



# LA IMAGEN FÍLMICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

*Una Revisión Estética: Entre  
la Imagen Fílmica y la Imagen  
Materia*

***Tesis Doctoral:***

EDUARDO CEBALLOS SILVA

***Directores***

Dr. Gerard Vilar

Dr. Javier Moral

***Tutora***

Dra. Empar Cubells



## **Agradecimientos**

*A mis directores y maestros: Pep Benlloch y Gerard Vilar por su confianza, a Empar Cubells por su tenacidad y total entrega, a Teresa Cháfer y Javier Moral por su paciencia, a Joan Peiro por su apoyo, a Phillipe Dubois por haberme inspirado este tema. Gracias a la beca del FONCA que me permitió desarrollar mi tesis durante 3 años.*

*A mi madre y a mi padre.*

## Resumen de Tesis Doctoral

**“La Imagen Fílmica en el Arte Contemporáneo” *Una Revisión Estética: Entre la Imagen Fílmica y la Imagen Materia.* Eduardo Ceballos Silva.**

La tesis doctoral de Eduardo Ceballos, reflexiona sobre los complejos efectos de re-significación de la imagen fílmica en el arte contemporáneo, y su incidencia en la consideración estética del producto resultante.

En esta reflexión, se defiende la relevancia que tiene el arte conceptual en la re-significación artística, así como el proceso que ha desempeñado el concepto de apropiación en el arte contemporáneo. Partiendo de la consideración del *ready-made* de Marcel Duchamp como punto inexcusable del surgimiento del apropiacionismo, se revisan y estudian de forma concreta las diferentes formas de apropiación de imágenes fílmicas en el arte contemporáneo.

Estructuralmente, “La Imagen Fílmica en el Arte Contemporáneo”, asume una doble condición teórico-práctica. En los primeros capítulos del mismo, se asientan los fundamentos conceptuales e históricos que vertebrarán una propuesta artística que será detallada en la segunda parte de esta investigación.

Asimismo, la investigación que se ha llevado a cabo se decanta por una metodología de corte deductiva, ya que se parte de los aspectos y posiciones teórico-prácticos generales para llegar a lo particular. Es decir, se comienza por definir el concepto de apropiacionismo dentro de las artes visuales para, después, particularizar la investigación en el análisis de las diferentes formas de apropiación en la esfera estética y, de manera más concreta, en la utilización de la imagen fílmica dentro del contexto de las artes visuales contemporáneas.

Para terminar con una propuesta artística a partir de los postulados teóricos investigados y que consistió en la realización de ocho series de obras en diferentes formatos y técnicas, hecha en un período de siete años.

## Abstract of Doctoral Thesis

**“The Film Image in Contemporary Art” An Aesthetic Review: *Between The Film Image and Image Matter*. Eduardo Ceballos Silva.**

This thesis dissertation reflects on the complex effects of the re-signification of the film image in contemporary art, and its impact the aesthetic consideration of the resulting product.

In this reflection, the relevance of conceptual art in the artistic re-signification is defended, as well as the process played by the concept of appropriation in contemporary art. Based on the consideration of “ready-made” of Marcel Duchamp as inexcusable point of emergence of the “appropriationism”, in this thesis are reviewed and studied the different forms of appropriation of film images in contemporary art.

Structurally, the thesis, which was entitled “The Film Image in Contemporary Art”, assumes a theoretical and practical condition. In the early chapters, are exposed the conceptual and historical foundations that will backbone the artistic proposal that will be detailed in the second part of this research.

Furthermore, the research was developed according to a deductive methodology, since initially is started from general aspects and theoretic/practical positions to reach particular inferences. Specifically, first the concept of “appropriationism” is defined within the visual art; then, the research particularizes in the analysis of different forms of appropriation in the aesthetic sphere and, more precisely, in the use of the film image within the context of contemporary visual arts.

Finally, in this thesis an artistic proposal is presented from the theoretical postulates investigated. This artistic proposal is formed by eight series of works, using different formats and techniques, which are made during a period of seven years.

## Resum de Tesi Doctoral

**“La Imatge Fílmica en l’Art Contemporani “ *Una Revisió Estètica: Entre la Imatge Fílmica i la Imatge Matèria*. Eduardo Ceballos Silva.**

La Tesi Doctoral d'Eduardo Ceballos, reflexiona sobre els complexos efectes de re-significació de la imatge fílmica en l’art contemporani, i la seua incidència en la consideració estètica del producte resultant.

En esta reflexió, es defèn la rellevància que té l’art conceptual en la re-significació artística, així com el procés que ha exercit el concepte d’apropiació en l’art contemporani. Partint de la consideració del ready-made de Marcel Duchamp com a punt inexcusable del sorgiment de l’apropiacionisme, es revisen i estudien en concret les diferents formes d’apropiació d’imatges fílmiques en l’art contemporani.

Estructuralment, “La Imatge Fílmica en l’Art Contemporani”, assumix una doble condició teòrico-pràctica. En els primers capítols del mateix, s’assenten els fonaments conceptuals i històrics que vertebraran una proposta artística que serà detallada en la segona part d’esta investigació.

Així mateix, la investigació que s’ha dut a fi es decanta per una metodologia d’estil deductiva, ja que es parteix dels aspectes i posicions teòrics-pràctics generals per a arribar al particular. És a dir, es comença per definir el concepte d’apropiacionisme dins de les arts visuals per a, després, particularitzar la investigació en l’anàlisi de les diferents formes d’apropiació en l’esfera estètica i, de manera més concreta, en la utilització de la imatge fílmica dins del context de les arts visuals contemporànies.

Per a acabar amb una proposta artística a partir dels postulats teòrics investigats i que va consistir en la realització de huit sèries d’obres en diferents formats i tècniques, feta en un període de set anys.

## **INDICE**

Resumen en Español I .....	pág. 7
Resumen en Inglés II .....	pág. 8
Resumen en Valenciano III .....	pág. 9
<b>Introducción</b> .....	pág. 15
<b>Capítulo 1. El Apropiacionismo</b> .....	pág. 23
1.1. Orígenes y Antecedentes: collage y montaje .....	pág. 25
1.2. El <i>ready-made</i> como la primera forma de Apropiación .....	pág. 28
1.2.1. La Belleza y el <i>ready-made</i> .....	pág. 30
1.2.2. El <i>ready-made</i> como Acto Cinematográfico .....	pág. 32
1.3. De la Apropiación en el cine: Cinema de Found Footage .....	pág. 37
1.3.1. Tentativa de definición .....	pág. 37
1.3.2. Historia y autores más relevantes .....	pág. 41
1.3.3. Material de Archivo .....	pág. 50
<b>Capítulo 2. Del Arte Conceptual al Arte Postconceptual</b> .....	pág. 55
2.1. Definición de Arte Conceptual .....	pág. 57
2.1.1 Orígenes del Arte Conceptual .....	pág. 59
2.2. Categorías del Arte Conceptual .....	pág. 62
2.2.1. Instrucción, Documentación .....	pág. 62
2.2.1.1. Piezas de Instrucción .....	pág. 65
2.2.1.2. Pintura por Instrucción .....	pág. 68
2.2.2. El Método Sistémico.....	pág. 70
2.2.3. El Método Estructuralista (palabra y signos) .....	pág. 74
2.3. Arte Postconceptual .....	pág. 77

<b>Capítulo 3. De la Imagen Materia a la Imagen Fílmica</b> .....	pág. 85	5.3. Series presentadas en la Investigación Práctica .....	pág. 160
3.1. Las tres eras de la imagen .....	pág. 87	5.3.1. Videos .....	pág. 161
3.2. Imagen, texto, palabra .....	pág. 90	5.3.1.1. <i>Retrovisor</i> .....	pág. 161
3.2.1. Grafismo .....	pág. 91	5.3.1.2. <i>Besos robados</i> (2012) .....	pág. 162
3.2.1.1. Maurice Lemaître .....	pág. 94	5.3.1.3. <i>Cuadro sobre cuadro</i> .....	pág. 163
3.2.2. Letrismo .....	pág. 98	5.3.1.4. <i>Una prueba definitiva de amor</i> (2012) .....	pág. 164
3.2.2.1. La Letra y el Signo de Isou .....	pág. 102	5.3.2. Serie <i>Photototem</i> .....	pág. 165
3.2.2.2. El Arte Hipergráfico .....	pág. 103	5.3.2.1. Origen de la serie.....	pág. 165
3.3. Yann Beauvais: <i>Hezraelah</i> , <i>WarWarism</i> y <i>WarOnGaza</i> .....	pág. 105	5.3.2.2. Serie <i>Delicias Españolas</i> (2008) .....	pág. 167
3.4. Godard y el texto .....	pág. 106	5.3.2.3. Serie <i>Peter Tscherkassky</i> (2009) .....	pág. 173
3.4.1. Las Palabras en y por la Enunciación Fílmica .....	pág. 108	5.3.2.4. Serie <i>Broodthaers</i> (2010-2014) .....	pág. 182
3.4.2. El Video o la Expresión en Directo .....	pág. 110	5.3.2.5. Serie <i>Besos Intervenidos</i> (2010- 2012) .....	pág. 187
<b>Capítulo 4. Imágenes Híbridas</b> .....	pág. 115	5.3.2.6. Serie <i>Cuadro sobre Cuadro</i> (2013) .....	pág. 190
4.1. ¿Qué es una Imagen? .....	pág. 117	5.3.2.7. Serie Abstracta <i>La Guerra</i> (2013) .....	pág. 196
4.2. El Nacimiento del Aura en el Cine .....	pág. 120	5.3.2.8. Serie <i>Letrismo</i> (2015) .....	pág. 202
4.3. El Marco .....	pág. 125	5.3.2.9 Serie <i>Historia de Color</i> (2015) .....	pág. 213
4.4. El Flâneur y el Espacio Expositivo .....	pág. 127	<b>Conclusiones</b> .....	pág. 219
4.5. La imagen híbrida en el contexto artístico actual .....	pág. 130	<b>Bibliografía</b> .....	pág. 225
4.5.1. El Collage audiovisual en el Videoarte .....	pág. 131	<b>Listado de imágenes</b> .....	pág. 233
4.5.2. La experimentación audiovisual en España .....	pág. 140		
4.5.3. Desde el Videoarte en España .....	pág. 142		
4.5.4. La resignificación audiovisual en México.....	pág. 144		
4.5.5. La era digital e internet.....	pág. 147		
<b>Capítulo 5. Planteamiento de la InvestigaciónPráctica</b> .....	pág. 153		
5.1. Breve Descripción .....	pág. 155		
5.2. Antecedentes .....	pág. 159		

## INTRODUCCIÓN

### I

El presente trabajo parte de la necesidad de reflexionar sobre los procesos de resignificación de la imagen fílmica en el arte contemporáneo y su incidencia en la consideración estética del producto resultante.

Para ello, se plantea la importancia que tiene el arte conceptual en la re-significación de las imágenes, así como la función que ha desempeñado el concepto de apropiación en el arte contemporáneo. Dicho concepto se fue desarrollando en relación al uso de la imagen fílmica en el ámbito artístico actual y afectó de manera radical a algunos de los fundamentos básicos de la teoría estética: entre ellos, el replanteamiento de la figura del autor y de la obra en sí misma. Una doble consideración que terminó por afectar también el concepto de “aura” tal y como la definió Walter Benjamin.

En ese sentido, en el contexto de las vanguardias históricas, podemos considerar a Marcel Duchamp como el artista que replanteó de manera más explícita la relación del arte en su génesis, a la vez que se cuestionó la figura del creador para dar paso a lo que, utilizando una expresión de Nicolas Bourriaud (2006) a la que recurriremos a lo largo de esta investigación, sería la figura de “facilitador”: el artista deja de comprenderse según los parámetros tradicionales del creador, para hacerlo en términos de entidad mediadora. Esta especie de revolución estructural de la obra desde su origen, concepción y autoría ha llegado hasta nosotros a través de la post-modernidad, momento en el que la figura del “facilitador” se ha situado en el centro mismo de las prácticas artísticas. Esta nueva consideración del artista, y en realidad del arte en términos de relacionalidad e incorporación del espectador en los procesos de producción artística, ha derivado en que el aura se traslade desde la obra de arte al espectador. Asimismo, en el marco general de este cambio epistemológico del arte, analizaremos la incorporación en algunos casos de la imagen fílmica en la producción del arte contemporáneo.

De forma específica se revisan y estudian las diferentes formas de apropiación de imágenes fílmicas en el arte contemporáneo, después de remontarnos a sus orígenes en el arte del

siglo XX y centrarnos, de manera muy particular en el planteamiento del *ready-made* de Marcel Duchamp, punto inexcusable de partida del concepto de apropiación.

## II

La investigación que se ha llevado a cabo en este proceso, se decanta por una metodología de corte deductiva, ya que se parte de los aspectos y posiciones teórico-prácticos generales para llegar a lo particular. Es decir, se comienza por definir el concepto de apropiacionismo dentro de las artes visuales para después particularizar la investigación en el análisis de las diferentes formas de apropiación en la esfera estética y, de manera más concreta, en la utilización de la imagen fílmica dentro del contexto de las artes visuales.

La principal hipótesis que se plantea en la presente investigación reside en que el concepto de aura no se pierde en la operación de traslación que sufre la imagen al pasar del dispositivo cinematográfico a su utilización en el espacio expositivo del museo y la galería de arte, debido a que la cualidad estética se mantiene.

Por lo anterior se retoma esta operación; es decir la apropiación de la imagen fílmica, no importando el dispositivo en el cual es usado dentro del arte contemporáneo, conlleva siempre un resto “aurático”.

De ahí hasta llegar al uso de la imagen fílmica “apropiada” dentro del contexto del arte contemporáneo y específicamente cómo se da su incorporación en los espacios expositivos de galerías y museos de arte contemporáneo.

Posteriormente se detalla el desarrollo de las series que surgieron producto de esta investigación.

Considero necesario incidir en este punto en la doble condición teórico-práctico del presente trabajo. No en vano, esta propuesta pretende su encaje en una corriente que, de manera cada vez más decidida y organizada, proclama la necesidad de utilizar metodologías específicas en el terreno de la creación artística frente a aquellas otras diseñadas específicamente para la investigación científica. Por ejemplo, Fernando Hernández, Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, ha denunciado a lo largo de toda su trayectoria académica e

investigadora las dificultades de aplicar en las investigaciones en arte el método científico tal y como se asentó en el siglo XIX. En ese sentido, ha señalado:

Desde que el empirismo primero y el positivismo más tarde establecieron las bases del denominado método científico, se ha naturalizado una relación de carácter unívoco entre investigación científica e investigación. En este vínculo la investigación científica sería la que de una u otra manera se basa en la observación -se supone que objetiva- de un fenómeno y, sobre la que mediante la aplicación de una serie de mecanismos de control y fiabilidad, se trata de que las condiciones de la investigación y sus resultados puedan ser reproducibles, verificables, extrapolables, generalizables y aplicables. (Hernández, 2008: 87)

Los inconvenientes de aplicar unas metodologías de estas características en el terreno de las Bellas Artes, residen principalmente en la dificultad de apreciar elementos esenciales para la comprensión de conceptos e ideas con los que se trabaja habitualmente en la creación artística. De hecho, como ya han destacado autores como Rudolf Arnheim (1976) y Ernst Gombrich (1987), los instrumentales básicos en los procesos de trabajo del artista se asientan en el pensamiento visual.

No se plantea aquí desde luego la ineficacia de los planteamientos y métodos de la investigación científica, sino más bien su apertura a otras maneras de comprender la investigación según criterios y premisas artísticas, esenciales según mi criterio, en el desarrollo de una tesis doctoral coherente y efectiva en el ámbito de las Bellas Artes.

## III

Es a partir de la década de los años 90 y hasta nuestros días, como ha recordado entre otros Philippe Dubois (2011), que cada vez resulta más frecuente la presencia de la imagen fílmica en el arte contemporáneo y su uso dentro de los dispositivos de exposición del arte actual. Como por ejemplo el trabajo desarrollado por el artista francés Eric Rondepierre. El cine ha estado tradicionalmente asociado a las artes visuales desde que, en la segunda

década del s. XX, el teórico italiano Riccioto Canudo denominara al nuevo medio de expresión como el séptimo arte. Pero su inclusión dentro del contexto del museo y de los espacios expositivos en el marco del arte contemporáneo ha sido relativamente reciente: más concretamente, en el marco de las segundas vanguardias y de forma paralela al surgimiento del videoarte. Desde entonces, se trata de un recurso y unas estrategias cada vez más utilizadas en el ámbito artístico, como es el caso (solo por citar uno reciente), de la exposición de Christian Marclay en el Museo Guggenheim de Bilbao (2014), o la exposición de Eric Rondepierre en el Centre D'art Image Imatge de Orthez Francia (2016).

Esta presencia cada vez más notable hace que resulte especialmente necesario estudiar y analizar este fenómeno. Si bien a lo largo de la historia del arte contemporáneo se ha abordado dicho tema, comenzando por el clásico *Expanded Cinema* de Gene Youngblood (1970), o los más recientes *Le temps exposé* de Dominique Païni (2002) o *Cinémas Contemporains* de Luc Vancheri (2009), entre muchos otros, quedan todavía pendientes numerosas cuestiones. Por un lado su relación con la estética contemporánea no se ha abordado de una manera plenamente satisfactoria. Por otro un lado, quedan por responder todavía importantes interrogantes: ¿Qué sucede con la imagen fílmica cuando se traslada al museo y las galerías por parte de los artistas visuales? ¿Qué pasa con el espacio y el espectador? ¿En qué sentido propone una experiencia diferente respecto al visionado de la imagen fílmica en el espacio de proyección cinematográfica?

En ese sentido, un punto de partida fundamental en mi investigación para entender este fenómeno reside en utilizar los postulados teóricos del arte contemporáneo, que a diferencia de la postura que defienden los grandes teóricos franceses como Païni (2002), Vancheri (2009) o el mismo Dubois (2011) de analizar este fenómeno desde los parámetros cinematográficos, mi postura atiende a analizarlo desde los parámetros del arte contemporáneo, ya que al cambiar la imagen del dispositivo cinematográfico al dispositivo expositivo, da lugar a una nueva conceptualización estética.

En definitiva, este amplio territorio, todavía por explorar, me ha estimulado a llevar a cabo una investigación para profundizar en dicho estudio y, de esta manera, contribuir de manera decidida en el análisis de este fenómeno recurrente en las artes contemporáneas.

## IV

### Metodología

La forma de abordar la presente investigación se asienta en una perspectiva de análisis de corte deductivo, que nos va a permitir transitar de lo general a lo particular, desentrañando la esencia del fenómeno y analizándolo hacia sus particularidades. Así, del estudio de los conceptos de Apropiacionismo y arte conceptual, se intentarán analizar aquellos ejemplos concretos que mejor parecen ilustrar este nuevo comportamiento estético.

Se hará una detallada revisión bibliográfica de fuentes documentales para fundamentar a través de los distintos planteamientos teóricos y corrientes de pensamiento el sustento teórico de la investigación.

Asimismo, como sustento del apartado de investigación teórica, se realizarán entre otras las siguientes actividades metodológicas.

1. Revisión bibliográfica.
  - a) Selección de textos.
  - b) Elaboración de fichas.
2. Traducción de textos.
  - a) Elaboración de fichas bibliográficas.
3. Revisión Hemerográfica.
  - a) Elaboración de fichas hemerográficas.
4. Revisión de catálogos de exposiciones.
  - a) Elaboración de fichas.
5. Visitas a exposiciones.
  - a) Elaboración de fichas de campos.
6. Elaboración de una propuesta artística a partir de los resultados postulados y analizados.

## 7. Redacción del texto final.

La suma complementaria de todas estas tareas nos permitirá sustentar los postulados, conceptos y teorías con las cuales se apoyará la presente investigación práctica. De hecho, estructuralmente, la presente investigación asume una doble condición teórico-práctica. En los primeros capítulos del mismo, se asientan los fundamentos conceptuales e históricos que vertebrarán la propuesta artística que será detallada en la segunda parte de esta investigación.

## Objetivos

El objetivo principal es investigar las diferentes formas de apropiación de la imagen fílmica en el arte contemporáneo y su repercusión en el ámbito expositivo y museístico.

Entre los objetivos perfilados en la presente investigación, podemos distinguir entre unos objetivos generales y unos objetivos específicos.

### Objetivos Generales

Identificar las diferentes formas de utilización de la imagen fílmica en el arte contemporáneo.

Valorar las diferentes formas de conceptualización de la imagen fílmica en el arte contemporáneo.

Desarrollar el concepto de Aura en su vinculación con la Estética contemporánea.

Analizar la imagen fílmica en el proceso de migración del dispositivo cinematográfico al dispositivo museístico en el arte contemporáneo.

### Objetivos Particulares

Investigar las diferentes formas de apropiación de la imagen fílmica en el arte contemporáneo.

Comprender los fundamentos del Arte Conceptual y su relación con el Apropiacionismo.

Investigar los fundamentos del arte conceptual en relación a la noción de Creador.

Investigar los postulados de la estética relacional en relación a la noción de Facilitador.

Desarrollar una propuesta práctica acorde con los planteamientos desarrollados en esta investigación.

## Hipótesis

La principal hipótesis que sustenta este proyecto de investigación es que el aura siempre ha estado asociada a la dimensión estética, y por lo tanto cuando se modifica el dispositivo conceptual que lo genera, esta nunca pierde su cualidad estética, independientemente del tipo de propuesta que se genere.

Más concretamente, en este trabajo se investiga cómo, dentro del ámbito de la apropiación de imágenes fílmicas por diversas propuestas artísticas contemporáneas, el aura de la obra de arte no se pierde. Ello es debido a la introducción del elemento estético como parte de la nueva obra.

En definitiva, lo que pretende demostrar en esta investigación, es que al migrar la imagen fílmica del dispositivo de exhibición cinematográfica al dispositivo expositivo de la galería, no pierde su cualidad estética aunque se transforme su cualidad artística. Y es a través de esta investigación de tipo teórico-práctico que se analizará cómo se da ese proceso de transformación y en qué sentido afecta a las imágenes utilizadas.

## **CAPÍTULO 1. EL APROPIACIONISMO**

## CAPÍTULO 1. EL APROPIACIONISMO

### 1.1. Orígenes y Antecedentes: collage y montaje

*La apropiación es en efecto el primer estadio de la post-producción, ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. (Bourriaud, 2002: 24)*

Resulta evidente que uno de los primeros antecedentes del apropiacionismo fue el collage, tal y como se había venido practicando en la pintura, de manera especialmente activa en las vanguardias históricas. No obstante, una postura que se defiende en este trabajo es que resulta mucho más fructífero si nos acercamos al concepto de apropiación a partir del modelo que nos ofrece el *ready-made*. Esta elección viene determinada porque su uso como estrategia artística lo vincula irremediabilmente con el arte conceptual, a diferencia del collage, más ligado íntimamente a la pintura y las artes plásticas, si bien es el gesto que desafía a las estrategias fundadas en la pintura, al enfrentar al espectador con verdaderos fragmentos de la realidad, dentro de un marco que tradicionalmente ha significado la separación del arte y la realidad.

Es un gesto que se da todavía dentro del marco, dispositivo que justifica como arte todo lo que ahí se da. En cambio cuando se da, la presencia de objetos e imágenes producidas en serie en el reino antes privilegiado de la representación artística, no solo desafía el “aura” y el valor de culto de las obras de arte originales, sino que ofrece a los artistas una manera de ubicar todas las imágenes –independientemente de sus fuentes y función originarias– en el mismo plano de expresión visual y someterlas al mismo nivel de análisis crítico. Ya no existe una distinción a priori de lo artístico y no artístico: los roles son intercambiables.

