

Apropiacionismo de imágenes, found footage

Resumen de las ideas claves

En el arte contemporáneo encontramos una serie de obras que bajo el término "Apropiacionismo" cuestionan la autoría del objeto artístico y el papel de mero espectador que se otorga al receptor de la obra. Los artistas denominados apropiacionistas generan su obra a partir de materiales ya existentes, recontextualizando y proporcionando un nuevo significado a estos objetos.

En palabras de Walter Benjamin:

"En nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras".

Objetivos

- Comprender la historia del apropiacionismo y su contexto.
- Reconocer las diferentes prácticas artísticas apropiacionistas.
- Analizar diferentes obras audiovisuales de Found Footage.

"La invención de la imprenta terminó con el anonimato, fomentando la idea de fama literaria y el hábito de considerar el esfuerzo intelectual como propiedad privada. (...) La idea de copyright -el derecho exclusivo para reproducir, publicar y vender el contenido y la forma de una obra artística o literaria- acababa de nacer".

Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, 1967

Tome varios libros sobre cualquier tema y hágase a medida su propio libro, simplemente fotocopiando un capítulo de éste, un capítulo del otro: ¡robo instantáneo!

Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, 1967

A lo largo del s. XX el arte ha propuesto una gran variedad de modos de **Apropiación**: la copia, el *montage*, el reciclaje, el *collage*, el objeto "encontrado" y el apropiado como *ready-made*, la cultura del *sample*, la serialización, la cita, el metraje encontrado, *copy and paste*, la fragmentación, la reconstrucción, la manipulación, el ensamblaje, el reciclado, el rayado, el *scratchhead*, la remezcla, la hibridación (*mash up*), la postproducción, el **Found Footage**...

No obstante, debemos considerar que todas estas prácticas bajo el común denominador del apropiacionismo no son una única práctica, sino que son plurales y a veces se oponen entre sí.

Su justificación teórica parte del propósito de la descontextualización y la reutilización de materiales preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia, es decir, para la articulación de un discurso nuevo, creando nuevos modos de representación en los que el espectador pasa a ser un agente activo en el proceso de la producción y la recepción de la obra. Como comenta Alicia Serrano, "existen dos momentos de máxima importancia que deben ser tenidos en cuenta: por un lado, el momento en el que extraemos un elemento de su contexto inicial y le damos una entidad (y, por lo tanto, una significación) autónoma y, por otro lado, el instante en el que decidimos incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo."¹ Con ello, el artista al compilar este material apropiado le da un valor añadido, aportando vigencia y actualidad.

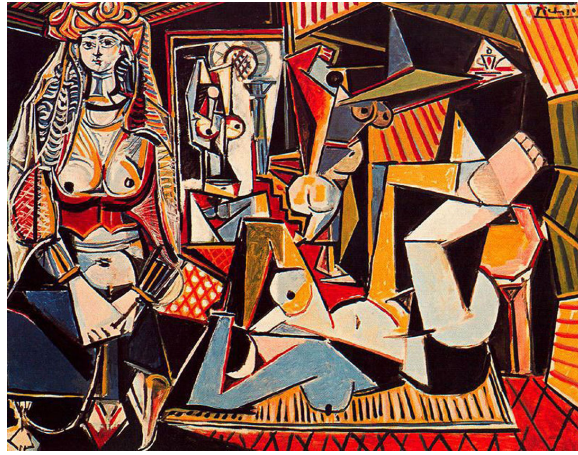
Tal y como nos propone Dominique Berthet², la apropiación se puede dividir en dos categorías:

1. Atribuye la propiedad de lo que, en realidad, pertenece a otro. Es el robo, la usurpación, la estafa, la falsificación, el pirateo.
2. El concepto de préstamo. Dentro de esta categoría encontramos dos subcategorías, la apropiación creadora y la apropiación imitadora.

¹ SERRANO VIDAL, Alicia, <<Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI>> en *Estéticas del Media Art*, José L. Crespo Fajardo (Coord.), Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España), 2013. p.16.

