sentido, lo cual le confiere a este cine un carácter muy lúdico. Sólo debemos pensar que el director de *found footage* en algún momento fue un espectador fascinado por el hallazgo de esos archivos, y en ese estado de fascinación se fueron germinando nuevas ideas y nuevas reinterpretaciones del material encontrado obteniendo una nueva lectura de algo ya visto y que parecía cerrado.

En definitiva el cine de *found footage* es atípico y no convencional. Sobre todo comparándolo con las academias clásicas de cine que enseñan como formular y pensar muy bien el sentido que se le quiere dar al film, tanto en la ficción como en el documental. El cine *found footage* en cambio es todo lo contrario, lo que primero importa es apropiarse de los archivos e implantarle un procedimiento, o no, que estimemos conveniente o interesante, discursiva o plásticamente, para luego al final encontrarle un sentido. Si bien, puede que el director tenga vislumbrado ya un sentido, éste no podrá ser descubierto antes de la operación que se aplique. En el cine de ficción y documental convencional no podría suceder esta improvisación o experimentación, sobre todo teniendo en cuenta el costo que pudiese significar esta tendencia experimental para crear películas.

A modo de conclusión final, me gustaría ahondar en la idea de que hemos analizado un cine que se instala fácilmente en el mundo digital actual, en donde es muy fácil obtener imágenes y sonidos debido a la red global que permite el internet y su flujo constante y gratuito en la mayoría de los casos. El *found footage* se nos presenta como un campo de realización vigente y perfectamente aplicable teniendo en cuenta las condiciones de interconectividad actuales. Aunque realizadores como Morrison o Tscherkassky sólo utilicen el formato de cine en sus películas, por sus componentes químicos, es válido plantear esta relación entre cine de *found footage* y la era digital porque es una fuente inagotable de archivos que posiblemente pueden ser apropiados por directores de *found footage*, ya no será necesario buscar en la basura o en los archivos personales de otros, esa búsqueda ya no es directa, sino más bien mediada por la tecnología.

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. "La fuente" 1917 Marcel Duchamp 25

Ilustración 2. "Guitarra" 1913 Pablo Picasso.....25

Ilustración 3. "Violín y pipa, Le Quotidien" 1913 Georges Braque 25

Ilustración 4. "La caída de la Dinastía Romanov" 1927 Esfir Shub 29

Ilustración 5. Fotograma "Rose Hobart" 1936 Joseph Cornell 29

Ilustración 6. Fotograma "A movie" 1958 Bruce Conner 37

Ilustración 7. Fotograma "Crossroads" 1976 Bruce Conner.....37

Ilustración 8. Fotograma "Mother Dao" 1995 Vincent Monnikendam 40

Ilustración 9. Fotograma "Perfect Film" 1986 Ken Jacobs 43

Ilustración 10 "Variaciones sobre un papel celofán"1960 David Rimmer .

Fotogramas consecutivos de las variaciones visuales que experimenta la imagen

.....49

Ilustración 11. Fotograma Variaciones sobre un papel celofán 53

Ilustración 12. Fotograma "Decasia" 2002 Bill Morrison 54

Ilustración 13. Fotogramas consecutivos Decasia 57

Ilustración 14. Fotogramas Decasia.....61

Ilustración 15. Fotograma "Coming Atracctions" 2010 Peter Tscherkassky 62

Ilustración 16. Fotogramas consecutivos Coming Atracctions 66

Ilustración 17. Fotograma Coming Atracctions 68

BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi, M. *Found footage*. <http://www.lafuga.cl/found-footage/44>
- Barthes, R. (1987b), "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- Borriaud, Nicolas 2009 "Postproducción-Introducción", *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 17- 24.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: ediciones Catedra. 1987.
- 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.
- Eco, U. (2002), "Entre el autor y el texto" en *Interpretación y sobre interpretación*, Madrid, Cambridge University Press
- Forgács, P. (2011) clase magistral Festival VIII DocumentaMadrid, Festival Internacionales de Madrid 6-15 de Mayo 2011
- Foucault, M. (1998), *¿Qué es un autor?*, Litoral, 25/26, Córdoba, Argentina, abril, pp. 51-82.

- García, S. Gómez, L. *“Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental”*

Editorial 8 ½ Documenta Madrid

- Jacobsen, U, *“El found footage: En busca del sentido perdido”*

- Jacobsen, U. Lorenzo, S. *La imagen quebrada, palabras cruzadas*

- Listorti, L. Trerotola, D. 2010. *Cine encontrado: ¿qué es y adónde va el found footage.*

- Nichols, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.*

- Ossa, C. Grabación sonora Coloquio *Archivos: cuerpos de un mundo inédito*,

Temática: “Cine, Historia Latente”, ponencia de Carlos Ossa acerca de “La luz profana y el cine político”.

- Torreiro, C. *Documental y vanguardia*. Editorial Cátedra. Signo e Imagen

- Wees, C W. “Forma y sentido en las películas de *Found footage*: una visión panorámica”, “El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas de *Found footage* de vanguardia”, *Archivos de la Filmoteca*, Revista de estudios históricos sobre la imagen. Segunda Época. Octubre 1998. ARCE. Editada por la

Sección de Documentación y Publicaciones, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- Weinrichter, A. "Subjetividad Impostura Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre" de *Archivos de la Filmoteca*.