Un aspecto especialmente interesante del fenómeno collage es la vinculación que realizaron autores como Theodor Adorno o Peter Bürger establecen con el concepto del “montaje”, noción surgida en el territorio cinematográfico pero que lo trasciende y permite comprender mejor la propuesta vanguardista.

*Las obras de arte que niegan el sentido tienen que estar desordenadas también en su unidad; esta es la función del montaje, que desautoriza a la unidad poniendo de manifiesto la disparidad de las partes y al mismo tiempo produce la unidad en tanto que principio formal. (Adorno, 2004: 206)*

Idéntica función desempeña para Peter Bürger, para el que incluso solo a partir del concepto de montaje se puede comprender la función de la vanguardia en su totalidad:

*Una teoría de la vanguardia tiene que partir del concepto de montaje tal como queda implicado en los primeros collages cubistas. Lo que distingue a éstos de las técnicas de pintura desarrolladas desde el renacimiento, es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista. El pedazo de cesta que Picasso pega en un cuadro puede ser elegido teniendo en cuenta una intención de composición; como pedazo de cesta sigue formando parte de la realidad, y se incorpora al cuadro tal cual es, sin experimentar cambios esenciales. De esta manera, se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad. (Bürger, 1997: 140).*

En definitiva, esta doble condición de fragmentación y posterior reconstrucción, que inhabilita la tradicional organicidad de la obra de arte decimonónica, se convierten en los puntales del collage y, por extensión, del apropiacionismo. Una doble condición que, en el contexto político e ideológico del arte al doblar la mitad del siglo XX, permite la utilización del collage y el apropiacionismo como elemento combativo y resignificador. Tal es la condición que constituye al Found Footage en argumentación de William C. Wees:

*Siempre y cuando se entiendan referidos a la yuxtaposición de elementos pre-existentes extraídos de sus contextos originarios, desviados (détournement, siguiendo la terminología utilizada por los situacionistas) de sus usos preestablecidos, y por lo tanto hechos para deparar una significación no reconocida previamente. (Wees, 1998: 2).*

Tanto collage como montaje, por tanto, son términos que realzan el objetivo constructor del proceso, el acto de unir las piezas. La obra pierde su condición orgánica y se constituye a partir del fragmento, primero, y del montaje y reconstitución de una nueva forma después. Al respecto, sabemos también de la importancia del montaje en la teoría de Walter Benjamin, concepto vinculado directamente con las figuras de la alegoría y la citación. Como destacó Susan Buck-Morrs (1995) en su estudio sobre el filósofo de la Escuela de Frankfurt, Benjamin trabajó Los pasajes como una suerte de género-mosaico en la que se entremezclaban comentarios propios con citas de numerosos autores, que a veces estaban descontextualizadas y, en otras muchas ocasiones, aparecían hábilmente combinadas.

En ese sentido, como señalara años más tarde uno de los teóricos más importantes del Found Footage, la cita se convierte en uno de los instrumentos esenciales en la institución de esa nueva unidad surgida de la recomposición de los fragmentos: “la interrupción es uno de los métodos fundamentales del todo proceso formalizador. Va más allá del dominio del arte. Es, por mencionar uno sólo de sus aspectos, el origen de la cita. Citar un texto implica interrumpir su contexto”. (Wees, 1998: 3)

Pero lo que interesa retener aquí para los intereses de este trabajo, es que el collage/montaje empieza cuando el artista extrae las formas de su contexto o las escoge dentro del gran número de posibles imágenes, basura cultural en muchas ocasiones. Aquí ya hay otro gesto indicativo de un cambio ontológico en el hacer del arte: ya no se crea sino que se escoge, se selecciona.

## 1.2. El *ready-made* como la primera forma de Apropiación

La importancia de Marcel Duchamp en la configuración del arte del siglo XX ha sido señalada por numerosos autores<sup>1</sup>. El inventor del *ready-made* nos acerca a una nueva manera de conceptualizar el arte, distinta a los parámetros heredados del romanticismo y de la modernidad. La idea de genio y creador del romanticismo queda rebasada con las propuestas vanguardistas con Marcel Duchamp a la cabeza. De esta forma, el artista se reconocía como mediador de la experiencia estética -más que como un creador ex nihilo-, en una ecuación en la que el espectador clausuraba el sentido de dicha experiencia. En palabras de Duchamp:

*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. (Duchamp, 2003: 163)*

Esta posición mediadora del sujeto creador nos introduce de lleno en la idea del artista como “facilitador” o “re-interpretador” que nos plantea Nicolas Bourriaud, el autor que ha desarrollado dicho planteamiento, y nos dice lo siguiente:

*El concepto de materia prima desaparece para los artistas que trabajan con el concepto de apropiación, ya no se trata de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando social o culturalmente, pero dándole al objeto otra significación. (Bourriaud, 2002: 43)*

Es a partir de esta consideración que la noción de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) queda eliminada, al igual que el concepto de genio y el valor aurático de la obra de arte:

*Cuando, en 1919, Duchamp extendía su práctica del ready-made más allá del objeto cotidiano, al pintar bigotes y perilla a uno de los iconos de la historia del arte, La Gioconda, y titulaba la imagen resultante como LHOQQ 110- en una clara alusión sexual que desmitifica el valor aurático de la obra. (Osborne, 2006: 28)*

Los primeros *ready-mades* surgen alrededor de 1914, objetos que en un principio surgieron como experimentos hasta llegar al “le Grand Verre”. Se podría decir que en los inicios del *ready-made* el objeto se revestía de una nueva significación, y aún más, se colocaba en la mesa de lo que denominamos arte, a algo que no fue creado o hecho con esa intención, por ello recurrir a objetos fabricados en serie que facilitaban lo que Duchamp llamaba “**indiferencia visual**” que no es otra cosa que la reacción del artista contra la estética del objeto, a través de la ausencia total de buen o mal gusto. Lo que aconteció con esta operación, en palabras de Peter Osborne (2006: 27), fue “una anestesia total el arte pudo escapar del esteticismo de lo ‘puramente retinal’”.

Es decir, lo que se planteaba con la actitud de Duchamp según el teórico, era generar una obra (que en un principio surgió en el circuito de lo cotidiano y lo serial) a partir de la intencionalidad del artista. Y al estar ubicado el objeto resultante dentro de los parámetros del campo artístico, la intención queda agregada a dicho campo al que le correspondía y en el que intervenía el pensamiento y la voluntad.

La intención es ahora lo que dota de aura al objeto artístico, el aura se traslada a la intención, no al objeto en sí mismo, característica de la modernidad. Es decir, podemos afirmar que el *ready-made* marca el fin de la modernidad y nos coloca en la antesala de la post-modernidad, a través de ese traslado de la significación del objeto artístico.

Se va configurando entonces el gran paso, que da lugar a esta transformación que conecta con el arte conceptual, en el sentido de darle mayor importancia a la idea y no al objeto creado.

<sup>1</sup> Entre otros: (Cabanne, 1988), (Paz, 2008).

### 1.2.1. La Belleza y el ready-made

La idea de belleza heredado de la modernidad, queda rebasado, pero no superado ya que aún los urinarios de Duchamp por medio de la repetición en la exhibición, pueden caer en lo que él llamaba: “el vicio de los espectadores”, por **el gusto**. Aquí también se activa el planteamiento de O’Doherty, en el sentido de la influencia que tienen sobre el objeto al ser exhibidos en un recinto artístico.

Duchamp rehúye de la estética del objeto pero no de la estética en sí, de tal manera que nos seguimos moviendo dentro del plano del pensamiento estético pero con diferencias sustanciales en relación a la modernidad: Marcel Broodthaers decía que después de Duchamp el artista es el autor de una “definición” que vendría a sustituir la de los objetos que escoge. El *ready-made* representa su primera manifestación conceptualizada, pensada en relación con la historia del arte, al menos en un principio no creado con esa intención, sino más bien como crítica a las instituciones culturales.

*Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la “mirada pensada” dirigida por el artista hacia un objeto en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: “darle una nueva idea” a un objeto es ya darle una producción. Duchamp complementa así la definición de la palabra “crear”: es insertar un objeto en un nuevo escenario. (Bourriaud, 2002: 24).*

Duchamp se mostró consciente del peligro que representaba “repetir de forma indiscriminada este tipo de expresión”, razón que lo llevó a limitar la producción de ready-mades (algo paradójico, si tenemos en cuenta que los ready-mades eran originalmente objetos producidos en serie) no fuera a ser que quedaran “contaminados” por lo que él denominaba el “vicio” de los espectadores: el gusto.

No hubo freno a su capacidad creativa y al valor estético que imprimió en sus obras, la “indiferencia por el gusto” es relativa y esto lo dicta en todo caso, un conjunto de normas estéticas constituidas históricamente (y por lo tanto transitorias) y es susceptible de sufrir cualquier transformación.

La “indiferencia visual” de Duchamp es también un principio estético, le gustaban los objetos “estéticamente indiferentes”, (lo cual no es sinónimo de indiferencia hacia la estética sin más).

Los objetos estéticamente indiferentes de Duchamp sustituyen y hacen alegoría a la indiferencia hacia la estética, de tal manera que lo que parezca estéticamente indiferente en un momento, corre el riesgo de convertirse en la base de una nueva forma de categoría estética.

Según Lorena Rodríguez, Manovich nos ofrece un concepto más ligado a la idea de post-producción de Nicolas Bourriaud, que a los planteamientos del arte conceptual:

*Para Manovich se da un proceso de modificación de la noción de autor, que pasa a ser alguien que no crea nada nuevo, sino que realiza una serie de elecciones partiendo de un conjunto preexistente; el ‘autor por selección’, en palabras de Manovich, es tan distinto de la noción pre-moderna –ese autor que aportaba ligeras modificaciones a la tradición, pero que sobre todo la hacía perdurar-, como la noción moderna, aquel que se rebela contra la tradición y busca lo nuevo. (Rodríguez, 2011: 159)*

Se da la operación de elección, pero más ligada a los planteamientos post-modernos del D.J de Bourriaud, que a la de los artistas conceptuales.

En ese sentido, estas propuestas artísticas buscan también cuestionar el papel del espectador, por cuanto apelan a su memoria y sus expectativas. Es decir, no buscan involucrarlo según un papel pasivo frente a lo que tiene delante de sí, sino que lo invitan

a construir nuevos significados con su participación e involucrarlo con la obra, vista más como proceso que como un objeto acabado. Desde luego, ya no trabajando con la idea de la anti-ilusión con la que trabajaron los primeros conceptualistas (heredado de las primeras vanguardias) sino con la de idea de alusión, que recurre a los conocimientos e historias del espectador. Al respecto, incide Lorena Rodríguez:

*La apropiación es además una estrategia de interpelación al espectador pues se apela a su memoria, se le incita a reconocer los fragmentos que forman la nueva obra, a dilucidar las razones de la elección y los nuevos sentidos que se pueden inferir. Se cuestiona así su relación tradicional y distanciada del hecho artístico, pues se niega la existencia de su significado pre-establecido, mostrando que la obra se constituye también en el momento de la recepción. (Rodríguez, 2011: 160)*

En ese sentido, podemos convenir con la autora que en estas propuestas artísticas, se opera una activa incorporación del espectador como agente activo en la construcción de la obra: esta sólo adquiere significado a través de la mirada del sujeto que clausura su sentido.

### 1.2.2. El ready-made como Acto Cinematográfico

La afirmación del *ready-made* como Acto Cinematográfico procede de Nicolas Bourriaud que, en su libro *Formas de vida* (2009), nos invita a reflexionar el ready-made como un acto cinematográfico. Para ello, nos sitúa primero en lo que considera él como cine, y la aportación de Marcel Duchamp al respecto.

“¿Qué ha aportado realmente el cine, en tanto que nuevo lenguaje?” se pregunta Bourriaud, para contestar acto seguido: “el registro del movimiento, pero también y sobre todo, forzando hasta el final la lógica de la fotografía, la posibilidad de representar lo real fuera de toda mediación lingüística”. Más adelante, prosigue: “Gracias a la cámara ya no es necesario inventar un signo para describir un objeto: basta con hacerlo pasar, con mostrarlo” (Bourriaud, 1999: 30).

Esa operación es la que hace Duchamp al hacernos pasar delante de nosotros un urinario o una Rueda de bicicleta, como una obra de arte en sí misma, siendo el museo el que hace aparecer las cosas como delante de la película o la película misma.



*Rueda de bicicleta (Duchamp, 1913)*

Según Bourriaud, la Rueda de Bicicleta es la primera obra cinematográfica dentro de un museo.

*El ready-made (presentación tal cual de un objeto de serie) representa la primera obra cinematográfica en su principio, es decir, la primera en tomar parte en este nuevo lenguaje. Duchamp utiliza la posibilidad 'cinematográfica' de significar a través de la realidad misma, es decir sin la intermediación de una representación. Es el museo el que juega el rol de la película: la institución artística constituye para Duchamp un modo de grabación. (Bourriaud, 1999: 31)*

En los temas que expondré, significaremos con los objetos en sí mismos (cine que es ya una realidad cinematográfica en sí misma, y no representa un cuadro, etcétera) son *ready-made* del acto cinematográfico en forma de “cuadros”, y esa operación de evidenciar lo que son cinematográficamente es lo que hago al re-significarlos en su nueva “materialidad”, como *ready-made* de los films de donde los tome. Como el proceso que muestro en la presente ilustración, anticipo de las propuestas artísticas que se presenta en la segunda parte de este trabajo.



*Liz 1 (Eduardo Ceballos, 2013)*

Con el *ready-made*, Duchamp demuestra que cualquier objeto, una vez en el museo, puede registrarse como obra de arte, siendo este acto más cinematográfico que cualquier film, según contaba el mismo Duchamp.

A partir del surgimiento del cine el acto de representar se transformó, ya no fueron necesarios signos para representar algo, ahora en el cine ya no se representa la realidad, solamente se deja pasar por la cámara, hay un acto de presencia en él, ya no de representación. Y este presentar más que representar viene a darle un vuelco a la manera de conceptualizar tanto el espacio de exposición como de su presentación.

En ese sentido, el estudio del papel del museo o más específicamente el cubo blanco, es crucial para entender este proceso de “auratización” del objeto artístico. Una problemática esencial para el desarrollo de mi investigación práctica, por cuanto utilizo la imagen fílmica

dentro del museo. Ya no proyectado en la sala de cine, sino exhibido en las salas del museo o galería.

Pero en el arte contemporáneo es el video el que ha devenido como instrumento (no solamente técnico, sino también teórico) de “exposición-presentación” del cine en los museos y galerías de arte contemporáneo, pero bueno esto lo abordaremos más adelante con más detalle.

En mi caso, considero que mis obras son un doble *ready-made*: primero, por esta operación que realiza Bourriaud a partir de Duchamp, y segundo, por presentarlos como lo que conceptualmente son para mi propuesta artística, ya que los considero cuadros y no fotos de los cuadros. En cierto modo, al igual que Gerard Richter conceptualiza sus pinturas como fotos, yo conceptualizo mis photototems como dibujos y no como fotos.

En la obra presentada se realiza un doble *ready-made* “auratizados”, por un lado en el acto de apropiación, y por el otro en el acto cinematográfico de lo pintado.

*El artista podrá trabajar a partir de entonces como cineasta, componiendo su obra a partir de objetos reales, sin recurrir a la mediación del símbolo, del signo. El lugar de la exposición se hará cámara. Crear es Encuadrar, el ready-made es la pintura vuelta rodaje” (Bourriaud, 1999: 31)*

¿Qué supone no obstante en la actualidad el concepto de Apropiación? Lorena Rodríguez propone una interesante definición en su libro *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen movimiento*, que nos abre la posibilidad de conectarlo con el tema de nuestro estudio que es la imagen fílmica en el arte contemporáneo:

*Se puede definir el apropiacionismo en el campo del arte, tal y como se acuñó el término durante los años ochenta, como ese procedimiento por el cual una obra utiliza, cita, re-estructura, imágenes y/o sonidos de diversa procedencia. (Rodríguez: 2011: 145)*

Por su parte, Eugeni Bonet (1993), señala que la idea de apropiación, en el sentido de robar o plagiar material ajeno, es casi siempre -en el ámbito artístico- una denominación metafórica, pues se da más bien un proceso de reciclaje. De igual modo, Lorena Rodríguez habla del carácter revolucionario de estas prácticas artísticas:

*Dada su ruptura con el concepto de representación como sustitución de lo real: en el collage-ensamblaje, el objeto real está presente de forma efectiva en la obra compuesta por 'fragmentos de realidad'. Se cuestiona por tanto la autonomía del arte, la unicidad de la obra, la centralidad del autor como creador único, afirmando la filiación del arte con el mundo de lo cotidiano y lo popular. (Rodríguez: 2011: 147).*

Al respecto, quisiera incidir en que no retomo el planteamiento del collage, ya que está conceptualmente más íntimamente ligado a las Artes Plásticas de la modernidad. Más bien me interesa respecto al planteamiento del arte conceptual, que es uno de mis pilares estéticos. Es por eso que me quedo con el planteamiento de rompimiento con el concepto de representación y, por lo tanto, en su origen con el concepto de imagen.

Es por eso que mi propuesta práctica trata de imágenes apropiadas, como práctica de desarrollo del arte conceptual y no de la estética de la modernidad.

En cualquier caso, las imágenes cinematográficas utilizadas, son: ya no imagen sino otredad, en la medida que desvelan sus procesos, es decir en las instalaciones, muestras incluso proyecciones en salas de arte son, en la medida que dejan de ser imágenes cinematográficas para convertirse en conceptos o procesos artísticos dados por la conceptualización que les dio origen (un origen distinto al que se les dio en su primera instancia cinematográfica). Es decir cuando pasan por el filtro o proceso de transformación conceptual, **ya no son cine, son concepto**. Es este doble juego de transformación a través de la re-significación lo que me abre conceptualmente la posibilidad de generar una propuesta artística coherente teórica y prácticamente en mi obra.

Y veremos algunos ejemplo de ello, incluso en la simple ralentización en su proyección como hacen artistas como Douglas Gordon o Martin Arnold, que alteran la manera en que las películas fueron conceptualizadas en origen y generan una obra distinta de la que provienen. Es del estudio de este tipo de manifestaciones (o imágenes) de lo que me voy a ocupar, intentando poner en evidencia la relación dialéctica que se establece en el par:

REPRESENTACION VS PRESENTACION.

Representación por cuanto la imagen está en lugar de otra cosa. Presentación, por cuanto implica una conexión con el objeto en sí mismo, con la imagen fílmica en sí misma.

### 1.3 De la Apropiación en el cine: Cinema de Found Footage

#### 1.3.1. Tentativa de definición

*Aprender a servirse de las formas, es ante todo saber apropiárselas y habitarlas. (Bourriaud, 2002: 13).*

En el contexto del arte conceptual, Peter Osborne aporta una relevante definición de apropiación, entendida como una estrategia que:

*Traslada su atención, de los objetos físicos para centrarlo en los formatos visuales y formas culturales en su conjunto, de tal manera que los modos de apropiación ya no podían estar en la simple recontextualización y asignación de un nuevo título al objeto. (Osborne, 2006: 27).*

Puede decirse por tanto que el Apropiacionismo supone un escenario más complejo en la experiencia artística ya que implica una mayor interacción con otras formas culturales. En ese sentido, en cuanto modo de intervención artística, también los distintos medios de

comunicación sacaron provecho de la reutilización y asimilación intertextual de los bienes culturales. En otras palabras, la apropiación se convirtió en un importante modelo para la creación de prácticas culturales alternativas, de ahí su implementación como forma de trabajo en el cine.

Los distintos nombres que se emplean para dar cuenta de esta forma de apropiación en el terreno cinematográfico, cine de compilación, *Found Footage*<sup>2</sup>, *archive films*, *cut-ups*<sup>3</sup>, *scratch video*, *film de montage*, *desmontaje*, etc., pone de relieve su compleja definición. No en vano, como ha recordado Antonio Weinrichter (2005: 46), en el prefacio del primer libro dedicado al tema, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film* (Jay Leyda, publicado originalmente en 1964), se daba buena cuenta de los problemas de intentar nombrar una categoría demasiado escurridiza:

*Compilation film: ¡Qué torpe, incomprensible e inaceptable término para esta forma de cine! “Archive films”: este otro se confunde demasiado fácilmente con la idea de películas (de cualquier tipo) que se almacenan en archivos. Lo mismo puede decirse de “library films”. Films de “planos de repertorio” (stock-shot) es bastante explícito pero ¡qué limitado en sus asociaciones!*<sup>4</sup>

2 Tal y como recoge Lorena Rodríguez: “En el ámbito del cine experimental el término más usado es el de Found Footage, que denomina aquellos films elaborados total o parcialmente a partir de materiales encontrados”. (Rodríguez, 2006: 14).

3 “Los cut-ups podrían otorgar una nueva dimensión al cine. Monta una escena de juego con mil otras escenas de juego de todos los tiempos y lugares. Monta y acorta. Monta calles de todo el mundo. Monta y reordena las palabras e imágenes de cualquier film”. William S. Borroughs y Brion Guysin, *The Third Mind*. Citado en (Bonet, 1998: 18).

4 Jay Leyda, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, Nueva York, Hill and Wang, 1971. Citado en (Weinrichter, 2005: 46).

Puede anotarse de todas formas, la particularidad material de todas estas formas de entender la práctica fílmica, al referirse al tránsito a un cine de extracción donde se ahorra el rodaje, un cine que parte del celuloide ya “impreso” para formar nuevas imágenes.

*En un primer momento, este cine de compilación o Found Footage, es económico se priva del rodaje (y todo lo que esto implica, locaciones, guion, etcétera) al utilizar solamente documentos cinematográficos pre-existentes, o documentos desechados: descartes. (Beauvois, 1998: 63)*

Asimismo, en un sentido literal, todas estas propuestas retoman las principales estrategias desarrolladas en el marco más amplio de la apropiación, es decir, son una forma de collage, en los que desempeña una función decisiva la noción de montaje (o desmontaje según la terminología de Eugeni Bonet). Collage, ya que conforman diversos segmentos de films o bien se toman de partes de un conjunto y se las distribuye según nuevos conjuntos. Y montaje, porque la importancia del proceso de descomposición y recomposición deviene esencial en la constitución de una nueva forma resignificada tal y como ha expuesto Thomas Elsaesser (2015: 120): “las películas de Found Footage no solo combinan material, sino que también componen ese mismo material para convertirlo en un nuevo todo, en una nueva unidad coherente”.

El teórico del cine, ahonda así en una valoración expuesta por Jay Leyda en su aproximación al cine de compilación:

*Hacer que el espectador se vea compelido a mirar planos familiares como si no los hubiera visto nunca, o hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales*<sup>5</sup>.

5 Jay Leyda, *Films Beget Films. A study of the compilation film*. Citado en (Weinrichter, 2005: 61).

En ese sentido, el (re)montar los fragmentos de partida en un nuevo contexto discursivo, adquieren un nuevo sentido que, tradicionalmente, ha sido utilizado por los artistas apropiacionistas como herramienta política.

Aparece así definido el término de *détournement* de Guy Debord, entendido como una desviación para reivindicar la apropiación de obras del “mundo viejo” y su “revitalización” en nuevos contextos a partir de las interferencias que puedan establecerse entre distintas imágenes y textos.

*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. (Debord y Wolman, 1956).*

A partir de esta interferencia que produce una organización sintética de mayor eficacia, el artista puede desenmascarar el lenguaje del espectáculo capitalista y mostrar su verdadero rostro alienante<sup>6</sup>. Así, Debord recurre a films publicitarios y de actualidad en *Sur le passage de quelques personnes a travers une assez courte unité de temps* (1960) y en *La critique de la separation* (1961).

6 Por eso la Televisión se convirtió en el principal espejo en que se miraron estos artistas: la pequeña pantalla ha sido siempre el vehículo ideológico privilegiado de las clases dominantes.