² BERTHET, Dominique, <<De la desviación a la copia>> en Revista *Exit Express*, n. 38 (octubre 2008). p.15.

a) La apropiación creadora, estética de la desviación, donde existe un distanciamiento significativo. Aquí encontramos obras de Picasso como les *Femmes d'Alger de Delacroix* (1955-1964), *Las Meninas de Velázquez* (1957) y *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet*, (1959-1962). Picasso deconstruye las obras, eliminando todo lo que es exterior a su propia forma de pintar para crear una nueva obra. Solo quedan alusiones a estos artistas, por encima de ello el espectador reconoce la obra de Picasso.



Femmes d'Alger -de Delacroix-, Picasso (1955-1964)



Las Meninas -de Velázquez-, Picasso (1957)



Le Déjeuner sur l'herbe -de Manet-, Picasso (1959-1962).

La apropiación no se limita solamente a referenciar obras del pasado. También encontramos el desvío de objetos (*Tête de Taureau* y *Le singe et son petit*) del propio Picasso, o en el caso de la obra de Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959.



Tête de Taureau, Picasso, 1942



Le singe et son petit, Picasso, 1952.

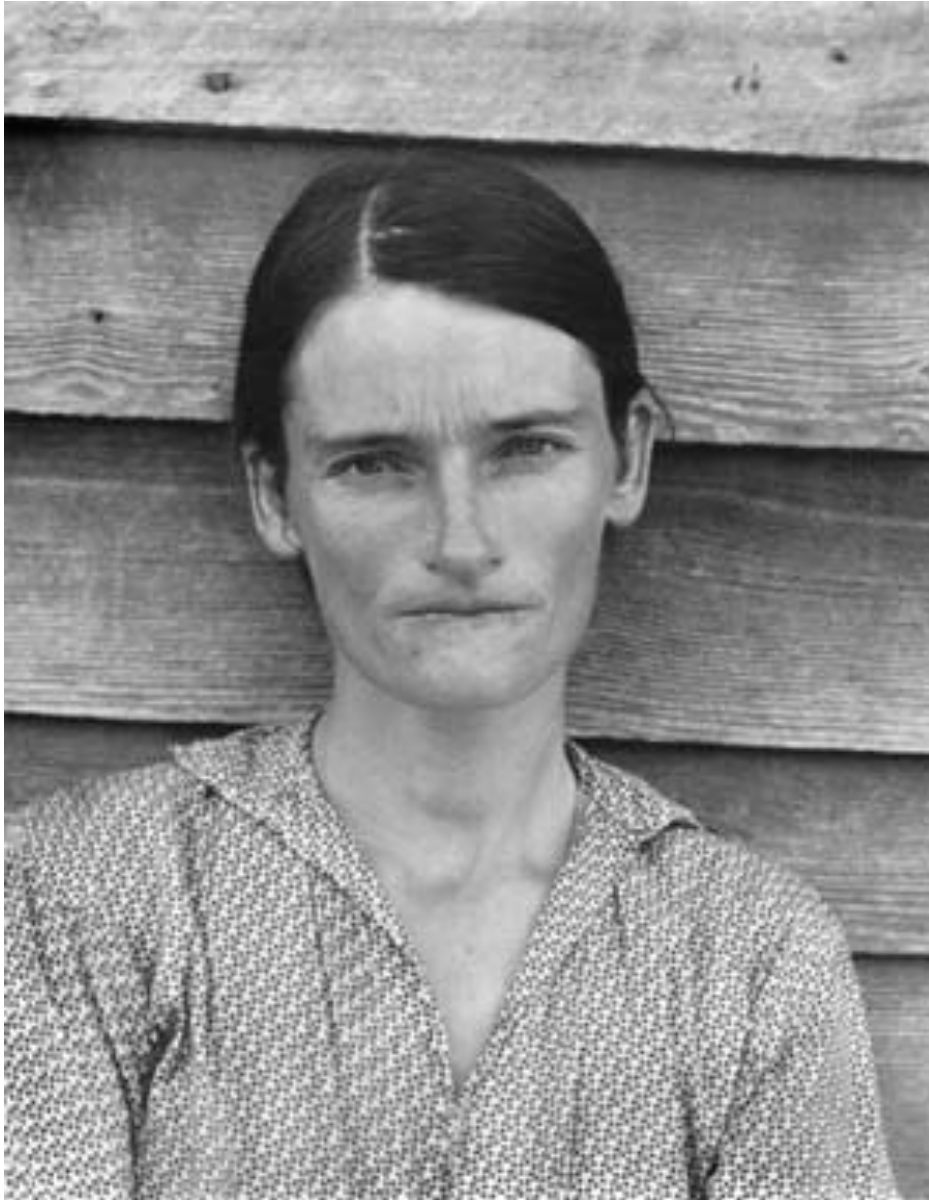
b) La apropiación imitadora, estética de la imitación, donde el distanciamiento es más débil con el referente. Algunos ejemplos son los cuadros de Mike Bidlo sobre Picasso, Sherrie Levine con su serie fotográfica *Untitled (After Edward Weston)* o las fotografías de Richard Prince.



Untitled (cowboy), Richard Prince, 1989



Non Picasso, Mike Bidlo, 1985



Untitled (after Edward Weston), Sherrie Levine, 1979

Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI

“La mirada del cineasta que usa material filmico ajeno con fines propios, mantiene un componente crítico que invita a reflexionar sobre el papel original del material, el desplazamiento conceptual, el desvío semántico y el nuevo proceso estético al que se le ha sometido.”

William C. Wees

El Found Footage tiene características propias que lo separan de otras prácticas apropiacionistas como el collage en la pintura, puesto que no se limita a reproducir sus mecanismos. El found footage pertenece a la imagen en movimiento, por lo que sus imágenes son sometidas al perpetuo movimiento y a las nociones temporales provenientes del montaje, algo ajeno a la pintura.

En el contexto del cine experimental o de vanguardia era habitual el término de found footage. Como dice Eugeni Bonet, el concepto de montaje es clave, incluso cuando prácticamente no interviene en el sentido habitual del término. No es tanto el hecho de remontar (a veces, apenas reenmarcar o recontextualizar) como el acto de desmontar y hacer que las imágenes digan otra cosa enteramente distinta –muy a menudo la contraria– de lo que pretendían originalmente.³



Swinging the Lambeth walk nazy style, 1941. Autor desconocido

No obstante, el apropiacionismo es un término que se incorporó a la jerga artística en los años 80, generando los más variados debates en torno a cuestiones tales como el plagio y la falsificación, la cita y el remake, las nociones de simulación y simulacro, el principio collage y el concepto de montaje. Si bien este no es un concepto que haya surgido en la época postmoderna, sino que se desarrolla durante las Vanguardias Históricas.

A finales de la década de 1880 se consolida la moderna cultura de masas, modificando las necesidades culturales y consolidándose los nuevos modos de producción,

³ VV.AA, *Desmontaje: film, vídeo / apropiación, reciclaje*, concepto: Eugeni Bonet; coordinación: Juan Guardiola, IVAM, Centro Julio González, Valencia, 1993.

democratizando los bienes de consumo y el acceso a la cultura. Se crea una cultura uniforme de consumo, donde "la copia es la manera más eficaz de producir a gran velocidad y a un precio razonable".⁴ Esta práctica que se aproxima al concepto de montaje nació casi paralelamente al cine de ficción, al Modo de Representación Institucional (Noel Burch). Como ejemplo de ello tenemos la obra de la directora soviética Esfir Shub, formada por la trilogía de documentales apropiados, *La caída de la dinastía Romanov*, *El gran camino* y *La Rusia de Nicolás II y León Tolstói*, que realizó entre 1927 y 1928. Como bien comenta Burch, si el Modo de Representación Institucional supone la yuxtaposición de planos que se organizan en secuencias y, en la mayor parte de los casos, se trata de invisibilizar el procedimiento que lo hace posible, el montaje supone más bien la exhibición de la operación constructiva y confiere un carácter autónomo a cada una de las partes que componen el resultado final.