### 1.3.2. Historia y autores más relevantes

Desde una perspectiva historicista, puede decirse que los films que utilizan material previamente grabado, tienen una trayectoria tan extensa como el cine mismo. De hecho, casi desde la aparición misma del nuevo medio de expresión a finales del s. XIX, y desde el momento en que las películas pasaron a tener una mayor duración y complejidad narrativa a principios del s. XX, las imágenes y los fragmentos de metraje eran reutilizados por distintos operadores para incluirlos en nuevos montajes y nuevas proyecciones<sup>7</sup>.

No obstante, como práctica autoconsciente que pretendía una recomposición del material de partida para convertirlo en una nueva unidad coherente, podemos situar al cine de apropiación en el contexto de las vanguardias artísticas. Al respecto, Beauvais (1998: 63) establece una vinculación directa y explícita entre el trabajo realizado por Marcel Duchamp y estas nuevas formas audiovisuales surgidas de la apropiación. No en vano, escribe: “recordemos que la noción inglesa de *Found Footage* evoca la noción de objeto encontrado y remite por su simultaneidad a la noción de ready-made tan apreciada por Marcel Duchamp” .

A esta vinculación se podría añadir además que existe una inclinación manifiesta hacia su desarrollo de objeto asistido. Si bien el Found Footage es película encontrada (no por azar) esto implica entonces una elección, y es esa elección la que confiere aura a la obra. Esto hace justificable la elección del artista, como algo heredado a través de Duchamp. En cualquier caso, muchos son los artistas que han explorado la utilización de films ya realizados. Mucho antes desde luego desde que el discurso post-moderno situara a las propuestas apropiacionistas en el centro del debate artístico.

En ese sentido, es importante destacar el nombre de Joseph Cornell. No en vano, es el primer artista en crear películas partiendo de imágenes ya filmadas, para utilizarlas con otros propósitos completamente diferentes al que originó su grabación. También habrá

7 Para un estudio en profundidad del cine de los orígenes, consúltese: (Bürch, 1999), (Brunetta, 1987), (Elsaesser, 1992).

que hacer énfasis en los muchos documentales de las primeras décadas del siglo XX especialmente filmes realizados por cineastas rusos como Dziga Vertov, ya que utilizan metraje de noticiarios no filmados por ellos para introducirlos en sus nuevas producciones. De hecho, como hemos visto, collage y montaje son precisamente las principales estrategias retóricas del cineasta soviético, estrategias coetáneas a la de los artistas de vanguardia<sup>8</sup>. Aunque existen diferentes opiniones respecto a la película fundacional del denominado *Found Footage*<sup>9</sup>, conviene centrar nuestra atención en *Rose Hobart* (1939), filme que parte de una copia del largometraje mudo titulado *East of Borneo* (1931) interpretado por la actriz Rose Hobart<sup>10</sup>. De ahí Cornell realiza un montaje de veinte minutos, que toma como centro de atención las apariciones de la actriz, destacando el encanto de su presencia y eliminado cualquier tipo de continuidad causal y espacio-temporal de las acciones sucedidas en el film original. De este modo la narración de la anterior película queda relegada a un plano invisible mostrando de forma relevante el encanto de la actriz, hacia su espectro fotográfico. Se trata de un desarrollo inocuo de escenas que denotan un cierto sinsentido por la inconexión en la sucesión de acontecimientos. Aunque Rose Hobart se considera la pieza fundacional del cine de apropiación, no es la única película de Cornell. Este artista surrealista, reconocido sobre todo por la realización de cajas de madera adornadas enigmáticamente con objetos de toda índole, realizó aproximadamente unos ciento cincuenta montajes cinematográficos que a menudo hacían uso de las mismas escenas de filmes de ficción encontrados, cruzados entre ellos para proponer una suerte de collage fílmico donde escenografías pintorescas, películas amateur, documentales de

8 Para conocer en profundidad los planteamientos estéticos y políticos del cineasta ruso, consúltese (Vertov, 1973). Para un mayor conocimiento de las raíces culturales y las herencias formalistas del cine soviético del periodo en general, y de Dziga Vertov en concreto, consúltese (Albèra, 1998).

9 Algunos autores sitúan los orígenes del Found Footage en películas como *La caída de la dinastía Romanov* (Esfir Shub, 1927); otros sin embargo se refieren a *L'Histoire du soldat inconnu* (Henri Storck, 1931), y otros incluso, se remontan a *Crossing the Great Sagrada* (Adrian Brunel, 1924).

10 No puede dejar de señalarse aquí, por lo peculiar de la operación, la existencia de algunos doblajes cómicos que se realizaron en el contexto de las vanguardias españolas. En concreto, los denominados Celuloides cómicos de Enrique Jardiel Poncela y la colaboración de Antonio de Lara "Tono" y Miguel Mihura, titulada *Un bigote para dos* (1940), recientemente restaurada, a partir de un melodrama romántico alemán titulado *Unsterbliche Melodien*.

viajes y demás metraje se unían para desvelar otros significados. Entre ellas, destacan películas como *Cotillion* (1940), *The Aviary* (1955), *Centuries of June* y *Gnir Rednow* (1955, ambas junto a Stan Brakhage), *Children* (1957), *Angel* (1957), *Nymphlight* (1957), o *Bookstalls* (1960).

No obstante, podemos afirmar que fue con la llegada de la imagen electrónica, cuando de manera más explícita y combativa los artistas se apropiaron de los mass media para desplegar sus discursos estéticos y políticos. Este significativo cambio, tuvo que ver tanto con el surgimiento de una nueva tecnología de uso más asequible, el video, como con un auténtico cambio del régimen estético. Como ha recordado Javier Moral, este nuevo estado de las cosas fue:

*Consecuencia en gran medida del desbordamiento de la esfera estética sobre el resto de esferas sociales por un lado, y de la desjerarquización de las prácticas culturales por otro, la experimentación y la confrontación artística con otros medios y medias se convirtió en una importante vía de exploración durante los años 60. Proverbial fue el caso de la publicidad, emblema visual de las sociedades capitalistas tardías, del capitalismo tardío. Si es conocido que dadá y el surrealismo se apropiaron en numerosas ocasiones del imaginario publicitario de comienzos de siglo XX para desviar los mensajes vehiculados, Andy Warhol ensalzó la publicidad como obra artística per se, apropiándose de populares productos de consumo masivo (las latas de tomate Campbell, los botes de detergente Brillo, etc.). (Moral, 2011: 643).*

En el terreno específico del Found Footage, a finales de los años sesenta, toda una corriente de cineastas jóvenes residentes en el estado de Nueva York, y catalogados por P. Adams Sitney (1979) como cineastas del Structural Cinema, emprendieron la idea de reciclar metraje ya filmado para firmarlo con su nombre; ya sea realizando cambios sustantivos o dejando el montaje tal cual lo encontraron.

Bruce Conner es el representante más destacado de los años cincuenta y sesenta de este tipo de práctica fílmica. El metraje encontrado que utiliza: cruzamiento, yuxtaposición y que contrasta imágenes filmadas desde los ámbitos como: el documental la publicidad los noticiarios, documentales educativos y las ficciones, para sugerir otras ideas, es una práctica iniciada con el filme: *A MOVIE* (Conner, 1958).



*A MOVIE* (Bruce Conner, 1958)

El hecho de utilizar imágenes y sonidos jugando sucesivamente con la sincronía y la asincronía del metraje original ya se encuentra en un film como *Report* (Conner, 1963-67). La idea de repetición de una misma secuencia, presentada en un bucle para destacar las reminiscencias, desvelar entresijos y promover nuevas lecturas temporales se hace presente en *Marilyn Times Five* (Conner, 1968-73).

La ilustración de un tema musical de Ray Charles mediante imágenes frenéticas de los mass media, se muestra en *Cosmic Ray* (1961).

Debido a esto y otras características, la figura de Bruce Conner se erige como uno de los referentes más evidentes en la realización de películas de *Found Footage*, para realizadores surgidos de ámbitos artísticos alejados del cine comercial. Al mismo tiempo se hacen presentes también, para aquellos quienes se encuentran dentro del campo televisivo y/o publicitario de los videoclips tan presentes en la cultura audiovisual desde la década de los años ochenta.

De igual modo, otros cineastas/artistas del periodo que también se acercaron a las prácticas apropiacionistas son Hollis Frampton y Ken Jacobs. No en vano, algunos de sus filmes resultan ser los más representativos de esta tendencia por el hecho de eludir nuevos montajes y mostrarse tal y como han sido encontrados, con un título y unos créditos finales de más.

*Works and Days* (1965) de Hollis Frampton, por ejemplo, es un film que el fotógrafo, poeta, cineasta y licenciado en filosofía, decidió firmar dejándolo tal cual lo había encontrado. Un matrimonio mayor realizando las tareas de su huerto, es una obra meditada, de planos estáticos en blanco y negro y un montaje pausado y transparente. Es el film que Frampton deja intacto para declararlo como una obra propia.

Por su parte, *Perfect Film* (1986) de Ken Jacobs es un metraje que registra a través de la televisión, las declaraciones vertidas por el público presente en el discurso de Malcom X, a su posterior asesinato. Ken Jacobs encuentra el metraje en un contenedor de basura, años después del suceso y lo firmó con su nombre sin realizar ninguna intervención, solo un ligero ajuste sincrónico del sonido. Las similitudes entre esta pieza y los ready-mades duchampianos son más que evidentes. A diferencia de las composiciones sarcásticas y políticamente activas de Bruce Conner, el film de Ken Jacobs simplemente selecciona el objet trouvé y lo hace visible al resto del mundo.



*Perfect Film* (Ken Jacobs, 1986)

Declarar este film como obra propia, sin haber hecho ninguna manipulación de las imágenes ni del montaje, indica el ingenio de Jacobs a la hora de demostrar lo que se ha rechazado por un medio de masas, de un acontecimiento tan decisivo para la comunidad afro americana como la de este acto criminal.



A MOVIE (Bruce Conner, 1958)

Estos últimos films, tuvieron su continuación en otros realizados durante la década de los ochenta por cineastas como Craig Baldwin, Matthias Müller, Abigail Child, Jürgen Reble, Martin Arnold, Lewis Klahr, Peter Tscherkassky, Gustav Deutsch, Peter Delpout, y otros muchos más, que forman parte de una corriente consolidada en los círculos del cine de vanguardia que en muchas ocasiones retoman ideas que en su día ya fueron concebidas por Conner.



A MOVIE (Bruce Conner, 1958)

Para los intereses de esta investigación y de la propuesta práctica que se desarrolla en la segunda parte de este trabajo, podemos afirmar que el *Found Footage* es una herramienta, no un fin en sí mismo. Existe una oposición entre el anonimato de las imágenes encontradas y las secuencias utilizadas en los años 60 y 70 que analizan el medio a través de imágenes que han recogido, mientras que cineastas como Dulac, Storck y Schub, recurrían a stocks de imágenes a partir de los cuales trabajaban sobre el discurso.

En ese sentido, *Piece touchée* (1989), de Martin Arnold, sería un ejemplo particularmente interesante de esta oposición en la medida de que, a partir de una muy breve secuencia de un film hollywoodense, cualquiera, el cineasta permitiera una gran cantidad de lecturas del trabajo realizado. Por medio de una tiradora óptica trastornará el desarrollo continuo de una secuencia haciéndola: vacilar, retroceder y volver a empezar; haciendo surgir una polisemia ahí donde inicialmente no había más que un sentido (ver el retorno al hogar del marido enternecido que se convierte en un acto casi psicótico de repetición sin fin). Respecto a esta pieza, Beauvais (1998: 65) argumenta que “la cuestión parece haberse desplazado del significado al significante”.

No obstante, si el desvío de obras preexistentes es un procedimiento utilizado de forma frecuente en el cine apropiacionista, podemos señalar con Beauvais una notable diferencia entre las prácticas antiestéticas de las propuestas más combativas de las segundas vanguardias y la utilización de la imagen fílmica por parte de los artistas contemporáneos: “los artistas ya no recurren a ello para desvalorizar la obra de arte, (como sucedía con los artistas conceptuales de los años 60), sino para hacer uso de ella”. (Beauvais, 1998: 67).

Es interesante esta distinción para los propósitos de este trabajo de investigación, porque nos lleva a sus orígenes en el arte conceptual donde el desvío sí lleva a la desvalorización de la obra de arte, más específicamente a la abolición del objeto. En estas nuevas propuestas contemporáneas, que han ido ocupando una posición cada vez más relevantes en el tablero artístico desde la década de los 90<sup>11</sup>, no resulta tan radical dicho planteamiento,

11 Una centralidad que tiene su rostro manifiesto en las numerosas exposiciones dedicadas a valorar dicha tendencia fueron numerosas durante el periodo. *Scream and Scream Again. Film in Art* (Museum of Modern Art de

ya que se requiere del objeto para apropiarse de él, pero no solo para obtener una nueva significación, sino también para hacer uso de él y, por tanto, dotarlo de aura.

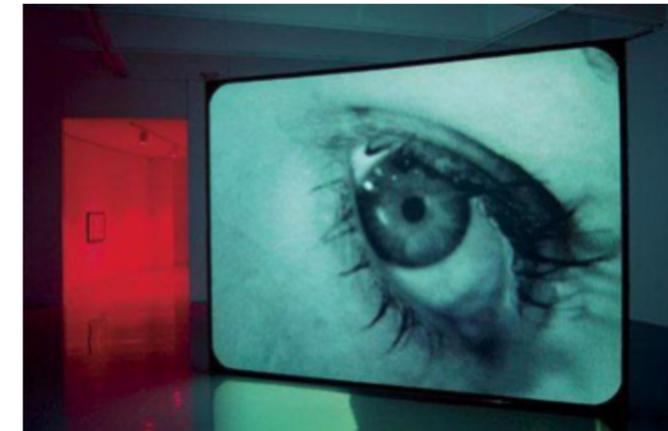
Entre los artistas más importantes al respecto se encuentran Douglas Gordon o Matthias Müller. El primero, es un asiduo visitante del imaginario hollywoodiense. *24 Hour Psycho* (1993), por ejemplo, tal vez sea su pieza más conocida y la que lo lanzó internacionalmente. Dicha pieza consiste en la proyección en una pantalla, por las dos caras y sin sonido, de la famosa *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Como ha señalado Javier Moral respecto a esta obra.

*El procedimiento a la hora de realizar la pieza fue sorprendentemente sencillo. Compró en una tienda un VHS del film, y utilizó un aparato de vídeo capaz de ralentizar la imagen hasta el límite mismo de la percepción de inmovilidad. Frente a los 24 fotogramas por segundo del cine, 24 Hour Psycho se desarrolla a 2 fotogramas por segundo. Llamativa afrenta al dictum godardiano. Si el cine es la verdad a 24 fotogramas por segundo, la pieza de Gordon atenta drásticamente contra la verdad hitchcockiana, suspendiendo la mirada en la mera fruición de la imagen. No queda nada aquí de la magistral capacidad del genio del suspense para atrapar al espectador; la dilatación ad infinitum de los planos invalida cualquier posibilidad de sobresalto, cualquier posibilidad de sorpresa. Sirva como ejemplo la escena de la ducha y el asesinato de la indefensa Marion Crane a manos, supuestamente, de la perturbada madre de Norman Bates. Reconocida por el virtuosismo de la planificación y la aceleración vertiginosa del montaje -en apenas*

---

Oxford, 1996), *Cinéma Cinéma, Contemporary Art and the Cinematic Experience* (Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, 1999), *Notorious. Alfred Hitchcock and Contemporary Art* (Museum of Modern Art de Oxford, 1999), o la más reciente e itinerante *Remakes* (Musée de Burdeos, 2003, DA2 de Salamanca, 2004), han dado buena cuenta del interés del arte contemporáneo por el séptimo arte.

*3 minutos más de 50 planos-, dicha escena se expande hasta los diez minutos en la pieza de Gordon. (Moral, 2011: 646)*



*24 Hour Psycho* (Douglas Gordon, 1993)

De igual modo, en *Through a Looking Glass* (1999), el artista contrapone una escena nuclear de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1978). En ella, el inquietante personaje interpretado por Robert de Niro, Travis Bickle, ensaya delante de un espejo la manera de sacar lo más rápido posible la pistola que guarda bajo el gabán, gracias a un artilugio que se ha atado al antebrazo. Y así, como apunta de nuevo Javier Moral.

*Sumido en el ensimismamiento del esquizoide, Travis repite una y otra vez los gestos que le permitirán abatir a cualquiera que se ponga por delante. No obstante, su objetivo último es Charles Palantine, el candidato a gobernador para el que trabaja Betsy, joven que lo ha rechazado. Dando forma a la perturbada dualidad del personaje, Gordon contrapone las dos pantallas en el espacio, enfrentadas de manera especular. Y aunque las dos proyecciones comienzan de manera sincrónica, la leve distorsión temporal entre las dos imágenes hace que poco a poco vayan perdiendo cohesión, haciendo más patente aún si cabe la fractura que habita la mente del protagonista.*

*Travis contra Travis, o la conversación en abyme de un sujeto desdoblado, reiterado leit motiv que atraviesa longitudinalmente la cinematografía de Scorsese: desde Taxi Driver a Shutter Island (2010), pasando por El aviador (The Aviator, 2004). (Moral, 2011: 647).*

Igualmente relevante es la obra del alemán Matthias Müller, cuya obra ha puesto en evidencia los principales mecanismos discursivos que han gobernado la cinematografía clásica. Así por ejemplo, en *Home Stories* (1990), una de sus piezas más conocidas, dispone en sucesión una serie de escenas de suspense caracterizadas por su similitud formal. La acción que desarrollan las actrices en la imagen, así como su gestualidad e, incluso, su fisonomía, ilustran de manera flagrante la extrema codificación del cuerpo cinematográfico hollywoodiense durante el periodo dominado por el studio system. Se trata de actrices muy conocidas como Shelley Winters, Grace Kelly o Tippi Hedren, que aparecen en la imagen abriendo y cerrando puertas, encendiendo las luces de las habitaciones, mirando a través de las ventanas, cerrando cortinas, levantándose de la cama, etc.

### 1.3.3. Material de Archivo

Otra vertiente de utilización de materiales de Found Footage son las películas de archivo también relacionada con los materiales efímeros. Se trata de una senda que presenta diversas bifurcaciones. Puede tratarse de material reconocido y de importante arraigo histórico, pero también puede tratarse de material producido para satisfacer necesidades específicas a corto plazo, sin ninguna pretensión histórica de pasar a la posteridad, y que incluso han perdurado por accidente: es el caso del trabajo con películas amateurs, domésticas o familiares<sup>12</sup>. En este caso, se trata de metraje producido con celeridad y con un propósito concreto, pero dando pie por lo mismo a la incorporación de contenido inconsciente. Habitualmente dirigidos a una audiencia específica, los productores casi nunca tomaron en consideración otras lecturas posibles, posibilitando así un amplio espectro de variaciones en su significación.

Ese es, seguramente, uno de los elementos esenciales en la apropiación de material de archivo y su recomposición en nuevos modelos audiovisuales: evidenciar los contenidos latentes en esas imágenes, aquello que a veces dicen sin quererlo. No en vano, como ha señalado Antonio Weinrichter, se trata de un procedimiento que en el documental de apropiación, ha permitido a numerosos cineastas comprender las formas de representación dominantes en determinados contextos históricos y políticos. En esos casos,

*El archivo no se usa sólo para revisar la Historia sino la representación de la Historia. Se esboza una crítica mediática (la TV juega un papel cada vez mayor en dicha representación) pero también se revisa la propia tradición documental: muy a menudo el cine de compilación y el de metraje encontrado se apropiarán de viejos documentales y noticiarios expositivos –no digamos ya películas de propaganda- par aponer en evidencia su autoritario efecto discursivo: se trata de un nuevo tipo de cine de no ficción que propone una reflexión sobre un formato anterior, a menudo por el único procedimiento de dejarle hablar. (Weinrichter, 2005: 49)*

Dos artistas contemporáneos que parecen sentirse bastante cómodos con el material de archivo desde esta perspectiva son Yervant Gianikian y Angela Lucchi, afincados en Milán, que han trabajado frecuentemente con material de archivo, incluyendo el 9,5mm, y que realizaron una exposición retrospectiva en el Museo Pompidou de Paris ( 2015).

Definen su tema como la “amnesia anímica, el moho, la decadencia física de la imagen en estado material fílmico” su obra largometraje *Dal polo all’equatore* (1986) se basa enteramente en material filmado por L. Comerio (1897-1940), el cineasta oficial de la corte italiana a comienzos de nuestro siglo y un reconocido pionero del documental italiano. La conquista y la subyugación de la naturaleza son temas recurrentes de los films de L. Comerio, con cazas exóticas de osos polares, focas, etc.

<sup>12</sup> Para una mayor profundización sobre las diferencias entre cine amateur, familiar, doméstico, etc., consúltese

La intervención de Gianikian y Ricci Lucchi en el material, más allá de su montaje ordenado, es simple y de técnica relativamente pobre. Muchas secciones están teñidas a mano pasando de tonos verdes exuberantes a sepías blanquecinos, en ocasiones dentro del mismo plano.



*NON NON NON* (Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, 2012)

Especialmente reseñable también es el caso del húngaro Peter Forgacs, autor de una dilatada obra de marcada heterogeneidad formal que contrasta, sin embargo, con la homogeneidad de sus intereses temáticos. En ese sentido, como ha señalado Javier Moral, gran parte de su obra se ha desarrollado alrededor del concepto de Centroeuropa (*Mittleuropa*) y, más concretamente, en torno a los procesos históricos que:

*Configuraron las décadas centrales del s. XX, aquellas que sentaron las bases del horror nazi y la Segunda Guerra Mundial. En The Bartos Family (La Familia Bartos, 1988), da forma a la vida cotidiana de los miembros de la familia a partir del metraje realizado por el mayor de los tres hermanos de una rica familia burguesa de Budapest antes de ser enviados a los campos de concentración. En The Diary of Mr. N. (El diario del señor N., 1990) compendia los retazos vitales de las películas que un ingeniero de una fábrica de armamento filmó entre 1938 y 1945.*

*Éxodo por el Danubio, en forma de díptico, recoge por un lado el trayecto de dos barcos que transportaron 900 judíos eslovacos de Bratislava a través del Danubio, y por otro, el mismo camino de vuelta con los alemanes evacuados de Estonia, Lituania y Letonia después de la ocupación de las tropas soviéticas. Ambos viajes fueron filmados por Nándor Andrásovits, cámara amateur además de propietario y capitán del Queen Elizabeth, la embarcación que recorrió el Danubio en los dos sentidos. (Moral, 2015: 216).*

## **Capítulo 2. Del Arte Conceptual al Arte Postconceptual**

## Capítulo 2. Del Arte Conceptual al Arte Postconceptual

### 2.1. Definición de Arte Conceptual

Con la reordenación de la esfera estética que tuvo lugar en la segunda mitad del s. XX, el arte sufrió un profundo cambio que afectó de manera determinante a sus manifestaciones y tendencias. En términos generales, y utilizando la acertada expresión de Simón Marchán Fiz (1994), el arte de concepto sustituyó al arte del objeto. En este nuevo panorama, el arte conceptual desempeñó un papel clave, situándose en el corazón mismo de la nueva concepción artística.

La tarea de definir un concepto tan complejo y con múltiples interpretaciones como es el del arte conceptual no resulta fácil. Como expuso Simón Marchán Fiz (1994: 250): “la complejidad de manifestaciones, llamadas ‘conceptuales’, se determinan más por los presupuestos comunes y por lo que no son que por una definición exacta de lo que afirman”. No obstante, resulta esencial una somera tentativa de definición para establecer el marco teórico desde el que desarrollaré mi propuesta artística.