Dos son los conceptos clave, **montaje** y **collage**, que provienen del cine y de las artes plásticas y que se han extendido a otras prácticas y disciplinas bien distintas. Desde principios de siglo pueden seguirse unos determinados hilos que hilvanan, por ejemplo con los ready-mades dadaístas y su máximo exponente, Marcel Duchamp, quien defendió que la elección de un objeto determinado y su reubicación en un nuevo escenario elevan al objeto a obra de arte. Una de las consecuencias de estas nuevas prácticas es la mirada crítica del artista hacia el proceso creativo, considerando dos factores importantes en la creación artística: por un lado al artista y por otro, y como novedad, al espectador, "el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo."⁵

La cultura de la reproducción es indisociable de una serie de discursos que reflexionan sobre ella y la cuestionan, como es el ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de 1936. Éste analiza los cambios fundamentales que experimentó el arte a comienzos del siglo XX con el concepto de «pérdida del aura» (la singularidad y la autenticidad le dan a la obra de arte su aura), explicado por el cambio en el campo de las técnicas de reproducción -grabado, litografía, fotografía, cine- anulando el mito clásico de la "unicidad" de la obra de arte. Por una parte, a causa de las técnicas de reproducción, cambiando los modos de recepción y, por otra, invalidando para siempre el carácter de afirmación individual del "momento" creativo, donde los modos estrictamente artísticos y espirituales no pueden sino quedar relegados a un segundo plano.

Roland Barthes también anunció "la muerte del autor" (breve ensayo de 1967) en el que anuncia y pone fin a la modernidad, "un texto está formado por escrituras múltiples [...] pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura".⁶ No se trata de que haya

⁴ Slomo Sand, citado en GÓMEZ VAQUERO, Laura y GARCÍA LÓPEZ, Sonia, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Ocho y Medio, Madrid, 2009. p.19.

⁵ DUCHAMP, Marcel, <<El proceso creativo>> en *Escritos*, Marcel Duchamp. Galaxia Gutenberg, Madrid, 2003. p. 163.

⁶ SÁNCHEZ GÓMEZ, María del Pilar, <<Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa>> en *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción*. XLV Congreso de Filósofos Jóvenes, Granada 2008. p. 10.

desaparecido el autor, sino de que su protagonismo como generador de sentidos se ha desplazado hacia el espectador. Todo texto es en realidad un compendio de citas extraídas de la totalidad de la cultura, un juego de referencias a otros textos, como un hipertexto.

Al tiempo que Barthes propone la desaparición del autor, Umberto Eco publica su "Obra abierta" (1962). En ella encontramos también la idea de obra en movimiento, es decir, mediante la apertura el lector reescribe el texto y se convierte en autor, asumiendo que la obra se asienta en la polisemia, pluralidad de sentidos, generándose el concepto de lector-autor.

Guy Débord también incorporó un nuevo término a este tipo de prácticas: el "détournement", desvío conceptual, consistente en tomar un objeto o mensaje y distorsionar su significado y su uso original para producir un efecto crítico. "Algunos elementos, no la materia de donde han sido tomados, pueden servir para hacer nuevas combinaciones. Los descubrimientos de la poesía moderna concernientes a la estructura analógica de las imágenes muestran que cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar sus contextos originales, siempre existe alguna relación. La atribución a uno mismo de un ordenamiento personal de las palabras es mera convención. La interferencia mutua entre dos mundos de experiencia, o la unión de dos expresiones independientes, sustituye a los elementos originales y produce una organización sintética de mayor eficacia".⁷



Frank Stein, Iván Zulueta, 1972

Con todo ello podemos afirmar que las prácticas artísticas contemporáneas han dejado de ser algo cerrado, finalizado, convirtiéndose en una cadena infinita de producción creativa, basada en la apropiación, la intertextualidad y la relectura. Como comenta Alicia Serrano, el hecho de que el autor haya utilizado la apropiación como método creativo no debe llevarnos a pensar que sus obras carecen de personalidad o de calidad estética. Muy al contrario, ya sólo el proceso de selección de imágenes preexistentes denota la personalidad y las preferencias del artista.

En la actualidad podemos observar un aumento en las obras de found footage gracias al acceso del software de edición de imágenes, la aparición de grandes archivos virtuales

⁷ DEBORD, Guy, *Les Levres Nues, # 8, mayo 1956*. Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura, radicales livres*, Madrid, 1998.

como www.archive.org, el desarrollo de las Redes Sociales y la aparición de un público inmediato y activo, los nuevos métodos de distribución como la existencia de portales de vídeo, Youtube o Vimeo.

Con el surgimiento de las Nuevas Tecnologías y puesto que en la actualidad se está viendo un renacer de estas prácticas apropiacionistas, tres décadas más tarde, en el año 2001, aparecen dos libros que retoman estos temas: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* de Lev Manovich y *Postproducción* de Nicolas Borriaud.

Uno de los paradigmas de la postproducción de Borriaud es un arte basado en la yuxtaposición del recorte y el montaje sin solución de continuidad, "El arte del siglo veinte es un arte del montaje (la sucesión de imágenes) y del recorte (la superposición de imágenes)"⁸.

Esta estética de la postproducción se ve aumentada gracias a las herramientas aportadas por las nuevas tecnologías, idea que enlaza con la de Lev Manovich, quien afirma que a partir de los noventa se inició un cambio fundamental con la composición digital, puesto que "los medios de comunicación por separado comenzaron a combinarse de mil maneras. De este modo (...) el medio "puro" de las imágenes en movimiento se volvió una excepción y los medios híbridos la norma"⁹



Technology/Transformation: Wonder woman, Dara Birnbaum, 1978

Nicolas Borriaud sitúa estas prácticas como un conjunto de actitudes artísticas contemporáneas basadas en la copia, lo apropiado, etc. y que engloba bajo los procesos de "postproducción", integrando los conceptos de producción y reproducción en este nuevo término.

⁸ BORRIAUD, Nicolas, *Post producción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004. p.48.

⁹ MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona, 2008.

Originalmente, el término postproducción nos sitúa en el montaje cinematográfico y los efectos digitales, pero Borriaud lo aplica al campo de la producción artística. Desde comienzos de la década de los noventa, los artistas reutilizan y recomponen obras realizadas por otros autores, apropiándose de productos culturales que hay disponibles. De esta forma desaparecen las distinciones entre creación y obra, producción y consumo, obra original y ready-made. Si bien estos presupuestos ya fueron enunciados por otros autores, una de las novedades que se vislumbran en la lectura del libro es la indistinción que establece entre el "artista" consagrado y el usuario consumidor que opera en las redes sociales, ya que ambos se encargan de «postproducir» "aquellos fragmentos culturales extraídos de la marea de signos en la que navegan a la deriva (una deriva rimbaudiana, en el *bateau ivre* de la cultura espectacular contemporánea)".¹⁰



Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993

La obra artística deja de ser algo acabado (Umberto Eco), para pasar a ser una obra postproducida indefinidamente a través de la cadena infinita y rizomática de contribuciones. Los usuarios son consumidores de contenidos, al tiempo que los producen y a su vez aluden a otros objetos culturales, quedando abolido el copyright y proponiendo la colectivización de la propiedad intelectual (Creative Commons). En palabras de Borriaud: "Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia *prima*. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros. ".¹¹

¹⁰ RONCERO, Israel, <<Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías.>> en *Revista núm. 16, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, septiembre de 2011.

¹¹ *Ibidem* p.7.