La postura que tomaré tiene que ver con la noción de retomar el arte conceptual “originario”, para después poderlo vincular con ciertos conceptos que nos ofrece la Estética. Así, esta primera definición me permitirá comprender lo que supuso la llegada del arte Post-conceptual, pilar fundamental del Arte Contemporáneo. Específicamente, me centraré en lo que concierne a la producción artística que utiliza la imagen fílmica en el arte contemporáneo, a partir de conceptos como el de apropiación o *Found Footage*.

Una de las primeras definiciones que considero fundamental para definir el arte conceptual, proviene de Lucy R. Lippard que, en su libro *Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972* (2004), definió al Arte Conceptual como:

*Una breve definición del arte concepto tal como se llegó a practicar podría ser la siguiente: una serie de pensamientos*

*o ideas, completos en sí mismos como obra(s), que conducen a la documentación o a la realización por medios externos.*  
(Lippard, 2004: 362)

Se trata de una definición que a su vez retoma aquella de Henry Flynt en su ensayo *Notes on Concept Art*, escrito en 1971. Partiré de esta definición, para después entrar en lo que propone Peter Osborne acerca de las distintas posibilidades que nos ofrece el arte conceptual.

Lucy Lyppard muy inteligentemente nos cita esta definición casi al final de su libro, gesto sumamente hábil por dos razones. En primer lugar, porque nos aleja de dar una categorización desde un inicio por algo tan complejo como es el arte conceptual. En segundo lugar, porque nos abre a la posibilidad de generar nuevas interpretaciones del término. No obstante, el arte conceptual como tal podemos discernirlo y asimilarlo, enfocándolo a proponer más formas de producción artística contemporáneas.

Se trata de una definición que me permite vincularla directamente con la propuesta de Peter Osborne. De hecho, considero que es este autor quien nos aporta los cimientos teóricos más importantes para la comprensión del Arte Conceptual. Así, el autor define una serie de tipologías acerca de la producción de este tipo del arte surgido en los años sesentas.

La primera tiene que ver con la Instrucción y la documentación como formas de producción artística conceptual.

La segunda tipología con los Procesos, sistemas y series, y la tercera con la Palabra y los Signos. Especialmente relevante para los intereses de esta investigación, puesto que será la piedra angular que me permitirá desarrollar mi trabajo artístico y de investigación, es la cuarta tipología establecida por Peter Osborne y que tiene que ver directamente con el concepto de Apropiación.

### 2.1.1. Orígenes del Arte Conceptual

El arte conceptual es un movimiento que surgió en el complejo contexto sociopolítico de la contracultura de los años 60. Como señaló Lucy Lippard, testigo privilegiado del momento,

*La época del arte conceptual—que fue también la del movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura- fue realmente contestataria, y las implicaciones democráticas que tiene esta frase resultan perfectamente adecuadas, aunque nunca se hicieran realidad. “Imagina”, nos exhortaba John Lennon. Y el poder de la imaginación estaba en el centro incluso de los intentos más burdos de escapar del “confinamiento cultural”, como lo expresó Robert Smithson, de los sacrosantos muros de marfil y las heroicas mitologías patriarcales con que se iniciaron los años sesenta. Liberados del status del objeto, los artistas conceptuales eran libres de dejar correr su imaginación.*  
(Lippard, 2004: 7)

En este efervescente panorama socio-cultural, se considera - *January 5-31, 1969*-, pese a que incluía la leyenda negativa -o *Objects*, o *Painters*, o *Sculptures*-, una de las primeras exposiciones de arte conceptual, comisionada por el marchante neoyorquino Seth Siegelaub, en el número 44 de la calle 52 Este. Aunque también podemos señalar la crucial exposición europea organizada por Harald Szeemann en el Kunsthalle de Berna en la primavera trágica, con el título: -*Cuando las actitudes se convierten en formas*- acompañada del subtítulo:

*-Obras-Conceptos-Procesos-Situaciones-Información-*

El título resulta especialmente revelador de las cuestiones que se están poniendo en juego, por cuanto evoca un flujo de formas relacionadas entre sí, estrategia esencial del arte conceptual: no es tanto el objeto lo que determina su condición artística, como su vinculación con otros objetos y/o conceptos.

Otra muestra decisiva en la constitución del arte conceptual fue organizada por Lucy Lippard en el Museo de Arte de Seattle en el otoño de 1968, que llevaba por título la cifra de habitantes de la ciudad: **557.087**.

Es en esta exposición cuando surge por primera vez y sin plantearse como tal, la primera muestra de autor-curatorial, es decir, cuando se diseña una exhibición concebida y estructurada completamente por Lippard como si fuera parte de los autores. Se trata de una concepción que, ahora casi nos parece imprescindible en una exposición de arte contemporáneo, pero que en esos momentos resultó extremadamente innovador y revelador.

*La exposición tiene un estilo propio, un estilo que impregna la muestra hasta el punto de sugerir que L. Lippard es en realidad la artista y que su medio son los otros artistas, una previsible consecuencia de la práctica actual de los museos de contratar a un crítico para que 'haga' una exposición y el crítico, a su vez, pedir a los artistas que 'hagan' las obras para la misma.*  
(Lippard, 2004: 171)

En **557.087** se activaron dos recursos esenciales desde la perspectiva del arte contemporáneo; el primero el del crítico como creador que ahora lo llamamos comisario, y el otro lo que nos dice la misma Lippard (2004: 171): “De hecho esta exposición se concibió como un ejercicio de **-antigusto-**, como un compendio de obras tan diversas que el público debía hacerse su propia idea sobre las ideas a las que nunca le habían enfrentado.”

Entrar en este planteamiento implicó un gran riesgo curatorial, pero sobre todo una gran coherencia al proponer la realización de la exposición no solamente en el espacio del museo, sino ocupar también el espacio circundante. Se trataba en total de cincuenta millas a la redonda donde a veces al espectador le resultaba intrigante saber que era parte de la exposición y que elementos del entorno al mismo no lo eran, de ahí la importancia del “antigusto” que señala Lippard.

En síntesis, encontramos en estas tres exposiciones varios recursos estratégicos fundamentales para lo que se denominaría posteriormente **-arte conceptual-** y que podemos resumir de la siguiente manera:

- El primero de ellos es este planteamiento de **-antigusto-** que nos remite irremediamente a la **-indiferencia visual-** de Duchamp, y su rechazo por la estética.
- El segundo, es el surgimiento de esta figura co-participante del proceso artístico que es el comisario, figura clave en todo el arte contemporáneo. Recordemos por ejemplo como se catapultó a artistas tales como Gabriel Orozco, Kiki Smith, Rirkrit Tiravanija, Doris Salcedo entre otros, en la exposición que Dan Cameron comisarió en el Museo Reina Sofía, llamada **-Crudo-Cocido-** y que es un claro ejemplo de la consumación del arte post-conceptual que ya veremos más adelante.
- El tercer recurso, es la expansión que sufre a partir de estos momentos el espacio expositivo que de una manera sumamente inteligente y coherente en el planteamiento de la comisaria logra concretar la exposición **557 087**.
- El cuarto recurso, consiste en el definirse con una negación no objeto: no-pintura, no-escultura, y que lo sitúa fuera ya de toda ligazón con el arte realizado en la modernidad, la figura del autor-creador y la supremacía de las artes mencionadas es relegada a su negación.

Así pues, podemos establecer de manera preliminar que el arte conceptual fue el resultado de revueltas sucesivas y solapadas contra los cuatro rasgos definidores de la obra de arte tal como se había entendido hasta entonces en el contexto institucional occidental. Rasgos tipificados por Clement Greenberg en su “objetividad material, especificidad de medios, visualidad y autonomía”, y que habían sido los principios estéticos en los que se había asentado la revalorización de artistas como Jackson Pollock o Mark Rothko, es decir, los insignes representantes de la pintura norteamericana de mitad del s. XX.

## 2.2. Categorías del Arte Conceptual

Existen distintas formas de concebir, desarrollar, y proponer el arte conceptual, y siendo un fenómeno histórico tan complejo, nos hemos atrevido a proponer las siguientes clasificaciones o categorías del mismo, para poder entenderlo mejor, sobre todo en lo que concierne a las vertientes que utilizaremos para posteriormente hilarlos con nuestra propuesta práctica.

### 2.2.1. Instrucción, Documentación

Comenzaré primeramente por retomar de Peter Osborne una definición de lo que es el concepto de apropiación para posteriormente relacionarlo con el arte conceptual, y que dice así:

*Desde los mediados de los años ochenta, el término ‘apropiación’ se ha empleado para aludir a la reproducción por parte de un artista de la obra de otro artista. Sin embargo en su origen y esencia, este término denota la trasposición de un objeto de un contexto extra-artístico a uno artístico y su consiguiente cambio de función con el fin de marcar y al mismo tiempo desafiar la idea de arte como un conjunto de tipos de objetos concretos. (Osborne, 2006: 35)*

Los *ready-mades* de Duchamp fueron las primeras obras de apropiación que redujeron el collage a un solo elemento, pero esta práctica artística no tardó en difundirse entre los surrealistas, quienes dieron un uso imaginativo a objetos encontrados de todo tipo.

Fue a principios de los años 60 cuando la fuerza imaginativa de los objetos de los surrealistas se fue mermando. Paralelamente en el periodo subsiguiente al minimalismo, el objeto de fabricación industrial dejó de ser la encarnación de lo opuesto a la obra de arte y cedió su posición a las nuevas tecnologías de la comunicación de masas: radio, cine, televisión, diarios, y revistas en color.

En este contexto la apropiación desvió su atención de los objetos físicos para centrarlo en los formatos visuales y formas culturales en su conjunto. De tal manera que los modos de apropiación ya no podían estar en la simple re-contextualización y asignación de un nuevo título al objeto, sino que requería una implicación más compleja así como la interacción con otras formas culturales. La apropiación devino entonces en un modo de intervención artística en los usos culturales de los medios de comunicación: un modelo para prácticas culturales alternativas. Es en esta función que las obras apropiacionistas adquieren su carácter conceptual.

La afirmación de que el arte trate de las ideas resultó un tanto problemático como superficial. Problemática en el sentido de que plantea la recepción del arte como una cuestión filosófica, cuando tradicionalmente se ha tratado de un asunto estético, y superficial porque la noción de las ideas es demasiado genérica y vaga.

Cuando apareció a finales de los años 60 como un arte basado en la “**idea**” anuncia la desaparición del **objeto**, como componente necesario para el arte, causó gran revuelo no solo en N.Y, sino también en Europa y toda América.

En 1969 en Convery Inglaterra, un grupo de artistas conocido como *Art and Language* inicio con el mismo nombre una pequeña publicación: *The Journal of Conceptual Art*, dicho grupo comenzó publicando ensayos sobre arte, antes que la creación de objetos. Dirigidos por Michael Baldwin y Terry Atkinson, exponían fichas y documentos con notas en las que se decía, que el arte era “en primer lugar una forma de investigación.”

Así el arte conceptual viene a ser el puente tendido entre el Arte de la última etapa de la Modernidad y la Post-modernidad; un arte con un significativo e innovador método (que no estilo) de práctica artística en los albores de la informática y la inmaculación de la **imagen** (post-modernidad) en la creación del arte, así como del paso de lo visible a lo invisible con la llegada del ordenador.

Las nuevas propuestas conceptualistas planteaban un reto a la forma más institucional del vanguardismo en Nueva York. Cuya manifestación del momento era el Color con Field Painting (pintura de campos de color, como la que practicaba Keneth Noland). La Pintura

Informalista, la Post-Painterly Abstraction (Abstracción Post-pictórica), nacen del talentoso teórico Clement Greenberg (1963) derivadas todas ellas del Expresionismo Abstracto.

La sintaxis formal del objeto visual, basada en la yuxtaposición de la forma, la línea, el color y la composición, había terminado. El arte entró en el reino de las ideas y el medio para expresar esas ideas era el lenguaje, la gramática y un nuevo vocabulario artístico, se extendieron al reino de la representación.

No podemos olvidar que esta situación tiene su origen en Duchamp para quien el arte no equivalía tanto a una cuestión de placer –retinal- como a una provocación que hiciera surgir nuevas ideas. El objeto artístico, incluso los materiales eran algo secundario, respecto a la idea planteada, incluso respecto de la recepción de la obra de arte. El lenguaje (la gramática) se convirtió en algo más importante que la retina. En ese sentido, el principal grupo inspirador fue el grupo Fluxus. En ellos la idea –anti-retinal- de Duchamp tuvo mucha influencia y en los artistas minimalistas de los años 60, (incluidos John Cage y Merce Cunningham en la música y la danza respectivamente) y en los artistas de la Earth, o Land Art (Arte de la Tierra).

Un aspecto importante y que vale la pena resaltar en el presente trabajo es el desplazamiento de los conceptos de *Invención* y *Hallazgo*. Para ello, tomaremos como referencia la Exposición de los Constructivistas Sudamericanos presentada en el Museo de Arte Moderno de México en 2008, cuyos fundadores se plantean esta cuestión de la invención.

Para comprender mejor en qué aspectos podemos utilizar la noción de Invención y Hallazgo en el terreno artístico, se anotan a continuación las definiciones tomadas del diccionario general de la lengua española (edición nº 23):

- Inventar: “Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida .-Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista”.
- Invención: Acción y efecto de inventar – cosa inventada - Hallazgo.

En la segunda definición la palabra hallazgo, se encuentra escrita con mayúsculas, poniendo en relieve el significado de la palabra. El hallazgo o el azar eran conceptos favoritos entre los surrealistas y los dadaístas, quienes pensaban en el automatismo (el *frottage* o la escritura automática) como una forma precisamente de provocar este hallazgo, anulando así la aportación de la mente consciente.

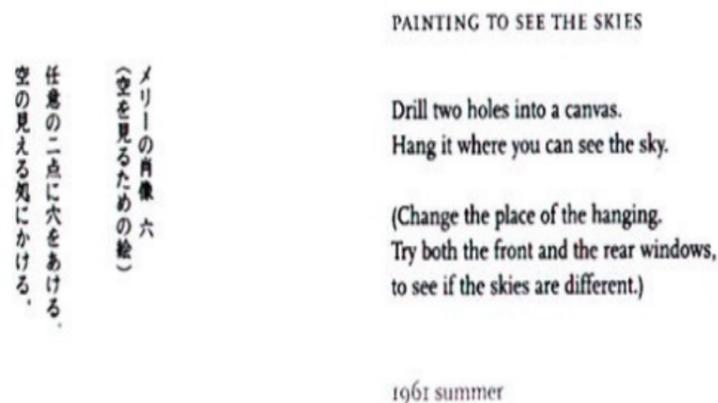
Parece claro que la invención no se logra por medio de una técnica específica, sino por cualquier método: “a fuerza de ingenio, o meditación o por mero acaso”, el hecho de que se hayan agregado estos conceptos implica que sí existe una diferencia entre la invención y el automatismo (entendido a través del surrealismo), el cual propone la supremacía del inconsciente y explora los mecanismos a través de los cuales se pueden reducir las acciones de la mente consciente.

Pero si la invención puede resultar de la lógica, la meditación o el azar, entonces pertenece tanto al mundo consciente como al inconsciente. Lo que importa es el carácter inventivo de la obra final, no el medio empleado para realizarla (en el arte actual se invierte totalmente este planteamiento).

En la distinción entre los medios y los fines inventivos es que se desarrolla el gran proyecto vanguardista de esta generación: el deseo de crear un mundo de objetos no representativos-inventivos, en lugar de una exploración del inconsciente encarnado en objetos inventivos.

#### 2.2.1.1. Piezas De Instrucción

Las piezas de instrucción han sido consideradas como la primera forma de arte conceptual. Nos referimos, en concreto, a las Instructions for Paintings de la artista norteamericana Yoko Ono (producida para el Centro de Arte de Sogetsu de Tokio en mayo de 1962). Autora fundamental del movimiento conceptual, Yoko Ono proponía a los espectadores la realización de un happening más que la realización concreta de un cuadro. Para ello, se dejaban unas instrucciones en un papel y material para poder realizarlo.



Taladre dos agujeros en la tela.  
Cuélguelo donde puedas ver el cielo.  
(Cambia el lugar de colgadura.  
Intenta tanto frente como el reverso de las ventanas,  
para ver si el cielo es diferente.)  
Verano de 1961

Las *Instructions for Paintings* de Ono vieron inicialmente la luz en la galería AG de N.Y. en julio de 1961. Estas 13 obras – o mejor dicho, estas 13 versiones de once obras (dos de ellas, *Painting to See in the Dark* y *Water drop Painting*), se exhibían dos versiones, constaban de 2 elementos principales cada una:

- a) tinta y cera sobre lienzo.
- b) una recitación de las instrucciones para cada pintura y una explicación de la obra a los visitantes que ofrecía la artista o el galerista.

El título de cada obra se mostraba en la pared, en el suelo o en la mesa junto con el lienzo. Ono concibió las obras a modo de prolongaciones de las pinturas en formato performance.

Las instrucciones atraen la atención sobre la estructura de los cuadros en tanto que evento y la prolongan o mantienen al especificar lo que se requiere para que la pieza se

complete (por eso son la prolongación del evento o performance). De este modo invitan al espectador a participar en la obra, sea de forma directa (*Painting to be Stepped On*) o imaginativamente (*Painting to See in the Dark*).

Simultáneamente, las instrucciones compilan los eventos pictóricos de un modo que los hace repetibles, como una partitura musical, dando prioridad al contenido ideal de la instrucción por encima de cualquier materialización concreta. De ahí el desinterés por conservar los resultados (los lienzos) más allá de su documentación gráfica. Los lienzos en sí no gozan de mayor privilegio dentro de la obra que las fotografías. Ambos son huellas materiales de la obra en construcción.

Las piezas de instrucción son temporal y espacialmente más expansivas que las obras conceptuales documentales, como las primeras fotografías y los primeros videos de Bruce Nauman, las series de diarios de On Kawara: *Ready I Went*, los paseos de Richard Long o las apropiaciones de Douglas Huegler de conjuntos estrictamente delimitados de relaciones espacio-temporales.

Liberadas de las convenciones musicales y teatrales de los performances, y abiertas a la interpretación por parte de cualquiera, las piezas de instrucción están desligadas, en principio, de cualquier contexto concreto.

Esto, por un lado, llama la atención sobre la indeterminación o infinitud inherente a su expresión lingüística y, por otro lado, confiere una dimensión participativa a la obra, la cual requiere al público que la “complete” en este caso físicamente o con su imaginación. Esta consumación imaginativa tan abierta remarca el carácter conceptual de la obra y desafía la noción moderna de la obra de arte en tanto que entidad autónoma y autosuficiente. Al requerir de la participación del público, la obra pretendía desafiar tanto la percepción meramente contemplativa del arte relacionada con el esteticismo moderno, como los circuitos de apropiación física de la obra por parte de los coleccionistas.

### 2.2.1.2. Pintura por Instrucción

Otro claro ejemplo de esta tendencia, la encontramos en John Baldessari y sus *commisioned paintings*, pinturas de encargo que mandaba hacer a otros rotulistas. Así, en su libro *Paintings 1966-68*, escribió:

Estaba cansado de hacer pinturas relacionales y comencé a plantearme si serviría usar información directa. Usé el lenguaje no como elemento visual, sino como algo que leer. Así, un apunte en un cuaderno podía sustituir la pintura o cualquier dato visual, pese a ser menos complaciente en el sentido artístico que una documentación, como un catálogo de una tienda o una fotografía policial (...) intentaba crear algo que no transmitirá señales artísticas. La única señal artística era el lienzo (...) Era importante que yo fuera el estratega. Otra persona construía y aprestaba los lienzos y los llevaba a un rotulista (...) El rotulista recibía el encargo de no crear caligrafías artísticas. Debía estampar la información de la forma más simple.” (Baldessari, 1981: 126)

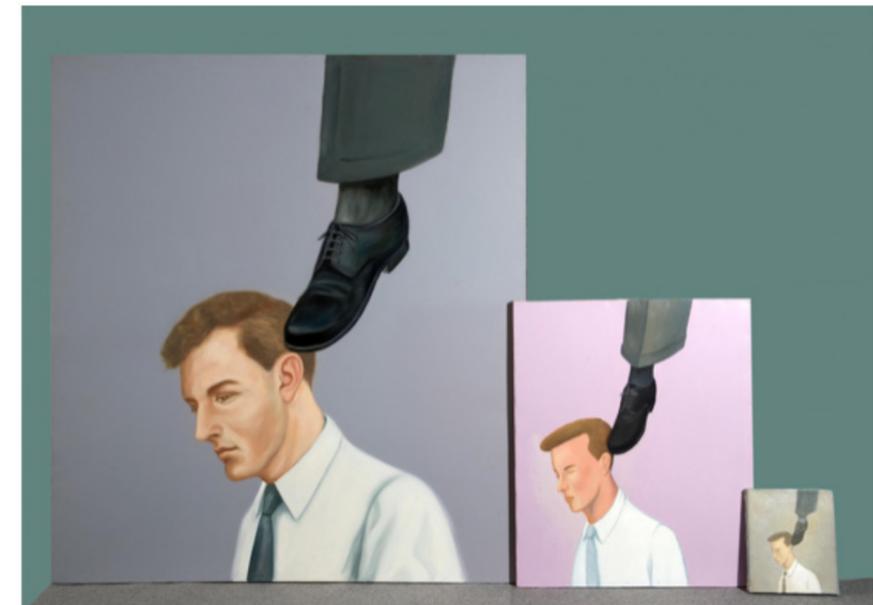


*Commisioned paintings* (John Baldessari, 1969)

Al fin y al cabo, lo que estos artistas pretenden al delegar la realización de las obras, es romper con la idea de creador, y verse como coordinadores o gestores de una pieza.

Es decir, se sirvieron del mismo gesto antiestético de Marcel Duchamp y usaron esa estrategia para terminar con el planteamiento de genio- creador-obra de arte. Esa es la distancia que existe entre artistas como y muchos artistas contemporáneos que utilizan esta estrategia repitiéndola y para colmo estatizándola: es lo que está sucediendo en el arte post-conceptual contemporáneo.

Un ejemplo para comprender la distancia que existe entre dos modos de utilización de un mismo recurso, es el del artista belga Francis Alÿs, más concretamente en la serie titulada *“Teoría de Conjuntos”*. Se trata de una serie realizada en la ciudad de México en el año de 1994, donde a partir de un “original” que él realizaba, mandó hacer una serie de copias con distintos rotulistas con instrucciones muy precisas. Sin embargo al final cada copia tenía “algo” del rastro del rotulista, que a su vez Alÿs utilizaba para realizar un “segundo original”, el cual volvía a mandar copiar, así hasta el infinito...



*Teoría de Conjuntos* (Francis Alÿs, 1994)

### 2.2.2. El Método Sistémico

Algunos artistas se dedicaron al empleo de sistemas y seriaciones como un método anti-formalista y como un medio de ir “más allá” de las restricciones del ordenamiento expresivo.

En ese sentido, On Kawara desarrolló un enfoque sistémico en sus anotaciones pintadas, mejor conocida como *Date Paintings*: al pintar la fecha de un acontecimiento de actualidad según un **sistema de medidas** y colores pintados (como los **sistemas de medidas** de color a la manera de los catálogos de Comex de Richter) , particularmente, donde el paso del tiempo era el factor clave en sus pinturas, utilizando un modelo específico en la realización de sus obras (sistemas) , siendo lo más importante de la utilización de los sistemas su operatividad, no tanto su significación. Hacer obra a partir de la utilización de un sistema.