Histoire(s) du cinéma, Godard, 1988

Con la llegada de Internet el usuario ha abandonado su rol pasivo convirtiéndose en un nuevo creador: el "prosumidor" (neologismo surgido de la combinación de los términos productor y consumidor), término acuñado por Roncero. "El prosumidor no es un "productor que consume" sus propios objetos producidos, puesto que no produce ex nihilo dichos objetos de consumo, sino que a través de operaciones de selección e hibridación de símbolos culturales (sampleado, retweet, remake, cover, mash-up, reblog) se encarga de (re)elaborar su objeto "artístico". El prosumidor no sería, entonces, un "productor que consume", sino un "postproductor que consume" los objetos postproducidos por él mismo y por otros, y por lo tanto podría ser conveniente, o sencillamente sugerente, simplificar y resumir esta enrevesada ecuación en el término "postprosumidor", que presentamos sólo a modo de propuesta y con un valor puramente hipotético. Este término propone además un juego, si queremos, metadiscursivo, puesto que nada parece más apropiado para referirse a las estrategias de reedición y postproducción que postproducir y reeditar un vocablo preexistente, haciendo un neologismo del neologismo."¹²

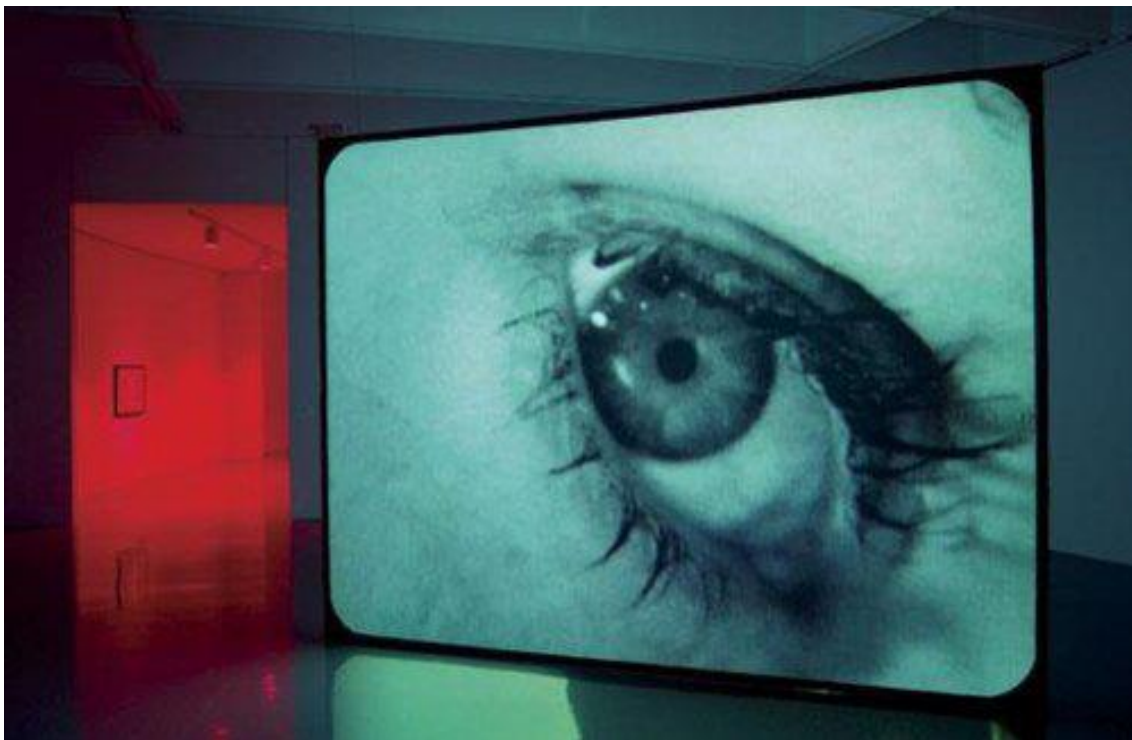


Pierre Huyghe, La ellipse, 1998

¹² Ibídem

Por tanto, los dos planteamientos, el que reduce el arte a la categoría de objeto cotidiano, y el que convierte a todo objeto cotidiano en una potencial pieza artística, confluyen en el paradigma de la postproducción, y si lo hacen es porque suponen una misma cosa: rebajar el objeto artístico hasta otorgarle el estatus de objeto cotidiano o industrial anula las posibilidades de una actividad artística diferenciada de la misma manera que lo hace la total estetización de la realidad (si todo es arte, en cierta manera, nada es arte). Como bien señala Roncero, "para Bourriaud, aunque podría parecer que la lógica del *mash up*, que es la que lleva a cabo la figura del postproductor, es una reacción crítica ante la superproducción de imágenes (en términos cronenberguianos, la sobredosis de imágenes), no es así. Todo lo contrario: el postproductor no vive la superproducción imaginaria como un problema, sino como un «ecosistema cultural»".¹³