“Oct.26, 1971” (On Kawara, 1971)

Hans Haacke es un artista que ha cambiado su empleo de sistemas desde sus primeras investigaciones acerca de los sistemas hidro y aerodinámicos, y más tarde sobre la historia natural y ecología, aunque a finales de los años 60 comenzó a trabajar con las

infraestructura de los sistemas políticos, sociales, económicos y culturales. En los últimos años Haacke ha revelado cómo funcionan los museos y sus sistemas de apoyo corporativo. Es el caso de la exposición del Rockefeller donde saca a la luz pública las relaciones económicas entre personajes del patronato del museo, con intereses inmobiliarios de la ciudad de New York.

Lo más relevante del uso que hace Haacke del método sistémico es su afirmación de que ningún objeto es independiente de su valor de uso y su valor de cambio. Los objetos artísticos funcionan en el mundo en relación con otros objetos que pueden significar diferencias de clase y opresión. Para ir más allá de la idealización del objeto artístico, las obras de Haacke presentan estadísticas, fruto de una cuidadosa investigación, e informaciones que cuestionan el comportamiento de la producción artística.

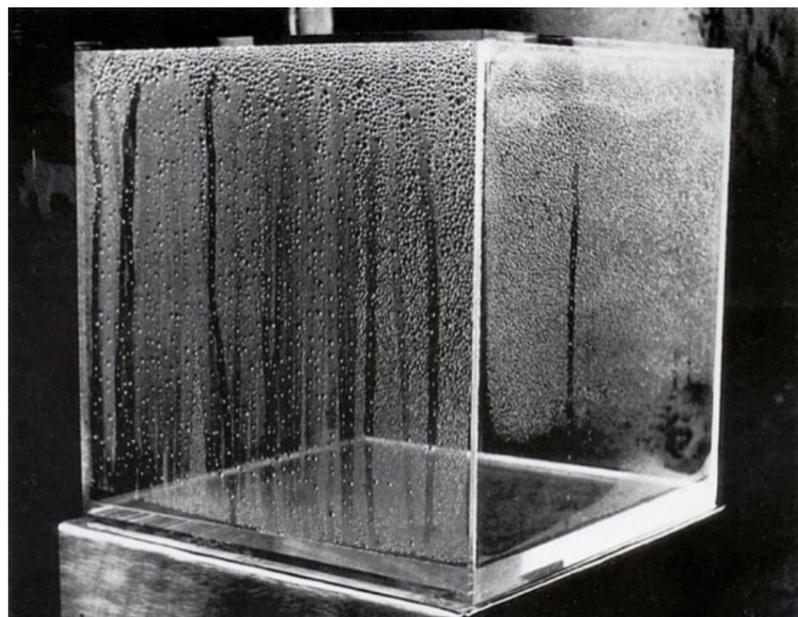
Lucy Lippard (2004) ha señalado algunas importantes aportaciones de Hans Haacke en esta consideración conceptual. Entre ellas:

Exposición en la Howarg Wise Gallery, Nueva York (13 de enero -3 feb de 1968:

*Una -escultura - que reaccione físicamente a su entorno ya no ha de mirarse como un objeto. El conjunto de factores externos que le afectan, así como su propio radio de acción, llegan más allá del espacio que ocupa materialmente como “sistema”, de procesos interdependientes. Esos procesos evolucionan sin empatía por parte del espectador. El espectador se convierte en un testigo.*

*Un sistema no se imagina es real (Hans Hackke). (Lippard, 2004: 74)*

30 de noviembre, Coney Island: Hans Haacke realiza la obra Live Random Airborne Systems (Sistemas vivos aerotransportados al azar), que consiste en gaviotas cogiendo pan lanzado al agua.



*"Condensation Cube", (Hans Haacke 1965).*

Haacke construyó su primera *"Condensation Cube"* (caja de agua), que exploraba los sistemas naturales de condensación, en Alemania en 1963. Esto le llevó a las obras de hielo, a trabajar con productos biológicos reales (hierba, pollitos saliendo del cascarón) y a otras obras con elementos meteorológicos más abiertas e ilimitadas.

En enero de 1965, como ha recogido Peter Osborne, el artista escribió las siguientes notas:

*Hacer algo que experimente el entorno, que reaccione al mismo, que cambie, que sea inestable....*

*...hacer algo indeterminado, que tenga siempre un aspecto distinto, cuya forma no pueda predecirse con exactitud....*

*...hacer algo que no pueda -actuar- sin la relación con su entorno....*

*...hacer algo que responda a los cambio de luz y temperatura, que esté sujeto a las corrientes de aire y dependa para su*

*funcionamiento de las fuerzas de la gravedad....*

*...hacer algo que el -espectador- manipule y anime con su juego....*

*....hacer algo que tenga una existencia temporal y haga que el -espectador- tome conciencia del tiempo. (Osborne, 2006: 222).*

Otra importante artista conceptual vinculada también con los movimientos ecológicos y medioambientales, fue Agnes Denes, artista de orígenes húngaros y asentada en EEUU que, en verano de 1969, en Sullivan Country (Nueva York), dio comienzo a una intervención titulada *"Dialectic Triangulation: A Visual Philosophy"* (triangulación dialéctica: una filosofía visual). Como sintetizó Lucy Lippard sobre esta obra:

*El arroz se plantó para representar la vida / el crecimiento, los árboles se encadenaron para representar la obstrucción a la vida / el crecimiento (dificultar el cambio y la regeneración puede provocar la mutación y la muerte) y el Haiku enterró para representar la idea/ el pensamiento, lo absoluto, lo abstracto, etc. (Lippard, 2004: 166)*

A partir de este trabajo, la artista continuó profundizando en unos planteamientos artísticos en los que se entremezclaban elementos procedentes de la botánica, la filosofía, la ética, la anatomía, e incluso la botánica, como en el caso de una de sus más emblemáticas obras: *"Wheatfield - A Confrontation"* (Campo de trigo - Una confrontación), realizada en 1982. En ella, la artista negoció los derechos temporales sobre un terreno de 0,72 hectáreas situado en un vertedero del bajo Manhattan (a 200 metros de Wall Street y del World Trade Center). Después de varios meses de trabajo en el que se retiraron 200 camiones de basura, y se sembraron las semillas gracias a la participación de numerosos ayudantes, se pudo recoger la cosecha el 16 de agosto (con un total de 454 kg), que se repartió entre los caballos del Departamento de Policía de Nueva York.

### 2.2.3. El método Estructuralista (palabra y signos)

Procedente en gran medida del entrecruzamiento de la antropología y las investigaciones de Levi Strauss, y la lingüística de Ferdinand de Saussure, en el método estructuralista se establece que en el arte el lenguaje es capaz de funcionar como el arte en sí mismo, pasando por alto los principios de la estética tradicional y los principios de la modernidad en los cuales la práctica artística se define en cuanto a sus medios particulares y bien establecidos, donde el objeto y las cualidades tanto sensibles como formales establecen su categorización.

Robert C. Morgan (2003: 20), en un relevante estudio sobre el tema, escribe que “el método estructuralista en el arte conceptual depende de la relación existente entre el significado (lo que significa) ausente (el objeto) y el significante (el concepto) lo anterior con una función particular”.

La palabra puede ser ese signo que signifique al objeto sin estar presente (el objeto) y por lo tanto los medios del arte conceptual son por antonomasia el lenguaje, la gramática y la palabra en cuanto signo<sup>13</sup>

Uno de los artistas más destacados en cuanto al uso del método Estructuralista es Joseph Kosuth, cuya obra giró insistentemente sobre el lenguaje. Como subrayó Marchán Fiz, el artista:

*Es quien ha llevado a una mayor sistematización la tautología y el arte como idea como idea. Kosuth ha utilizado el lenguaje como medio para comprender su arte, como definición (de universal, mesa, mente, espejo, etc., catalizadores que desarrollan ideas, explicaciones etimológicas de arte desde 1967, etc.), en sus famosas obras el Arte como idea como idea como idea. En*

*algunas otras ocasiones lo ha usado como objeto de su arte.*

*(Marchán, Fiz, 1994: 255)*

El punto de partida del artista se encuentra en el reconocimiento al fracaso que había implicado el uso de los lenguajes tradicionales del arte, ante el sistema de significación tan limitado como el que hasta entonces se conocía. Pese a ello también reconoció la dependencia del lenguaje en relación al contexto en el que se le interpreta, por ello realizó una serie de piezas a modo de paneles de anuncios, llamadas Texto/Contexto, con las que pretendía ilustrar la transformación del significado en función de su localización y emplazamiento, es decir en función de su contexto.

Esta relación de significante y contexto, es lo que confirió al primer conceptualismo su fuerza y su pureza: al no depender ya el significante (concepto) de su significado (que estaba ausente, al “desaparecer al objeto”), se recurre a la fuerza del contexto para darle valor y sentido al significante.

El significante puede estar ahora en forma de un documento, un mapa o una fotografía de recorte de prensa o de un asunto cotidiano, que se presente como testimonio de la existencia de lo significado. Y para que el significante opere, ya sin el significado, es fundamental el uso del contexto para darle “forma” y sentido.

Esa misma estrategia fue utilizada por el artista chileno Alfredo Jarr, con su serie de anuncios localizados en distintos puntos de su ciudad natal Santiago de Chile, llamada “Estudios sobre la Felicidad” (1981), con la frase “**ES USTED FELIZ**”, algo que sonaba a provocación al realizarse en plena dictadura militar.

13 Para Marchán Fiz (1994: 253), existen tres grandes corrientes vinculadas explícitamente con el carácter signífico del arte conceptual: la corriente lingüística, la empírico-medial y el conceptualismo ideológico.



*Estudios sobre la Felicidad. Intervenciones públicas (Alfredo Jaar, 1981).*

Otro artista fundamental en el método estructuralista es Lawrence Weiner. El artista norteamericano, que había realizado estudios de filosofía y literatura antes de dedicarse a la creación artística, concluyó que una construcción lingüística podría ser una “escultura” tanto o más que cualquier objeto fabricado. Esa “escultura”, podría ser simplemente una “declaración” como obra y que no tenía que estar confinada a una existencia material, una fecha o un lugar concretos, sino que podría construirse en múltiples contextos.

Así dicha obra podía estar en diferentes contextos, como, por ejemplo:

- Publicada en forma de libro de declaraciones (*Statements*).
- Una declaración general: (un poco de pintura vertida directamente en el suelo y luego dejar secar).
- Una declaración específica como: (un litro de barniz industrial verde para exteriores arrojado a una pared de ladrillo).

Con lo que reafirmamos la importancia del contexto para dar valor a una obra de esta envergadura: la obra resulta insuficiente para comprenderla en su totalidad, necesita de una red relacional que permita activar todas sus potencialidades semánticas.



*Alrededor y Alrededores Instalación (Lawrence Weiner, 2012).*

### 2.3. Arte Postconceptual

Partiré de una periodización alternativa del arte después del modernismo, que prioriza la secuencia modernismo/ arte conceptual/ arte postconceptual por encima del binomio: modernismo/postmodernismo en mexicano. No en vano, considero que la postmodernidad puede ser comprendida en cierta medida como una extensión del modernismo, entendido en su sentido greenbergiano, es decir, como algo restrictivo y, en última instancia, mistificador. Desde esta perspectiva, la postmodernidad se dio sin ninguna valoración de ruptura ni de un orden extraordinario en el planteamiento de sus proposiciones e ideas. Para esta reconsideración, utilizaré principalmente la argumentación que ha desarrollado Peter Osborne. Para el teórico del arte, en el arte postconceptual tendremos como base la compleja experiencia histórica y el legado crítico del arte conceptual:

*El arte 'postconceptual' es una categoría crítica que se constituye en el ámbito de la ontología histórica de la obra de arte; no se trata de un concepto tradicional de la historia del arte o la crítica del arte, construido en relación al medio, la forma, o el estilo. (Osborne, 2010:50)*

Para Peter Osborne (2010: 50), el legado crítico del arte conceptual, consiste en la combinación de cuatro puntos fundamentales que colectivamente conforman la condición de posibilidad del arte postconceptual:

- 1) "la indispensabilidad pero radical insuficiencia de la dimensión estética de la obra de arte".
- 2) "La necesaria conceptualidad de la obra de arte".
- 3) "El requisito crítico del uso anti-estético de los materiales estéticos".
- 4) "El carácter radicalmente distributivo de la unidad de la obra de arte a través de la totalidad de las instancias materiales (y la inestabilidad de las fronteras empíricas de esta totalidad)".

1. El planteamiento de entrada de hacer indispensable la dimensión estética en la obra de arte es algo que resuena con fuerza, tratándose además de que estamos revisando precisamente a quien se lo quería cargar (a la estética pues) que es el arte conceptual. En palabras de Peter Osborne,

*El irónico logro histórico del programa duro del arte conceptual 'analítico' o 'puro' fue el de demostrar la indispensabilidad de la estética como un componente necesario, pero insuficiente, de la obra de arte, gracias a que fracasó en su intento de eliminarla, gracias al fracaso de su anti-estética absoluta. (Osborne, 2010: 50)*

En ese sentido una anti-estética absoluta lleva forzosamente al querer suprimir todo rastro aurático en la obra de arte, el cual subsiste gracias a la dimensión estética que le da cobijo cuerpo y existencia. Fue Joseph Kosuth y Art & Language, en el periodo comprendido entre (1968-72), el más radical en términos de la permisividad de la dimensión estética de la obra de arte, y el que más logros obtuvo artísticamente en el sostenimiento de su planteamiento tan puro y radical.

Y nos hace un planteamiento interesante y que puedo sacarle bastante jugo en relación a la indiferencia estética de Duchamp: "(En este sentido, supuso una repetición de Duchamp: una repetición de la erosión necesaria de la 'indiferencia estética')".

Peter Osborne hace una definición simple pero contundente respecto a la importancia de la idea en el arte conceptual: "en su sentido más fuerte, el de un arte 'puramente' conceptual o analítico, el arte conceptual fue una idea que marcó un deseo antiestético particular" (Osborne, 2010: 51).

2. El arte conceptual demostró el vacío radical de la estética en sí como apoyo ontológico (de la obra de arte), que adquiere su significado, en cada instancia, lo cual nos demuestra que la dimensión estética de una obra está íntimamente ligada con su dimensión áurica de forma relacional (ver los planteamientos de la estética relacional analizada por Nicolas Bourriaud) y contextual, cualquiera que sea la forma de su materialidad.

Independientemente de su conceptualización, ya que el buen arte del modernismo también estaba sólidamente conceptualizado, pero bajo parámetros de su materialidad ya que era un arte netamente formal, al evanecerse su materialidad, de donde se sostiene conceptualmente, los conceptualistas, acertaron en su apreciación, es importante definir que una conceptualización no necesariamente tiene que ser conceptual.

Entonces cómo se podía definir a sí misma la obra de arte: pues, básicamente, a partir de la función alegórica del arte, y de su contextualización.

3. La victoria del "resto estético", sobre el conceptualismo duro (es decir, el inevitable componente estético del propio arte conceptual, resultó ser una victoria pírrica. Esta victoria

pírrica – y la transición hacia un arte postconceptual que representa- fue escenificada por *Art & Language* en sus pinturas e instalaciones de los ochentas y noventas, que como dice Peter Osborne (2010: 51), “donde se le da un estatus privilegiado a la práctica fotográfica dentro del arte contemporáneo, gracias a su componente estético necesariamente estratégico”.

4. Finalmente, el arte conceptual, en su informalidad, su proliferación infinita de formas de materiales artísticos (su destrucción por principio de la concepción ontológica del “medio”), y su inclusión tanto de materiales preparatorios como documentales en la concepción de obra de arte, demostró el carácter radicalmente distributivo de la unidad de la obras.

Metodológicamente, se podría decir que la razón de la prioridad crítica del arte conceptual dentro del campo de las prácticas antimodernistas de los sesenta radica en que fue el tipo de arte que elevó la búsqueda retrospectiva de las determinaciones universales del “arte” a su potencia teórica más alta, mediante su totalización negativa de todas las prácticas anteriores para producir un absoluto artístico nuevo (negativo), que funciona como la condición de posibilidad de un nuevo conjunto de prácticas: el arte postconceptual.

No se trata desde luego de una consideración nueva. De hecho, en el marco de la modernidad, ya Theodor Adorno había señalado que el concepto de arte sólo adquiere su unidad de forma retrospectiva, por tanto, esta unidad “no es abstracta”, sino que “presupone unos análisis concretos, no como pruebas o ejemplos, sino como su propia condición”. La idea de arte nos viene dada a través de cada obra, pero ninguna obra individual se adecúa a esta idea”:

*La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser [...] Que el arte haya llegado a ser remite su concepto a lo que el arte no contiene [...]. El arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. **El arte se define en relación con lo que el arte no es [...]** El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a*

*partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal. (Adorno, 2004: 263).*

En definitiva, podemos decir que el movimiento histórico del arte conceptual transita desde la idea de una antiestética absoluta, hasta el reconocimiento de su propio e inevitable componente estético, operación que convierte al valor estético en una forma mediadora privilegiada de comprensión artística. O en otras palabras, la convierte en el concepto en relación al cual cualquier disputa debe llevarse a cabo respecto al significado y las posibilidades del arte contemporáneo. Es más, si mi defensa de la prioridad crítico-histórica del arte conceptual es válida, una experiencia crítico-histórica del arte contemporáneo solo será posible con relación a la categoría de arte conceptual, con toda su problemática inherente, tal y como sostiene Peter Osborne (2010: 54): **“el ‘arte postconceptual’ no es el nombre de un tipo de arte en particular, sino la condición histórico-ontológica para la producción del arte contemporáneo en general”**.

Es decir, el arte que es capaz de preservar los significantes “arte” y “contemporáneo” en su sentido teórico más profundo. La razón por la que es posible decir que el arte conceptual determina la contemporaneidad del “arte contemporáneo” es que ésta condensa y refleja la experiencia histórica del arte conceptual con relación a las prácticas artísticas actuales.

Por lo que llegamos a la conclusión de que el arte contemporáneo es:

**ARTE CONTEMPORANEO= ARTE POSTCONCEPTUAL + ESTETICA.**

Llegamos así a uno de los puntos fuertes que persigue esta investigación: comprender la permanencia del aura en la obra de arte. Al respecto, Peter Osborne observa:

*El arte contemporáneo es “post-conceptual” en la medida en que registra la experiencia histórica del arte conceptual como movimiento autoconsciente, como la experiencia de la imposibilidad/falacia de la absolutización de la antiestética, junto con el reconocimiento de que existe un aspecto ineludiblemente conceptual en todo el arte: es decir, que el arte*

*es necesariamente tanto estético como conceptual. (Osborne, 2010: 276).*

Y por lo tanto el aura no se pierde mientras persista un ápice de rastro estético en la obra de arte, aún en el arte más post-conceptual. El arte contemporáneo también lleva a una eliminación de fronteras, por un lado, la eliminación de las fronteras de las arte entendidas como medios, por otro, la eliminación de las fronteras en lo que antes eran espacios sociales nacionales para el arte...

## **Capítulo 3. De la Imagen Materia a la Imagen Fílmica**

## Capítulo 3. De la Imagen Materia a la Imagen Fílmica

### 3.1. Las tres eras de la imagen

Para comprender las profundas modulaciones que afectan a la realidad audiovisual contemporánea, conviene subrayar el papel que ha tenido la forma de conceptualizar la imagen a lo largo de la historia del arte. Es en ese sentido que en el presente trabajo se estudian las posibilidades de abordar la imagen según la pertinente distinción establecida por José Luis Brea: la imagen materia y la imagen fílmica. El planteamiento del filósofo del arte (recientemente fallecido), resulta especialmente relevante para los postulados de esta investigación ya que, la propuesta artística que desarrollo en la segunda parte del trabajo, se sitúa precisamente en el intercambio y migraciones que acontece entre los dos estadios de la imagen en un juego de ida y vuelta.

En ese sentido, a partir de la distinción conceptual que desarrolló en su libro *Las tres eras de la imagen*, el reconocido filósofo del arte definió la imagen materia como:

*La imagen producida como -inscrita- en su soporte, soldada a él, indisolublemente apegada a su forma materializada bajo este régimen técnico, la imagen tiene que ocurrir sustanciada en objeto: -cuadro, grabado, dibujo, bajo-relieve, escultura- del que resulta inseparable, en el que se encuentra incrustada, sin el cual no puede darse. (Brea, 2010: 11)*

Es precisamente esa profunda vinculación entre la imagen y su soporte, lo que le confiere su valor aurático, es decir único, irrepetible, y a la vez duradero. Por eso continúa el filósofo:

*La imagen **materia** es una imagen 'encarnada', digamos, que para la eternidad, vive encadenada e indisolublemente unida a su objeto-soporte; para ellas no hay tiempo, o el tiempo ha*

*dejado de pasar... Ellas (las imágenes materia) capturan, y retienen, un tiempo único para entregarlo a lo intemporal...no hay secuencialidad, viven un tiempo único, un tiempo congelado, detenido, estático, siempre son para nosotros, memoria, escritura de retención contra el paso del tiempo, dispositivos de detención congeladores del tiempo. (Brea, 2010: 11)*

Es por tanto su indisolubilidad con su objeto-soporte (lienzo, papel, mármol), lo que las convierte en poseedoras de una temporalidad única e irrepetible (como su aura). De ahí que la imagen materia siempre está ligada a la idea de trascendencia, y por lo tanto a la noción de originalidad: ser único e irrepetible es la premisa y la prioridad. La imagen materia, trasciende lo temporal, y por lo tanto nos conecta con lo espiritual.

A tenor de esta argumentación, parece evidente que la idea de aurea y la idea de la sustancia de la imagen, está muy ligada a su materialidad, sobretodo en el período que concierne al cristianismo, en el cual estuvo intrínsecamente ligada a la materia. La idea de sustancia puede ser puesta en relación así con su materialidad, su esencia material.

Pero vamos por partes: la imagen-materia se nos ofrecía como portadora de la promesa de permanencia, de eternidad. Las imágenes perduraban y mantenían así su vinculación estrecha con lo representado: solo bajo esta premisa pudo surgir la necesidad de su conservación y la institución capaz de gestionar su permanencia: el museo. Por lo contrario, podemos considerar a la imagen fílmica como su opuesto: en ella rige la in-permanencia y temporalidad.

La imagen fílmica esta forjada en la superficie, en cuanto la imagen se separa del soporte, (de la materia en la que venía inscrita) su modo de memoria se transforma y redefine por completo. Su antigua condición de memoria de archivo, dependía justamente de su capacidad de absorber las cualidades propias de lo inerte: ella ejerce una fuerza paradigmática por su condición de *inmutabilidad* en la materia a la que estaba apegada.

La imagen materia estaba inscrita en un tiempo interno estático, inmutable, siempre viendo hacia la eternidad y la trascendencia. Por el contrario, lejos de mantenerse en el pasado, la imagen fílmica está en constante *devenir-diferente*, en *permanente cambio*. La imagen aquí no guarda memoria de lo que fue en el pasado, sino lo que nos ofrece es: ese *flujo de cambio en el acontecimiento*, siempre como un *devenir* constante en el curso del tiempo.

La imagen fílmica no tendrá ya el poder de la memoria –no en su carácter ontológico como imagen- el mundo que van a habitar materialmente estas imágenes tienen ahora un fino grosor transparente, casi intocable.

Esto es muy importante, ya que aunque existe aun materialmente, su materialidad está diseñada o pensada ya no para la eternidad, sino como producto de una secuencialidad temporal, longitudinal y siempre en movimiento, donde la imagen se inscribe en el celuloide mitad materia, mitad etéreo (cuyo carácter de ser etéreo le viene dado de su secuencialidad), introduciendo así la potencia del devenir temporal en la imagen.

Entre una y otra imagen, está sin embargo la fotografía, imagen que parece situarse a medio camino de las dos anteriores: ¿qué pasa entonces con la fotografía?, ¿sirve esta concepción también para la foto?

En primera instancia todo esto vale para la imagen-movimiento, es decir, para el cine. Se trataría por tanto que una reflexión que es inconsistente para la fotografía, ya que ella misma es una *imagen estática*. No obstante, esto nos lleva a la manera de pensar de la pintura que piensa su estado temporal como un consignar para la permanencia como en una memoria de archivo. Pero no es así: la imagen fotográfica pone lo registrado únicamente –en su lugar en el tiempo-, como situado en el curso de una secuencia de continuidad temporal, es decir está en el tiempo, no estática, no permanente, si temporal, temporalidad dada por el instante del obturador.

Aquí cabría hacer un pequeño paréntesis para analizar la obra de un destacado artista japonés nacionalizado estadounidense como es el caso de Hiroshi Sugimoto, que lleva este principio hasta el extremo. Es decir, para él ese instante del obturador dura, lo que dura una proyección de un film completo en una sala de exhibición fílmica. Al abrir el obturador durante toda la proyección, concentra todo ese devenir temporal en una sola fotografía, más exactamente en un solo fotograma, donde el tiempo de exposición fotosensible es

igual al tiempo de proyección del film. Se proyecta pues el tiempo, se acumula el tiempo, blanco por acumulación. En ese sentido, el artista convierte su obra fotográfica en un punto de quiebre del arte conceptual.



"U.A. Play House" (Sugimoto, 1978)

### 3.2. Imagen, texto, palabra

Un aspecto no demasiado trabajado en los estudios sobre *Found Footage* y cine de apropiación, es la interrelación que no pocos autores establecen entre el texto, la palabra y la imagen en sus obras. En este apartado, nos centraremos en algunos autores que han incidido en esta distinción fundacional de la experiencia cinematográfica y audiovisual.

#### 3.2.1. Grafismo

El grafismo, el juego de la letra, adquirirá cada vez más importancia en el film de *Found Footage*, y particularmente entre los letristas (una variante del cine estructuralista de los años 70), que lo convertirán en un arma preponderante de su cinematografía.

El grafismo se realiza a través de la cincelación. La cincelación es una intervención directa sobre la película como materia a modelar; así las raspaduras, las rayaduras, el perforado, el ataque por medio de productos químicos, son sus manifestaciones esenciales. La independencia de los grafismos y de los sonidos se aplicará a todos los documentos y se utilizan todos los géneros.

Una gran parte de la producción letrista (Maurice Lemaître, Roland Sabatier, etc.) consistirá en disponer imágenes de recuperación tras haberlas cincelado, a fin de efectuar un ataque en regla contra la anécdota y la producción realista, las cinceladuras trabajarán la imagen para conferirle un suplemento de sentido, hay como una liquidación radical del material que se ve sacrificada su singularidad y su primacía es decir adquirirá un nuevo sentido.

Pero sería absurdo limitar la aportación de los letristas a este tipo de interferencia o solución que disgrega la especificidad del *Found Footage*. En el letrismo de los orígenes hay una supremacía del gesto sobre la película, un ataque que recuerda al action painting de Pollock, donde la gestualidad y la espontaneidad del acto constituyen la característica que le confiere su aspecto a la pieza. Este gesto de la grafía sobre la película, inaugurado por los artistas/cineastas Len Lye y Norman McLaren, que llevaron al ámbito de la animación sus experiencias pictóricas, recupera una violencia que se vincula con una nueva calidad estética, que evoca los manifiestos de las vanguardias de principios de siglo<sup>14</sup>. A diferencia de Lye, para quien la grafía no era sino la coreografía de la energía por medio de líneas y formas, los letristas jugarán con las relaciones entre la representación fotográfica y las cinceladuras. También les gusta incluir en un film todas las anotaciones que los técnicos

<sup>14</sup> Sobre la vinculación de las vanguardias con el cine en general, y de Len Lye y Norma McLaren en concreto, consúltese (Mitry: 1974).

de los laboratorios inscriben en las distintas etapas de la fabricación de un film (revelado, tiraje, contraste, sincronización...) es evidente que para un letrista, estos elementos gráficos son maravillosas caligrafías, casi ready-mades, cuya pretendida inutilidad le da un sentido nuevo.

Podemos reconocer tres ejes según los cuales podemos encontrar las palabras en los films. Por una parte las palabras están al servicio de una ficción más o menos elaborada y en este caso las palabras en la pantalla conducirán la narración; o bien en otros casos, el texto servirá para hacer una reflexión a fin de traducir una emoción, un sentimiento, un sueño, un recuerdo, etc. Pueden llegar a ser (las palabras) el objeto privilegiado favoreciendo el análisis del film, por lo que la película se interrogará sobre sus elementos constitutivos, sobre su producción, también sobre su representación. Por otra parte, las palabras pueden llegar a ser utilizadas como signos y más expresamente como objetos visuales completos, como lo hicieron los cubistas y dadaístas. En fin, nosotros podemos aprehender (tomar, y conocer no solo conocer), la palabra como lo que viene al encuentro de las imágenes, de las secuencias. En un palabra, lo que surge como intempestivo, aquello que sea eje privilegiado pasando de una a otra palabra.

El trabajo de ficción no está totalmente ignorado por los experimentales, y eso lo vemos en *Tourist* (Barbara Hammer, 1981), que ilustra la mirada turística como si fuera un collage visual; y es también porque la realizadora utilizó la pintura en las letras o el collage de textos sobre las imágenes del mundo que ella nos presenta. Este uso de palabras en la pantalla permite la distanciamiento y el deslizamiento de su ironía, es por lo que nos lleva ser en un momento dado, turistas en potencia.

Cuando se trabaja sobre imágenes anónimas, las posibilidades de tratamiento plástico de este material de base son infinitas. Depende de la técnica que va a ser privilegiada para trabajar estas imágenes originales. Cada cineasta se apropia del *Found Footage* de forma específica, pero sin embargo advierten algunas convergencias de actitudes y de intervención frente al material original el cual se traduciría en unas manipulaciones extremadas de éste.

El recurso a viejos films reviste las mismas características cuando lo efectúan Yervant Gianikian y Ricci Lucchi, que se arrojan sobre la naturaleza de la representación de un modo condenado a desaparecer como en *Dal Polo a l'Equatore* (1986), y de Paolo Gioli que juega en *L'operatore perforato* (1979) con un film 9,5mm planteando por medio del *Found Footage* su cuestionamiento sobre la posibilidad de dominar todos los elementos y estadios de fabricación del film, al recordar que el operador de tiempos pasados utilizaba su cámara para grabar imágenes pero también, y que el mismo revelaba sus elementos convirtiéndose así en el gran mago del positivo que constituye el cine. En *L'operatore perforato*, el film se "venga" del operador devorando su representación por lo que le permite ser un film: las perforaciones.

Otra artista contemporánea especialmente relevante por su utilización plástica del grafismo, es la francesa Cécile Fontaine<sup>15</sup> que trabaja sobre la desmaterialización y la transformación de los elementos originales arranca literalmente las diferentes capas de emulsión de los films en color y los distribuye sobre el mismo soporte con un desfase de algunos fotogramas, jugando con la separación de los colores, como en *Japon Series* (1990), o también colocándolos sobre otras emulsiones o soportes como podemos ver en *Almaba* (1988) o *Cruises* (1989)<sup>16</sup>



*Almaba* (Cécile Fontaine, 1988)

15 Gran parte de su obra puede consultarse en: <http://lightcone.org/fr/cineaste-117-cecile-fontaine> (Consultado el 08-02-2016)

16 Sobre las técnicas de Cecile Fontaine vease Yann Beauvais, "Cecile Fontaine", en *Blimp* n. 16, Graz 1991.

Cada vez que existe un despegado no augura un re-pegado, y en este sentido no se puede hablar de un *ready-made*, puesto que todas las manipulaciones están a merced de una disfunción, a pesar del conocimiento de la cineasta de los procedimientos que utiliza. Si al principio Cécile Fontaine utilizaba materiales encontrados por razones económicas. Así podía hacer films sin cámara, podía realizar films sin tener que sacrificarse por la fascinación de la bella imagen y de la sacrosanta técnica. Efectivo trabajo con lo que podríamos llamar los márgenes, a saber: rayados, raspaduras, remojos, despegaduras, y así convierte al cine en una actividad ante todo hecha con prácticamente nada. Además, la artista retomaba al mismo tiempo el trabajo inaugurado propiamente por los dadaístas y su habitual utilización del fotomontaje y el collage como materia de resignificación -principalmente los cuadros de Kurt Schwitters y las composiciones de la artista alemana Hannan Hoch, entre las que sobresale su conocida obra *El cuchillo de cocina dadá saja el vientre cervecero de la última época cultural Weimar en Alemania* (1919)-.

Cécile Fontaine Lleva a cabo una radicalización del cine directo al atacar la cinta y su emulsión en vez de montar imágenes encontradas y extraídas de diferentes secuencias, ella la pasa por tratamientos como mínimo violentos, antes de “montar” en el sentido clásico del término. Transforma el material despegándolo de la base. Sobre ésta y en función de la calidad del film, de su edad, de su envejecimiento y de su almacenaje, podrá obtener un otro tipo de textura: mosaico, vitral, etc.

### 3.2.1.1. Maurice Lemaître

Dos de los artistas/cineastas más destacados en el cine letrista son Bruce Conner y Lemaître, aunque con diferencias notorias: el primero no utiliza más que films en blanco y negro y de una cierta época (los años 40 y 50), mientras que Lemaître no tiene elecciones tan particulares a excepción de los escritos. En ese sentido, este artista ataca la materialidad misma del documento cinematográfico.

Es aquí donde nos referiremos a un film extraordinario, no solo por su calidad artística sino conceptual y de aporte al arte contemporáneo, me refiero a la obra: *Le film est déjà commencé?*, realizado en 1951 por Maurice Lemaître.

En el film de Lemaître, aparecen textos que inciden en una consideración conceptual de la experiencia fílmica: “no es estético, esto no cuenta nada..”, que viene a ser una afirmación de lo que sí es, en sí mismo en una negación que nos permite la posibilidad de construir un cine sin narrar una historia. En ese sentido, la película deja de ser cine lineal para entrar en el cine en sí mismo, o lo que Deleuze ha denominado la imagen-tiempo (1987).

En ese sentido, la intencionalidad del cineasta es innegable: nos cuestiona en cuanto que somos espectadores, nos interpela para interactuar con el texto y hacernos conocedores de nuestra condición de sujetos discursivos:

“Votre obstination à voir ce film est incompréhensible” (¡Su obstinación para ver este film es incomprensible!).

Se trata en definitiva de una interpelación para que el espectador deje su status pasivo, para que entre en una dinámica de participación activa, a través del pensamiento, con la mirada, e incluso con la acción.

Lo mismo ocurre cuando escribe dentro del film: “eso no es un film” , en clara referencia a René Magritte y su conocida obra: “*Esto no es una pipa*” (1929).



*Esto no es una pipa* (René Magritte, 1929)

Pero Lemaître no se conforma con esta definición en negativo de la película. Haciendo explícita una actitud sumamente activa en la modernidad cinematográfica, el autor enumera en la pantalla lo que sí es un film:

- Una pantalla de forma especial
- Una banda-imagen
- Una banda sonora, etcétera

Se trata de una utilización del texto escrito que tal vez nos puede llevar a recordar los letreros del cine mudo, que nos guiaban para discernir lo que estábamos viendo con los ojos. No obstante, en el cine de los orígenes, los intertítulos tenían una función informativa, de apoyo a lo que ocurría en la pantalla. Por el contrario, las expresiones en la pantalla de films como *Le film est déjà commencé?*, nos llevan a discernir lo que estamos viendo con el pensamiento. Es decir, nos abre a una suerte de cine pensamiento.<sup>17</sup>



*Le film est déjà comencé?* (Maurice Lemaître, 1951)

<sup>17</sup> Quisiera aclarar que considero que este tipo de cine no es lo mismo que un cine conceptual. Para ese cine, se tiene que dar todavía otros pasos que Hollis Frampton si dio.

Otro elemento visual dentro del film es la máquina del tren. Pero ahora no se trata de una figura que se lanza de frente al espectador como en la conocida película de los hermanos Lumière, sino como si viniera en sentido contrario a la linealidad temporal va de derecha a izquierda. Algo así como si estuviera regresando.

Luego cuando nos lleva a ver la palabra **FIN**, casi a la mitad de la película, alterando el tiempo y el espacio lineal de los films tradicionales, sobre todo como una respuesta contundente al cine norteamericano.

En ese sentido, la palabra es utilizada como un operador impasible, inalterable, contundente, que proyecta qué clase de film es, algo así como una flecha dirigida a la cabeza, lo nombra y lo escribe, convirtiéndose en un metalenguaje. La palabra entonces como una ilustración del título del film.

*Le film est déjà commencé?* es todo un manifiesto de lo que es el cine, no hay diferencia esencial entre cine, poesía y novela: el cine también es un arte, el cine es otra cosa más que una simple técnica. Puede decirse además que no tiene un encuadre normal de la representación cinematográfica, es un trabajo especializado que rompe con la tradición del gusto francés. En este caso, se trata de fotogramas que apelan al espectador, señalándolo como mirada que está ahí, observando. Es por eso que esta imagen de las bellas artes parece ser la firma del manifiesto.

Los textos se pueden presentar como grafismos puros; que causan en la mayoría de los casos, la abolición de la palabra y que beneficia a la letra. El cinema letrista es más precisamente el “syncinéma” (una definición del propio Lemaître) que nosotros aplicamos a la “discrepancia”, es decir la desincronización entre la banda sonora y la banda-imagen, autónoma a la imagen ella misma.

Interferencia de la imagen por la letra, por las porciones de palabras y por los grafismos diversos, en una palabra cinceladas que evocan la poesía concreta. Con la película *Le film est déjà commencé?*, Lemaître hace un llamado a diversas utilizations de las palabras y las letras en el curso del film, como la palabra FIN al inicio y su reiteración que cantan en el film provocando al público como la descomposición de palabras y silabas en fragmentos más grandes que pueden haber sido filmados en bloques dispersos o haberse registrado

rayando ulteriormente. Es ese film el recurso de cincelar el film participa de una rebelión contra las prácticas cinematográficas comúnmente admitidas en los años cincuentas. Esta escritura por raspado favorece el juego de las palabras en sí mismo, así como los juegos con las imágenes y sus contenidos como en *Soir au Cinema* (1962-63 de Lemaître).

La elaboración suprema será la que consiste en inscribir un texto en el sentido de longitud de la película y que la proyección aparecerá como una línea ondulante sin pies ni cabeza; contradiciendo al mismo tiempo sus significaciones latentes (en un mismo golpe).

### 3.2.2. Letrismo

Si bien hemos visto la importancia que desempeñan las ideas como constructo del arte conceptual, y su elemento signifiante más importante son las palabras, conviene señalar que construir incluyendo palabras o textos en la imagen fílmica no es sinónimo de su incorporación como elemento de construcción producto de su relación con el arte conceptual.

Lo que se tratará en este capítulo es abordar las construcciones fílmicas en las que la incorporación de textos permiten generar un nuevo discurso, o como artistas han recreado o se han apropiado del texto para la generación de su obra, ya sea subvirtiendo a través de la palabra el contenido vehiculado por la imagen visual, ya sea estableciendo con ella una relación dialéctica.

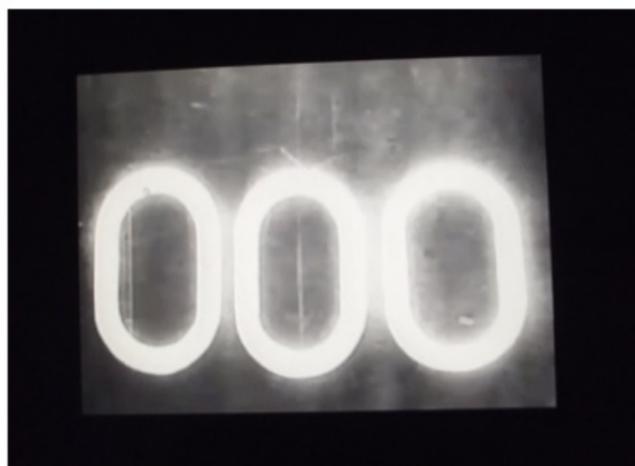
Si bien en el cine mudo, a través de los intertítulos que separaban las sucesivas secuencias, las palabras eran utilizadas para contextualizarnos lo sucedido en la imagen, es decir, para suturar el vacío de sentido que existía entre las imágenes dispuestas sucesivamente, encontramos no pocos casos en los que la palabra nos ilustra lo que acontece en una conversación telefónica (algo que para nosotros resulta extraño) como por ejemplo en *College Chums*, un film de 1905 de Edwin Porter, en la que de manera explícita la palabra escrita viene a sustituir la carencia de sonido: una conversación por teléfono entre dos novios, es “leída” en la pantalla mientras discuten a propósito del aparente adulterio del joven. En un momento dado de la conversación, incluso, la “voz” indignada de la joven derriba la voz del novio que intenta defenderse.



*College Chums* (Edwin Porter, 1905)

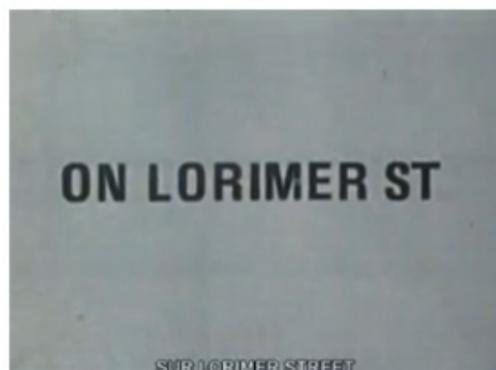
No obstante, la original presencia y funcionalidad dramática de la palabra en el film de Porter, no pasó a formar parte desde luego de las normas representativas que terminaron por definir al lenguaje cinematográfico clásico. Antes bien, es en el cine experimental donde la palabra termina por desbordar su condición transicional y opera como figura. No en vano, en el cine experimental la palabra deviene también en imagen constructora del film, no por lo que significa sino por lo que construye formalmente dentro del film. En algunos casos las palabras pueden ser utilizadas “como objetos visuales” como lo hicieron los cubistas o dadaístas.

Es en el caso de *Le ballet mécanique* (Férand Leger, 1924) por ejemplo, donde los números y las letras bailan en la pantalla desentendiéndose del mensaje al que hacen referencia. El texto se convierte en figura: es la conversión de la narración en mostración



*Le ballet mécanique* (Férand Leger, 1924)

Se trata de una utilización que se generalizó en las décadas de los años 60 y 70. Los intertítulos en *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas 1975), por ejemplo, nos aporta algunos indicios sobre el lugar y las personas que nosotros vemos. No obstante, en ocasiones dichos intertextos dejan de ser meramente explicativos, para alcanzar otras significaciones más poéticas o evocativas. En este caso las imágenes se ponen al servicio del texto poético, invirtiendo por lo mismo la relación del texto con las imágenes. Se trata de una inversión que Jonas Mekas explota habitualmente en sus diarios-film.



*Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas 1975)

Por su parte, Hollis Frampton en *Zorn's Lemma* (1970) construye un alfabeto donde la imagen de la palabra construye una imagen, si se nos permite la expresión, "conceptual". Se trata de una utilización que lo diferencia de otro artista como Yann Beauvais, que utiliza la palabra como imagen<sup>18</sup>, tal y como él mismo expone en la revista *Spirit* # 23, Octubre, Burdeos, 2006.



*Zorn's Lemma* (Hollis Frampton, 1970)

En los cineastas de re-apropiación, las palabras tienden a ser utilizadas como elementos de nueva significación, lo que enriquece su discurso. Ya no se trata solo de la recontextualización de las cadenas de imágenes a través del montaje, sino de una auténtica indistinción entre la imagen y la palabra para hacer ver aquello que subyace en las representaciones audiovisuales: un discurso proferido por alguien para alguien.

Pocos cineastas sin embargo, han trabajado con la figurabilidad de la palabra como Peter Greenaway. En efecto, la relación "TEXTO/PALABRA/IMAGEN" deviene primordial en la estructuración ficcional de las películas de Greenaway. En *A Zed & Two Noughts* (1985), por ejemplo, aparecen las letras "Z" y "O" dando comienzo a la narración; lejos de escribirse

<sup>18</sup> Gran parte de su trabajo se encuentra disponible en: <http://lightcone.org/en/filmmaker-16-yann-beauvais>  
(Consultado el 08-02-2016)

sin embargo en la imagen como ocurre invariablemente en las clásicas cabeceras fílmicas (denotando los significados vehiculados posteriormente por el film), se construyen aquí como módulos arquitectónicos exentos, luminosos y cromáticos, que forman parte del escenario; dándose a ver incluso antes que a leer. De hecho, a lo largo del film (excediendo radicalmente, por tanto, el espacio habitual donde se inscribe el título), el texto-tótem aparece encuadrado del revés, o en ligero escorzo, imposibilitando su lectura.



*A Zed & Two Noughts* (Peter Greenaway, 1985)

### 3.2.2.1. La Letra y el Signo de Isou

Muy naturalmente, Isidore Isou en 1944, propone una prolongación del movimiento surrealista por la adopción de un elemento formal nuevo: la letra o el signo, derivada del discernimiento de la base de emancipación del arte figurativo, en el momento donde se separa del signo-sonido en la estructura jeroglífica.

En efecto, el signo-idea figurativo ha puesto las bases de reflexión del desenvolvimiento en la historia de la pintura, del arte figurativo a su prolongación en el arte abstracto. El signo-sonido, en cuanto a lo que él ha determinado evolutivamente, primero a la retórica, después a la notación literaria, en una prolongación independientemente extensiva.

Por tanto es de constatar que el signo-idea, no puede conferir un desarrollo anecdótico relativamente limitado en comparación con las posibilidades infinitas del conjunto de palabras de comunicación que ofrece la escritura. Y, sobre todo, porque él no es capaz de darnos un renuevo estético, de percepciones nuevas desde la negación dadaísta y la utilización por parte de los surrealistas del psicoanálisis freudiano.

Isou impone como fundamento de una reflexión nueva, la reunión de signos-idea y del signo-sonido moderno (utilizado en términos de comunicación) amalgamado sobre la denominación genérica común de arte de la letra o del signo: el Letrismo, para hacer resaltar la pintura, en una prolongación estética.

Esta estructura doble, armónica y conceptual, inmediatamente significativa, distingue la partícula letrista de antiguos elementos figurativos y no-figurativos; no solamente la letra no es un objeto de la realidad, y menos una composición geométrica abstracta, pero la letra puede contener, todos los elementos figurativos y no figurativos en ella misma.

La letra y el signo integran en el mundo de la plástica posibilidades infinitas, por el empleo de todo el alfabeto existente o inventar todas las significaciones posibles de signos existentes o por inventar.

Esta nueva estructura impone un orden de trabajo autónomo, como la base de un universo distinto, rico e irreversible a través del que el arte plástico debe ser revisado y recreado.

La forma letrista es considerada, al menos, como la tercera estructura esencial del arte plástico, después de la figurativa y la no-figurativa.

En 1945-46 los artistas de este movimiento comenzaron a crear obras fundadas sobre el empleo de caracteres latinos, los elementos alfabéticos más simples, los más puros, expresión fundamental de un sistema inédito, ellos reducen toda la expresión visual a la letra, por la letra en sí.

### 3.2.2.2. El Arte Hipergráfico

En 1950, estos mismos artistas proponen hacer obras fundadas sobre todos los medios de notación posibles, individuales o colectivos, pasados o futuros –ideográficos, léxicos,

fonéticos- conjunto original de múltiples posibilidades llamado arte hipergráfico o la super-escritura 61.

Así, considerando el punto, la línea, la superficie, como partículas y estructuras del arte abstracto, descubrieron que son incapaces de proyectar nada más que algunas combinaciones reducidas, vagas y confusas, hoy en día banalizadas y que son simples composiciones de un dominio geométrico. Las letras tienen en cambio pensamiento a explorar, otros elementos de ese sector, como los números, los símbolos algebraicos, etc.