Como conclusión, podemos observar que a lo largo de las últimas décadas el espectador ha ido ganando protagonismo. Como anunciara Marcel Duchamp, ahora es él quien debe reconstruir el contenido de la obra, una obra llena de referencias y citas a otras obras. Ya no se trata de un espectador pasivo que observa, sino de un espectador activo y crítico que recomponiendo esa apariencia fragmentada y generando la unidad de sentido definitiva, pone parte de su conocimiento y experiencia al servicio de la valoración de la obra.



¹³ Ibídem

ESQUEMA

Ruptura canon artístico tradicional



Vanguardias Históricas

Collage (cubismo) fotomontaje (dadá-surrealismo) objet trouvé
(surrealismo)
ready-made (dadá) - Duchamp espectador activo



Cine, *montage*

Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, 1936



Umberto Eco, *Obra abierta*, 1962

Roland Barthes, *La muerte del autor*, 1967



Apropiacionismo-exposición *Pictures*, Douglas Crimp, 1977



Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*.
La imagen en la era digital, 2001

Nicolas Borriaud, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, 2001

Bibliografía

- :: BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid 1973.
- :: BERTHET, Dominique, <<De la desviación a la copia>> en Revista *Exit Express*, n. 38, octubre 2008.
- :: BONET, Eugeni, "*Desmontaje al día*", Hamaca media & video art distribution from Spain, 2012. Fecha de consulta: septiembre 2013, <http://www.hamacaonline.net/pack.php?id=16>
- :: BORRIAUD, Nicolas, *Post producción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.
- :: DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2005.
- :: DEBORD, Guy, *Les Levres Nues, # 8, mayo 1956*. Traducción de Industrias Mikuervo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, radikales livres, Madrid, 1998.
- :: DUCHAMP, Marcel, <<El proceso creativo>> en *Escritos*, Marcel Duchamp. Galaxia Gutenberg, Madrid, 2003.
- :: GARCÍA ANDÚJAR, Daniel, <<Apología de la apropiación legítima>>, *Exit Express*. n. 38, octubre 2008.
- :: GÓMEZ VAQUERO, Laura y GARCÍA LÓPEZ, Sonia, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Ocho y Medio, Madrid, 2009.
- :: MARTÍN PRADA, Juan, <<Un transfondo crítico>>, *Exit Express*. n. 38, octubre 2008.
- :: MCLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Editorial Paidós, 1988.
- :: SÁNCHEZ GÓMEZ, María del Pilar, <<Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa>> en *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción*. XLV Congreso de Filósofos Jóvenes, Granada 2008.
- :: SERRANO VIDAL, Alicia, <<Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI>> en *Estéticas del Media Art*, José L. Crespo Fajardo (Coord.), Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España), 2013.

:: MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona, 2008.

:: RONCERO, Israel, <<Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías.>> en *Revista núm. 16, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, septiembre de 2011.

:: TRIGUEROS MORI, Carlos, <<Vídeo doméstico, bricolage electrónico>> en *Acción Paralela #5*. http://www.accpa.org/numero5/t_mori.htm

:: VV.AA, *Desmontaje: film, vídeo / apropiación, reciclaje*, concepto: Eugeni Bonet; coordinación: Juan Guardiola, IVAM, Centro Julio González, Valencia, 1993.

"Estos sonidos e imágenes son nuestro vocabulario, tan necesario para nosotros como las palabras en el lenguaje oral. Las estructuras de la propiedad y las leyes del copyright destinadas a combatir la piratería impresa en los días del editor-librero son simplemente inadecuadas en la era de la electrónica".

Sean Cubitt, *Timeshift: On Video Culture*