Se trata de un territorio de tal entendimiento y de tal profundidad que es necesario reconsiderar todas las expresiones de la pintura anterior, de reclasificarlas en su cuadro de valores, y su escalón preciso. Adelantando así la prueba de superioridad y de la perennidad del conjunto hipergráfico por relaciones del conjunto figurativo y abstracto a un nivel de todos los componentes de la obra pictórica.

Conviene recordar que el Letrismo no está ligado al arte conceptual sino a los parámetros del arte de la modernidad: la letra como un recurso “pictórico-formal” no conceptual.

Si vemos la referencia en cuanto a las formas de hacer arte conceptual de Peter Osborne, encontramos la que se refiere a la de **Palabras y signos**, elementos que vemos utilizar reiteradamente en el arte de los Letristas. La única y sustancial diferencia tiene que ver con que estos últimos la conceptualizaban todavía con los parámetros de la modernidad, es decir como un elemento formal constructor de una obra. En cambio, como hemos visto con los artistas conceptuales, estos tenían la intención de alejarnos de toda visualidad y referencia formal, si bien es cierto que son pioneros en la incorporación de la interpelación y co-participación del espectador en la construcción de la obra.

### 3.3. Yann Beauvais: Hezraelah, WarWarism y WarOnGaza

Yann Beauvais es un cineasta y crítico de cine francés que ha realizado numerosos cortometrajes e instalaciones en las que el elemento de apropiación resulta decisivo.<sup>19</sup>

Tres proyectos cinematográficos resultan especialmente atractivos para las premisas de este trabajo de investigación: *Hezraelah* (2006), *WarWarism* (2009) y *WarOnGaza* (2009). En el film *Hezraelah*, por ejemplo, el recurso del *Found Footage* se limita al uso de fotografías aéreas de una parte de la ciudad de Beirut, en el inicio de un bombardeo el 12 de julio y el 13 de julio cuando la ciudad se convierte en un campo de ruinas. Sobre esas imágenes aparecen textos palabra a palabra, siguiendo un ritmo y la pulsión de las imágenes.

Con *Hezraelah* podemos ver al mismo tiempo el estado del lugar en una situación de emergencia, reforzado por la enunciación palabra a palabra. En este trabajo es la relación entre las imágenes en ruinas, las que dan sentido a la lectura de los textos, un poco como si el texto nos permitiera entrever, o más exactamente, ver de otra manera.

Lo que está en juego en estos 3 films sobre la cuestión palestina, no es tanto la construcción de un mundo, sino una interpretación. Nosotros no hacemos el mundo, estamos en el mundo y la apropiación permite apoderarse, retomar algunas representaciones a fin de proponer otros análisis, interpretaciones y lecturas. El recurso del *Found Footage* permite también la constitución de un metalenguaje en la que las modalidades fílmicas interrogan las secuencias para constituir otras que se contraponen, contradicen, se insertan de la intención y significación primera a fin de hacer coexistir una pluralidad de sentidos simultáneos. Transformar esas imágenes es afirmar la posibilidad de una multiplicidad.

<sup>19</sup> Asimismo, ha sido autor y editor de diversos trabajos relacionados con el cine experimental, y fue cofundador en 1982, con Miles McKane, de Light Cone, una asociación dedicada al servicio de la creación, la difusión y la salvaguarda del cine experimental.



Fotograma de *Hezraelah* (Yann Beauvais, 2006)

### 3.4. Godard y el texto

Podríamos establecer un primer tiempo en este trayecto de aproximación al universo Godard: los films de los años 60, que son los que corresponden a la Nouvelle Vague y la aparición de la modernidad cinematográfica. Podemos decir que en este “primer tiempo”, fue preponderante el del cinema solamente (el video, no interviene aún). Lo escrito en la imagen en estos momentos se manifiesta principalmente (pero no exclusivamente) al nivel del enunciado narrativo de los hechos (diégesis).

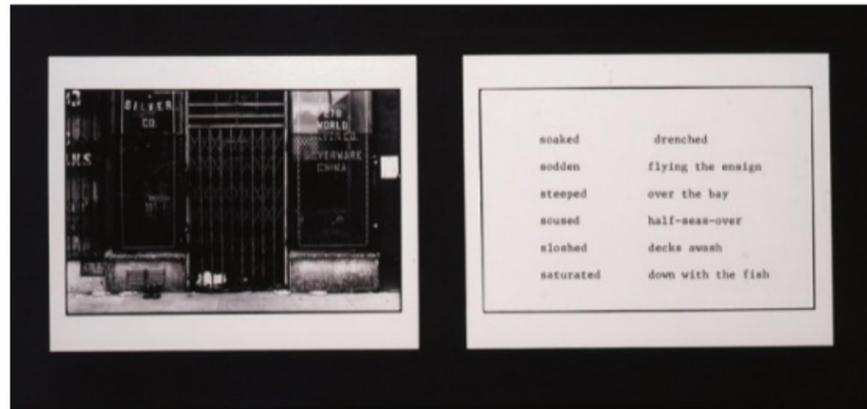
No cesamos de encontrar en los films de este período momentos donde los personajes leen textos, del periódico (citemos por ejemplo: *Une femme est une femme*, 1961, donde el personaje principal masculino está con un amigo “perdiendo” el tiempo y se pone el personaje principal a leer el periódico en pleno film como parte de la historia), de libros, de inscripciones, escribiendo ellos mismos un diario, cartas, o frases. La escritura aparece en el mismo nivel narrativo que los personajes que son la mayoría de las veces los autores o los destinatarios. Por ejemplo, en *À bout de souffle* (1959), entre la prensa escrita y un anuncio urbano luminoso. El texto actúa al mismo nivel que la imagen. Pero sin llegar a

sustituirla, es decir, la palabra no cobra un significado mayor que el del personaje, si lo pone al mismo nivel, pero no es el que lleva toda la carga simbólica e interpretativa de la imagen.



*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959)

No se trata por tanto de la radical utilización que hacen los artistas conceptuales extremos del Art & Language, o la obra de artistas como Martha Rosler (“*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*” 1974-1975), donde, gracias al concurso de las palabras re-significa la imagen de un espacio vacío dejado por personas que viven en las calles en situación de vulnerabilidad, como son los alcohólicos o inmigrantes. Palabras que son sinónimos, sin jamás enunciarlo. Aquí la palabra es la que tiene toda la carga conceptual y de significación de la foto como obra, como construcción mental, más que como vestigio.



"The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems" (Martha Rosler, 1974-1975)

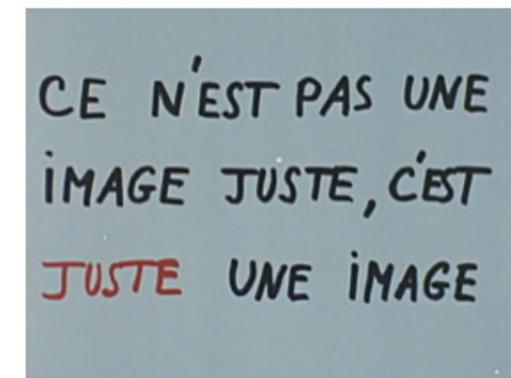
### 3.4.1. Las Palabras en y por la Enunciación Fílmica

En esta segmentación de la obra de Godard, el segundo tiempo "ideal" es el que corresponde a los films militantes y políticos del periodo de Dziga Vertov (1968-1972) y que se prolonga en los films las experiencias de video/televisión de los años 1974-1978.

Un periodo que es toda una tentativa de "cinema materialista", y que dio comienzo en realidad con *La chinoise* (1967), justo antes de que estallaran las revueltas de Mayo del 68. No es simplemente mostrar las cosas, sino decir las, mostrar lo que uno dice y decir lo que nosotros les mostramos. El lenguaje como materia, como objeto exclusivo (tan cerca y tan lejos aquí de las propuestas situacionistas). Las mismas imágenes sirviendo para producir un lenguaje, del texto-imagen. Ya no se trata más de contar ni de representar, pero sí de borrar (hacer tabla-rasa) para re-escribir, descomponer para ver si podemos reconstruir, de tachar para re-hacer. Trabajo de pizarrón cinematográfico, que encuentra un lugar privilegiado en las cabeceras de las películas del cineasta suizo de estos primeros tiempos (*Pierrot le fou*, *Pierrot el loco*, 1965, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967, *La chinoise*, 1967, etc.), en los que los títulos de crédito se constituyen como textos-imágenes que se yuxtaponen y suceden en la pantalla según una lógica refractaria a la unidad.

Asimismo, las dos figuras dominantes de todos estos films de "época" son los hechos de collage y los de graffiti. Se trata de puras superficies sin profundidad en los que aparece

escrito el texto, como en *Vent d'Est* (1970), en la que aparece la célebre inscripción: "Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image" (esto no es una imagen justa, es justo una imagen).



Vent d'Est (Jean-Luc Godard, 1970)

En cierto modo, con esta denuncia de la opacidad de la imagen, ocurre algo similar a lo que aconteció en la pintura cuando llegó a su planteamiento ontológico de ser en la superficie misma. Es decir, cuando la pintura llegó a ser en sí misma, y no ya una ventana abierta al mundo que daba a ver (como ocurría en la representación renacentista). Aquí, también es el film en sí mismo una superficie: la imagen fílmica **es**.

*El texto no está en el film, ni sobre la imagen. El texto es el film, él mismo. Es un cine liberado de toda su "falsa" profundidad de representación del mundo, un film que nosotros miramos como recorreremos un libro, volteamos una página, entendemos un discurso. Antes de ver es necesario primero leer el texto-film. (Dubois, 2011: 229)*

Se trata de una actitud de Godard que, a partir de su colaboración con el grupo Dziga Vertov, ha pasado a formar parte de su posterior obra en distintos niveles y grados de profundidad. La denuncia de una imagen que no puede ser considerada como un mero

sustituto de la realidad, ha adoptado en la poética godardiana la forma de un interrogante abierto sobre la imagen y su relación con el texto.

Probablemente, pocas películas como *Passion* (Pasión, 1982) y su reverso videográfico, *Scénario du film Passion* (Guión del film Pasión, 1982), han elaborado un programa más sistemático respecto a los límites y responsabilidades de la imagen.



Scénario du film Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

### 3.4.2. El Video o la Expresión en Directo

Entre 1974 y 1978, Godard va a prolongar esta primera actitud pero haciendo un descubrimiento crucial: el video y sus infinitas posibilidades de recomposición, superposición, efectos, etc. De hecho, frente a la actitud de numerosos cineastas que vieron en el advenimiento del video el fin del cine, Godard se ha mostrado abierto al nuevo medio: fue el inicio de una colaboración que dura para siempre.

Con el video aplicado al cine en sus tres primeros films-ensayos, en cierto punto experimentos, que fueron  *Ici et Ailleurs* (1974),  *Numéro deux* (1975), hechos con el video aplicado a la televisión. Godard va a poder practicar a una escala más grande su trabajo

de collage de imágenes –esta vez según los modos electrónicos de la incrustación y de la sobreimpresión- también la inscripción sobre la imagen- y también según los mecanismos de carácter electrónico sobre la página- pantalla.

Pero sobre todo Godard va a descubrir con el video, *el tiempo* en directo, la posibilidad de poderse relacionar en tiempo real con la representación o con lo representado: “en train de se faire” como aparecía escrito en la pantalla en *La chinoise*. Es decir, donde las imágenes y las palabras se hacen y deshacen en sus mismos ojos, teniendo la opción inmediata de manipulación en la máquina.

En video se hará con las imágenes y los sonidos mucho y mucho más que con las palabras (la televisión por el contrario, dirá Godard, será *contra las imágenes*). El video será todo entero pensado como un modo de *escritura por y en imágenes-sonido*. La imagen y la palabra esta en relación directa con la enunciación. Es la *potencia del tiempo real en la pantalla*.

El video, es ser en directo con el acto de inscripción, es ver lo que hacemos en el momento donde lo hacemos. Es por lo que él video re-crea el acto de la escritura, que puede darse como transposición audiovisual.

Con el video de esos años, la imagen y las palabras son tratadas como si tuvieran el mismo status, sin diferencia de clase. Manipular el uno como él otro, únicamente por ensayar “parejas de lenguaje”.

Ya no hay más distinción efectiva entre imagen y palabra, entre representación de cosas y representación de palabras. El video como dispositivo abstracto de escritura, como pura enunciación en directo juntando indiscriminadamente por la imagen y la palabra. El video viene a ser ese dispositivo a través del cual se manifiesta la compatibilidad rota entre Presentación-Representación, ese acto *ready-made* que manifiesta el cine según Bourriaud. En el video es doble *ready-made*, no solo por darse en la toma de la imagen sino en el tiempo casi simultáneo, y no 24 cuadros por segundo. Es decir, acontece de manera casi instantánea y sobre todo casi inmaterial.

Es por eso que el video es el instrumento casi por excelencia del marco expositivo, por su cualidad del manejo del tiempo casi directo, y por su vinculación con lo pensado del artista. Es un dispositivo sumamente “flexible” que permite a los autores expandir la temporalidad de la imagen a su antojo, como ocurre de manera emblemática en algunas de las piezas de Douglas Gordon.

## Capítulo 4. Imágenes Híbridas

## Capítulo 4. Imágenes Híbridas

### 4.1. ¿Qué es una Imagen?

La compleja realidad audiovisual que define nuestra contemporaneidad, ha revitalizado el debate sobre los principios y funciones de la imagen. Las posturas epistemológicas son numerosas y constituyen perspectivas de análisis profundas. Una propuesta especialmente relevante para los intereses de este trabajo, se encuentran en el relevante análisis de Jaques Rancière en su espléndido libro *El destino de las imágenes* (2011). En él, el filósofo francés sinteriza dos grandes formas de comprender la imagen:

*“Imagen” significa entonces dos cosas distintas. Esta por un lado la relación simple que produce la semejanza de un original: no se trata necesariamente de su copia fiel, sino simplemente de lo que alcanza para producir sus efectos. Y está el conjunto de operaciones que produce lo que llamamos “arte”, o sea, precisamente una alteración de semejanza, las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza. (Rancière, 2011: 28)*

En esta investigación, vamos a trabajar principalmente con la segunda idea de imagen, pero a partir de la primera, ya que es la que nos vincula directamente con la idea de lo que es el cine ya que este reproduce una ejecución realizada frente a una cámara. Esta idea nos ubica junto a Bourriaud, cuando habla del cine como el primer acto de ready-made, en su libro: *Formas de Vida* (2009), y en el cual no hemos realizado la segunda operación, pero que a través de esta primera operación “cinematográfica” de la imagen realizada a través de la *fuerza de la verosimilitud*, llegamos a la segunda en nuestra propuesta artística.

Nosotros trabajaremos con la segunda operación o definición que nos plantea Rancière, y que nos permite generar todas esas posibilidades de mixturas, mezclas, migraciones de la imagen.

Es decir, las “imágenes” que vamos a retomar, no lo son para reproducir o parecerse a..., por el contrario, son imágenes que van a generar una nueva interpretación de la realidad, digamos que va a generar una *des-semejanza*, más ligada a la idea de creación que a la idea de reproducción de la realidad.

Tal es el signo de lo estético que desarrolla el filósofo y que nosotros hacemos nuestra. Sin irnos tampoco de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo del cine contemporáneo, lo que haremos será una migración. No solo haremos una migración de la imagen desde un dispositivo a otro, sino de estado es decir una migración que afectará a su ontología; se trata de un auténtico cambio de estatuto de la imagen. Al salir de la esfera cinematográfica, estaremos operando en el museo o galería bajo los parámetros del arte contemporáneo.

La imagen movimiento está más ligada a la idea de “representar”, es decir, a la idea de semejanza. Tanto del tiempo como de lo que está delante de la cámara, es una imagen que “*transcurre*” lógicamente donde hay una unidad entre lo que representa y la imagen que genera. El problema surge cuando la imagen toma “conciencia” de que el tiempo le pertenece, a través del montaje y genera realidades distintas al tiempo y al espacio original, donde dicta su propia velocidad y realidad como imagen. Pero que sigue siendo cine. Es lo que Luc Vancheri llama el segundo estado de la imagen y que correspondería, grosso modo, con el concepto de cine moderno o, en términos de Gilles Deleuze, con el paso de la imagen movimiento a la imagen tiempo. El cine de Alain Resnais o Alain Robbe Grillet, se caracterizan precisamente por esa aguda conciencia temporal que termina por desbordar el relato clásico y lo hace explotar en su interior.

Siguiendo con su origen, y retomando la clásica distinción psicoanalítica, Phillipe Dubois nos plantea al menos 3 tipos de imágenes:

*Una imagen se origina siempre al mismo tiempo, aunque en proporciones variables, en lo Real, en lo Imaginario, y en lo Simbólico. La imagen es siempre un rastro, una huella de alguna cosa (lo Real), y obra en nosotros siempre y cuando conduzca a lo imaginario y es vehículo o implica siempre un saber y ciertos códigos (lo Simbólico). (Dubois, 2011: 264)*

Es decir lo sitúa en tres planos fenomenológicos distintos en su origen: Lo real, lo imaginario y lo simbólico, cada una con sus características específicas de unicidad.

Pero lo que más nos interesa desde la perspectiva de análisis que defendemos, es el recorrido que tienen las imágenes una vez que están creadas, como circulan las imágenes en la sociedad, más aún en nuestro presente: gran parte del arte contemporáneo está trabajado por esta idea de migración y de reproductibilidad de las imágenes. Como han señalado numerosos autores, las imágenes –y las narrativas que vehiculan- mutan de un formato a otro con una promiscuidad poco vista hasta el momento. Lo que antes aparecía sujeto a un soporte y a una técnica que parecía estabilizarlo, ahora se constituye casi en lo anómalo, en lo inusual. Se trata de una complejidad que aborda diferentes aspectos, tanto de la imagen misma, como de su origen y de su destino. Es por eso que merece la pena reflexionar sobre los mecanismos que organizan este nuevo orden de las cosas. ¿Adónde van las imágenes en el arte contemporáneo?, y aún más, ¿de qué tipo de imágenes estamos hablando? Y todavía, ¿cómo se organiza esta fascinante movilidad?

Más allá de todas estas cuestiones, es un problema para abordar desde una postura epistemológica. Al estar delante de una imagen (y dicho sea de paso, no solo delante: sino también por encima, o por un costado, o por detrás, o incluso dentro de ella) nosotros no podemos considerarla hoy en día como un “dato” estable, serio, inmutable, como lo era en su momento lo que hemos estado llamando la imagen-materia. No podemos hoy en día contemplarla (la imagen) ingenuamente por ella misma (en sí misma), como una cosa “pura”. Antes bien, la imagen es compleja, y es esta complejidad la que está siendo puesta en cuestión en los más recientes debates artísticos.

Primeramente, las que hemos delimitado son las imágenes fílmicas que aparecen o surgen en los espacios expositivos de los museos y galerías. Es en ese contexto donde se da un proceso de migración tanto de la imagen fílmica como, a veces, del dispositivo a un lugar totalmente distinto para el que fueron concebidas.

Se trata de una práctica extremadamente común en el arte contemporáneo, sobre la que queremos reflexionar: ¿cómo se da este proceso de migración?

## 4.2. El Nacimiento del Aura en el Cine

La cuestión de la “artisticidad” cinematográfica aparece de manera explícita en el debate historiográfico en el clásico Manifiesto de las Siete Artes de Ricciotto Canudo que, ya en la temprana fecha de 1911, consideraba el cine como la “síntesis total” de las artes:

*El ‘circulo en movimiento’ de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama ‘Cinematógrafo’. Si tomamos a la elipsis como imagen perfecta de la vida, o sea, del movimiento –del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos-, y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece claramente en nosotros<sup>20</sup>.*

Se trata de un carácter artístico que fue moneda común de las propuestas vanguardistas que, de manera especialmente activas en las cinematografías francesas y rusas, intentaban “recuperar” al joven medio de expresión de las garras de la narratividad decimonónica. Con distintas intensidades y gradaciones, autores decisivos del cine de vanguardias como Germaine Dulac, Louis Delluc o Dziga Vertov, propusieron a lo largo de la década de los años 20 la consideración del cine como un arte propio, alejado tanto de la novela como del teatro.

No obstante, en cuanto a la inserción del cine en la institución artística, el primer paso es cuando la imagen fílmica entra en los museos, pero no para ser expuesta, sino para ser preservada. Esto lo hacen los grandes museos del mundo entero como el Centre Pompidou, el museo de Orsay o el mismo Louvre, sin olvidar el ejemplo histórico del MOMA en New York. Es en este museo que en 1929 Alfred Barr Junior pide crear a Iris Barry, para su futuro Museo de Arte Moderno de New York (MoMA), un departamento (del que en el

futuro el propio Barry sería su primer comisario) de cine que no solo fuera un complemento documental para ilustrar las exposiciones, él quería un departamento donde el cine fuera considerado como una obra de arte completo, como la pintura o la escultura. Pero, ¿qué operación se necesitaba hacer para lograr esto? Cuando la idea de una cinemateca no era considerada en los años treinta, ya que las copias eran destruidas una vez exhibidas, no había la necesidad de preservar el patrimonio artístico ya que aún no obtenía esa cualidad. La cualidad estética y por lo tanto la necesidad de su preservación.

Conservar, para Iris Barry, era ante todo mostrar, conservar en memoria, conocer y liberar así como encontrar y conservar las copias. Mostrar fue igualmente para Langlois un acto de conservación.

*El cine que Iris Barry y Henri Langlois querían guardar prioritariamente eran el cine mudo que era destruido sistemáticamente, por el cine hablado, que le privaba de todo valor comercial. Langlois definió así el cine mudo como un “arte plástico”. Nosotros conocemos hoy en día las razones estratégicas que le animaron. Esta era la manera de conferir al cine de la nobleza artística, de dotar al cine de aura. (Païni, 2002: 22)*

Es muy importante este planteamiento de Langlois, donde a partir de la exhibición dota al film de su carácter memorial, “exhibir para conservar”, ya no es un objeto de masas (Walter Benjamin) ahora adquiere aura, al tener a través de la exhibición-contemplación, la necesidad de la preservación. Se exhibe para contemplar ya no para divertir o informar, esto se lo da con la necesidad de conservar, conservar para contemplar, solamente faltaba el segundo paso para dotar de aura de segundo grado como lo define Dubois a la imagen fílmica, la de la exhibición y yo agregaría otro ingrediente fundamental, la re-significación, re-significación que viene dada fundamentalmente por los parámetros heredados del post-conceptual con el ingrediente estético que nos requiere Peter Osborne en relación a la imagen en el arte contemporáneo.

<sup>20</sup> Recogido en Textos y manifiestos del cine (Romaguera y Alsina, 1998).

Es decir viene una transferencia fenomenológica de la imagen para pasar del estatus de imagen temporal a ser una imagen con “un carácter memorial”, (recordemos que una de las características de la imagen materia es esta presencia de la memoria. Es decir es a partir del principio de querer preservar, que los films adquieren carácter memorial y por lo tanto: **aura**.

Semejante proceso se dio también con la fotografía, pero en este caso se dio fundamentalmente cuando la fotografía pasó de su posición “horizontal” a su posición “vertical”. Me explicó: la fotografía que al principio surgió como el registro del acontecimiento (del lugar y del tiempo), siempre tenía una posición horizontal, era “leída” siempre horizontalmente, estaba más al servicio de ser un dato, que de ser una entidad en sí misma. Cuando se le comienza a exhibir, en museos o galerías es cuando comienza a adquirir este carácter o idea de ser contemplada, ya no leída, y por lo tanto en esta operación de contemplación, es que asume su aura. Es decir al entrar en el plano vertical de la contemplación- y este mismo fenómeno se registra cuando la obra cinematográfica (usando tanto el dispositivo como la imagen fílmica) se traslada a esta nueva categoría de obra de arte dentro del circuito de las artes visuales como la pintura, la foto o la instalación. Es a través de esta entrada en los grandes circuitos del arte que entra en esta nueva dimensión cultural.

Aquí todavía no hay ninguna posibilidad de migraciones de imágenes ni de dispositivos, ya que cada categoría está perfectamente definida: Pintura, Escultura, etc. Bajo el signo de la modernidad, son disciplinas perfectamente establecidas y asentadas que se distinguen entre sí, negativamente: la pintura lo es porque no es escultura ni dibujo, mientras la escultura no es dibujo ni pintura. Tan solo con el empuje de las vanguardias, comenzarán a resquebrajarse paulatinamente las fronteras entre las distintas artes. No en vano, como ha señalado Peter Bürger, resulta extremadamente complejo hablar de obra – pictórica, escultórica- en términos tradicionales cuando nos enfrentamos a una realización vanguardista. Por eso, propone, “en lugar de obra vanguardista conviene hablar de manifestación vanguardista. Un acto dadaísta no tiene carácter de obra, pero no es una auténtica manifestación de la vanguardia artística.” (Bürger, 1997:105).

Estamos incesantemente confrontados a estas ambigüedades (de estatus, pragmáticas o formales) que se nos ofrecen a nuestra mirada. – ambigüedades generadas por lo que llamamos a partir de Deleuze, la *desterritorialización* de las imágenes”, la creación visual – y por tanto también la manera de exponerlo- se expresa cada vez más por y en ensamblajes cada vez más complejos y mestizajes difíciles de categorizar, donde las identidades y las especificaciones que creíamos bien estables (por ejemplo las oposiciones entre pintura, fotografía, cine, video o informática) no constituyen ya más categorías estables para la percepción y la comprensión de lo que nosotros vemos.

Ya no son más las delimitaciones bien marcadas, antes sabíamos bien que lo que no era escultura era pintura o dibujo, los límites estaban claramente establecidos. Lo que estructura hoy en día nuestras relaciones con las imágenes en las exposiciones, son por el contrario los puntos de convergencia, las interferencias, las transversalidades, lo que une y lo que asemeja -es lo que hace indiscernible eso que vemos o creemos ver-. Lo que se anuncia como una fotografía, ¿es un tiraje revelado o una impresión digital?, ¿es una fotografía o un fotograma? Esta proyección sobre el muro, ¿es videográfica o hecha en computadora? Esa mirada que yo percibo en el espejo, ¿está proyectada, reflejada, sobreimpresa o pintada? Ese movimiento que se ve, ¿es un movimiento **en** la imagen representada o un movimiento **de la** imagen? Entonces, en ese caso, ¿es la imagen la que se mueve?, ¿o la pantalla?, ¿o el proyector?, ¿o el mismo espectador?

Y además, todavía podemos anotar una tercera problemática: puesto que las imágenes van y vienen, es necesario también que ellas estén a cada instante de su vida de imágenes, en alguna parte. Esta es la cuestión de su lugar. ¿Cuál es el sitio de las imágenes? ¿Cómo ocupan ellas el espacio? y el tiempo? ¿Cómo habitan (y como son ellas habitadas) ellas su lugar y en qué medida su situación pre-determina o (post-determina) su significación o significado?

*Todas las invenciones contemporáneas que implican un montaje (montaje entendido como colocar piezas curatorialmente en un espacio expositivo) de imágenes en algún espacio, por ejemplo las que llamamos instalaciones, intentan que la obra misma considere la cuestión del sitio. De la imagen como lugar al lugar como imagen. (Dubois, 2013:45).*

Philippe Dubois, retomando las profundas reflexiones de Walter Benjamin, en su clásico ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, nos recuerda la importancia que tiene la noción de lo lejano en relación con su valor de culto, es decir lo inaccesible, lo lejano nos acerca a lo cultural, y por lo tanto también a lo sublime.

Dicho de otro modo, lo lejano en la imagen nos permite darle culto y por lo tanto otorgarle un valor aurático. El autor plantea que es un error creer que al utilizar la foto como forma de exposición de un objeto, ese valor de reproducción reduce su aura, Antes bien, al contrario:

*Pienso que el 'valor de culto' de la imagen se desarrolla en el dispositivo fotográfico mucho más plenamente que en la mayoría de las demás formas de la imagen. De hecho, de todas las artes de la imagen, la fotografía es sin duda donde la representación se encuentra a la vez ontológicamente más cerca de su objeto, ya que es la emanación física directa (la huella luminosa) y literalmente pegada a la piel (pues están íntimamente unidas), pero es también, y desde el punto de vista ontológico, aquella donde la representación mantiene totalmente una distancia con el objeto, donde lo ubica, obstinadamente, como un objeto aparte. (Dubois, 2013: 46)*

Más aún, nos dice que con el valor de exposición de las imágenes fílmicas en el arte contemporáneo el trabajo de los artistas se ha convertido en un asunto de culto, la imagen se ha constituido en un objeto investido de un aura de segundo grado: “He ahí donde se encuentra el culto: en la imagen fotográfica (en la medida en que se le ha vuelto a observar) gracias a su obsesión por los efectos del cine”. (Dubois, 2013: 178)

Con esta notable reflexión, Dubois le da al trabajo expuesto de los artistas con estas características, es decir ya no la foto como recorte, como detalle aislado, sino más bien a la obra o serie como montaje de imágenes, un aura de segundo grado, por ser una imagen que se ha vuelto a mirar en el espacio expositivo, trastocada, sí, pero con un origen en la imagen fílmica.

### 4.3. El Marco

Si el soporte es sin duda el dispositivo esencial en la consideración de la imagen materia, existe otro dispositivo que también acentúa su valor aurático: EL MARCO.

En su excelente investigación sobre las relaciones cine/pintura, Jacques Aumont (1997) ha prestado también importancia al papel desempeñado por el marco en la experiencia artística. Al respecto, ha distinguido entre tres funciones principales del marco: el marco-objeto, el marco-límite y el marco ventana.

El primero, el más tangible, es el:

*Enmarcado material, físico, del cuadro, la moldura de madera dorada, el passe-partout o la maría luisa; en pocas palabras, el objeto que se llama marco y que hace que existan enmarcaciones. El empirismo de esta noción es aparente y sus límites, forzosamente, algo difusos. En muchos casos habrá que preguntarse, por ejemplo, dónde empieza el marco-objeto y dónde termina el entorno, especialmente arquitectónico, de la obra. (Aumont, 1997: 82)*

La segunda función del marco, el *marco-límite*, aparece una vez deshecho el enmarcado del cuadro: se trata del límite material de la imagen: “Límite físico, ese marco es también, y sobre todo, límite visual de la imagen; regula sus dimensiones y proporciones; también rige lo que se llama la *composición*” (Aumont, 1997: 82).

La tercera función, que se sobre la que más reflexiona el autor para intentar desmentir la existencia de un marco pictórico frente a un marco cinematográfico, es el marco-ventana:

*Ventana es dar a entender que tras ella hay ese algo que se ve, al menos si se toma totalmente al pie de la letra esta tradicional metáfora. Es lo que pretendió Bazin, a quien le gustó dejar creer que podrían atravesarse estas apariencias, esta “ventana”. Pero en Leon Battista Alberti, que fue su promotor, la metáfora era mucho más prudente, más metáfora. (Aumont, 1997: 82).*

En lo que interesa en esta investigación, cabría señalar todavía una cuarta función: complementar la función aurática del objeto al resaltarlo, aislarlo del resto de elementos donde se ubique. En el periodo donde surge, se acostumbraba colocar colgados todos sobre una misma pared, sin distinción ni asilamiento entre sí. Todavía el espacio no era importante en la configuración áurica del objeto artístico, una situación que, ha puesto de relieve O'Doherty, (2000: 23): "el montaje perfecto consistía en un ingenioso mosaico de marcos de cuadros en el que no se desperdiciaba ni el más mínimo fragmento de pared". Es en el surgimiento del plano pictórico en la pintura alejada del ilusionismo lo que impulso el uso en el dispositivo expositivo la utilización de la pared como elemento destacado: el cuadro en sí mismo, único y distinto de los demás, tal y como confirma O'Doherty:

*La relación que se establece entre el plano pictórico y la pared sobre la que se coloca tiene mucho interés para la estética de las superficies. El espacio no solo se ha clarificado en el cuadro, sino también en el lugar donde se cuelga. En la postmodernidad, la galería se une al plano pictórico para constituir una unidad discursiva. Si el plano pictórico definía a pared, el collage comienza a definir el espacio entero... Mientras nos movemos por la galería, mirando hacia las paredes, nos damos cuenta de que por ese espacio deambula también un fantasma al que se suele mencionar en los mensajes de la vanguardia: el Espectador. (O'Doherty, 2000: 31)*

La extensa cita, expone con claridad algunas de las principales estrategias y efectos derivados de las propuestas artísticas más contemporáneas, aquellas englobadas en el territorio del *campo expandido*<sup>21</sup> que exigen la disolución de las tradicionales disciplinas y la necesidad de utilizar unos planteamientos estéticos plurales y diversificados. Ante la obra de artistas como Dan Flavin, Richard Jackson, o Jessica Stockholder -por no hablar de Douglas Gordon o Eija-Liisa Ahtila-, resultan insuficientes los criterios estéticos

21 Término procedente de la expresión que acuñó Rosalind Krauss en su clásico texto *Sculpture in the Expanded Field*, (Krauss, 2006).

tradicionales: la pintura, la escultura, el dibujo, han desbordado los límites tradicionales del marco, y se han adueñado del espacio circundante para proponer nuevas experiencias de contemplación.

#### 4.4. El Flâneur y el Espacio Expositivo

Pero sobre todo, la cita de O'Doherty pone el dedo en la llaga al situar en el centro de la experiencia artística otro elemento participe en el dispositivo-cuadro: el espectador, sujeto que termina de conferir el sentido último a la imagen. Pero quién es ese espectador, a quien O'Doherty, también llama (y es aquí donde comienza todo el planteamiento del rasgo estético del que rehuía Duchamp) "el Contemplador, a veces el Observador o incluso el Perceptor". Establece así el autor una fecunda relación conceptual del espectador con los postulados estéticos del Romanticismo y su particular relación del que mira con lo mirado. No en vano, apunta, 'el contemplador siente', 'el observador percibe...', 'el espectador se mueve'.

Un interesante planteamiento que más adelante nos permitirá establecer importantes analogías con el dispositivo fílmico en el arte contemporáneo y la institución del sujeto espectador que clausura el sentido de la imagen.

Es en este punto que puede conectarse y aquí puedo conectar con el planteamiento de estética, del contemplador y del genio para diferenciarlo con lo que plantea Bourriaud, recurrimos a Valeriano Bozal el cual nos dice en su libro *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*:

*Las cualidades sensibles poseen valor por sí mismas en tanto que producen placer o deleite, en su propia materialidad: la textura de las telas y de las carnes la animación de los parques, su vegetación, su fragancia, la exaltada moderación de las escenas cotidianas, la densidad del firmamento, la excitación del erotismo. Todos ellos motivos que tienen la intención de causar placer a quien contempla tales escenas, un placer*

*que no puede reducirse al de los sentidos, aunque con ellos comience, que no es solo sensual, un placer más refinado, más delicado, gozoso y a pesar de todo espiritual. (Bozal, 2000: 21)*

Placer del gusto un placer que no duda Bozal en denominar ESTÉTICO.

Para Diderot la belleza de un paisaje no le viene dada por sus relaciones intrínsecas, sino por el hecho de que dichas relaciones son percibidas por un ser pensante como el artista. El genio ha de “alejarse” de la naturaleza para percibirla desde fuera situándose en una novedosísima concepción del mundo y el arte como visión del mundo desde “lejos”. Así inducen al espectador a entrar en la obra, aunque solo desde cierta distancia (distancia que es tanto conceptual como física, porque solo el artista o el genio es el que puede acceder a la construcción de relaciones armónicas que dan vida al cuadro; unas relaciones que no está en la realidad, sino en su cabeza.

Lo bello, creación de un mundo ejemplar, se interpone delante de la realidad como una mentira del genio. “el modelo ideal” no es pues un ser real, ni siquiera la reunión de las partes más bellas, “el modelo ideal” es una construcción mental del genio. Como el artista, el genio ha de “alejarse” de la naturaleza para percibirla desde fuera. El modelo “ideal”, no es una finalidad en sí misma, sino espacio de expresión de emociones.

El arte no solo es *Percibido* por él, sino *Sentido* por él. Las pinturas son obras maestras en la medida en que son capaces de *Transmitir Emociones*.

El espacio que justificaba todas estas acciones eran los salones de arte diseñados por Diderot en un afán de categorizar las manifestaciones pictóricas de la época, en donde el montaje perfecto consistía en un ingenioso mosaico de marcos de cuadros en el que no se desperdiciaba ni el más mínimo fragmento de pared como hemos señalado ya. O’Doherty (2000: 35), ha insistido con rotundidad en esta idea decisiva en la comprensión del arte contemporáneo:

*Una vez que la pared se convirtió en una fuerza estética, empezó a modificar todo lo que se colocara en ella. Así, la*

*pared, el contexto del arte, tenía una riqueza de contenidos que donaba sutilmente al propio arte. Hoy es imposible realizar una exposición sin inspeccionar el espacio, teniendo en cuenta la estética de la pared que inevitablemente ‘artistizará’ la obra. (O’Doherty, 2000:*

Y lo que es todavía más interesante para los propósitos de este trabajo: también a la inversa ocurre esta relación, ya que las cosas se convierten en arte cuando se hallan en un espacio en el que confluyen diversas ideas relativas a la creación artística:

*Sin sombras, blanco, limpio, artificial: el espacio se dedica por completo a la tecnología de la estética. Las obras de arte se montan, se cuelgan, se despliegan para su estudio. Ni el tiempo ni las vicisitudes afectan a sus immaculadas superficies. El arte existe en una especie de eternidad visible y, aunque existen las periodizaciones, no hay tiempo. (O’Doherty, 2000: 21)*

Estas reflexiones nos acercan a los planteamientos desarrollados por J.L. Brea, en el sentido de ligar la imagen-materia con la idea de eternidad, planteamiento similar al que propone Philippe Dubois (2013) cuando habla del valor cultural del arte, en clara alusión al pensamiento de Walter Benjamin.

Siguiendo con el cubo blanco como espacio immaculado de recepción cinematográfica de las cosas, encontramos que puede llegar incluso a significarse a sí mismo en la propuesta de exposición que nos planteó Robert Barry en 1969, donde la galería Eugenia Butler de Los Ángeles permaneció cerrada durante el transcurso de la exposición, a lo cual O’Doherty escribe:

*La obra de Barry siempre ha empleado pocos medios para proyectar la mente más allá de lo visible. Las cosas están ahí, pero apenas se ven (hilos de nylon); también se encuentra el proceso, pero no es posible sentirlo (campos magnéticos); y se intenta transmitir ideas sin palabras ni objetos... en la galería cerrada, el espacio invisible, no habitado ni por el Espectador*

*ni por la Mirada, solo es penetrable por medio de la mente.*

*(O'Doherty, 2000: 90)*

Se trata sin duda de una estrategia genial para hacer a un lado lo sensible y por lo tanto el rasgo estético de las cosas, donde no exista la posibilidad de la mirada ni de la contemplación. La herencia de la intencionalidad de Duchamp resulta incuestionable: los conceptualistas más radicales como Barry, llegan aquí hasta sus últimas consecuencias.

#### 4.5 La imagen híbrida en el contexto artístico actual

Últimamente existe una gran proliferación de festivales donde los artistas intervienen o trabajan con la temática de la apropiación: letrismo, scratch, realizando numerosas intersecciones híbridas entre los lenguajes artísticos y audiovisuales. Ejemplo de ello es Matthias Müller el prestigioso artista audiovisual alemán que en Xperimenta '11, en un programa doble titulado: *Thieves Like Me* celebrado en el CCCB, realizó un ilustrativo itinerario por la historia del *found footage*, práctica fílmica que despliega desde el año 1979 y que define como “un método, no un género.



*Alpsee* (Matthias Müller, 1994)

En *Alpsee*, de Matthias Müller para representar una infancia retratada a través de un ambiente familiar estrambótico, utiliza la estética publicitaria de los años sesenta, como

pieza alegórica y perturbadora. Para descodificar y descifrar mensajes subliminales Müller reivindicó como el reciclaje de imágenes puede resignificar y redimensionar determinadas representaciones de la imagen fílmica. Ello nos remite a la obra de Antonio Weinrichter en su obra *Metraje encontrado* (2009).

*La apropiación en el cine documental y experimental, en la que denomina al archivo, más allá de un “depósito de la memoria, como “un depósito semántico, un repertorio de sentidos, un lexicón.*

Indudablemente el siglo XXI se ha caracterizado en sus albores por establecer un reexamen de la imagen en todos sus formatos: cinematográficos, videográficos, en las redes, artísticos e incluso científico- técnicos. Estableciendo una disolución de los límites existentes hasta la actualidad, no solo en el ámbito artístico sino entre los diferentes lenguajes. Así observamos cómo últimamente muchos científicos abordan sus investigaciones desde el ámbito artístico y viceversa.

##### 4.5.1. El Collage audiovisual en el Videoarte

En la práctica videográfica en la cual interviene la apropiación, el proceso de la postproducción es el más significativo. En él intervienen tanto la edición como el montaje. Como ya es sabido a partir de la década de los 60/70, los artistas visuales interactúan con otras disciplinas artísticas: danza, música, cine, ingeniería electrónica, matemáticas, informática. Surgiendo de dichas interacciones un lenguaje híbrido y multidisciplinar. Es en esta época cuando se comienza a trabajar con el material de archivo o material encontrado “found footage”, dicho material puede ser utilizado tal cual o procesándolo.

Recordemos que la artista Dara Birnbaum produjo una de las primeras apropiaciones en vídeo. *Technology, Transformation: Wonder Woman*, (1978-1979). Ella convirtió su obra videográfica: *Wonder Woman* en un icono de la deconstrucción audiovisual. Compilando y re-editando fragmentos de la famosa serie televisiva y volviéndolos a montar, utilizando la técnica de scratch<sup>22</sup>.



Technology/Transformation: *Wonder Woman* (Dara Birnbaum, 1978).<sup>23</sup>

*24h Psycho* (Douglas Gordon, 1993).<sup>24</sup>

El artista Douglas Gordon en su remake *24h Psycho*, 1993 pone de manifiesto esta técnica, retardando y desacelerando la imagen e incidiendo sobre distintas secuencias y fotogramas, pero al mismo tiempo nos acerca al mencionado cinema estructuralista por la magnitud de su metraje y la dilación espacio temporal.

Muy pronto esta profusión de imágenes re-editadas, procedentes del medio televisivo, salió del propio formato de edición videográfico para explorar otras formas de arte cercanas al cinema expandido, tal es el caso del video-wall.<sup>25</sup>

Esta técnica fue explorada con anterioridad desde el campo de la instalación audiovisual por caso la videoartista Candice Breitz<sup>26</sup>. Ella es una artista audiovisual que siempre ha trabajado la temática de la cultura mediática, sobre todo desde la imagen televisiva. Explorando los roles en las series de T.V. y la influencia de los mass media en el individuos y en numerosas instalaciones hace uso del video-wall como plataforma de sus videos.

---

como acelerar, y retardar la imagen, incidir con zoom sobre la misma, repetir la secuencia. Llevándonos al espectador a interrogarnos sobre el sentido de la cinta de origen y el de la nueva construcción o descodificación.

23 Technology/Transformation: *Wonder Woman*, (1978). Dara Birnbaum.

<https://www.youtube.com/watch?v=k6xZOUXNyQg>, Consultado: (20/04/2014)

24 Douglas Gordon. *24h Psycho*, 1993. <https://www.youtube.com/watch?v=UtlG5TqqVeA>

25 Video-wall: Podemos entender un video Wall como una matriz de monitores o pantallas que se encuentran sincronizadas para mostrar contenidos, simulando una pantalla de tamaño súper gigante, indistintamente a si muestra una única imagen, distintas imágenes o imágenes multiplicadas.

26 Candice Breitz. <https://vimeo.com/candicebreitz>, Consultado: (13/05/2015)



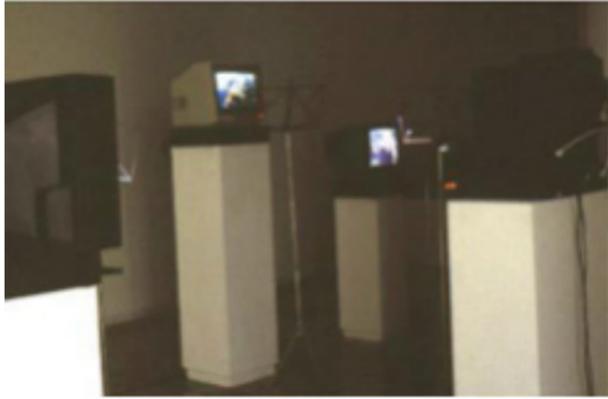
*Queen (A Portrait of Madonna)*, (Candice Breitz. 2005)

Pero la técnica de apropiarse de material fílmico existente para realizar una nueva creación no era en sí algo novedoso. Recordemos a Bruce Conner produce *A MOVIE* (1958) una película en la cual se combinan fragmentos procedentes de otras películas para producir un nuevo trabajo. La temática de dicho film analizaba la propensión de la humanidad hacia la violencia.

De igual modo el videoartista Vicente Ortiz Sausor<sup>27</sup> en su instalación audiovisual *Hunt Symphony* trata el tópico de la violencia en las películas americanas, donde uno de los personajes es víctima de la violencia del colectivo humano. Para ello compila imágenes donde la víctima es perseguida hasta la muerte en una "sinfonía de la caza", inmortalizada en películas como; *La Jauría humana* (1966), del director Arthur Penn, *A la caza del hombre*, Dr. R.J. Kizer. 1993 o *Razas de noche*. Dr. Clive Barker. 1990.

---

27 Vicente Ortiz Sausor, *Una propuesta escultórica: Videoinstalación y Videoescultura*, Tesis doctoral UPV 2001.



*Hunt Symphony* (Vicente Ortiz 1998).

*“Hunt Symphony<sup>137</sup> puede abordar su historia en tres actos, dividida en tres tiempos: la reunión de los cazadores (la preparación), la caza (la persecución) y la muerte de la víctima. La videoinstalación plantea seis versiones de imágenes fílmicas con las mismas imágenes pero ordenadas de distinta manera. Se realizaron seis versiones de la pieza que finalmente componen esta videoinstalación; los televisores/pantallas funcionaban como metáfora de los músicos de una orquesta que interpretan Hunt Symphony. Pues al frente de cada televisor se encuentran unos atriles que son las que sostienen las partituras de los músicos. Con la presencia de este aparato, cada monitor reproduce al mismo tiempo la misma melodía”.*



*Duty-Free Art* (Hito Steyerl, 2015).

En la actualidad Hito Steyerl<sup>28</sup> (Múnich, 1966) es considerada una de las artistas actuales más relevantes dentro del campo del videoarte. En su obra se abordan temáticas como el impacto de las imágenes en el espectador o en el ciudadano, la proliferación de las tecnologías digitales y el uso de las redes en internet. Su obra está constituida por vídeos, escritos y ensayos. Todo un ensayo crítico sobre la vigilancia, el control y la militarización, los videojuegos bélicos, la influencia de las redes en la era de la globalización. Sus producciones van más allá de la simple remasterización y la voz en off, o los protagonistas que aparecen subtítulos (partición de pantallas) nos ayudan a recodificar su significación y a establecer nuevos parámetros para su lectura. Ello sumado a una simple y adecuada interacción entre los elementos de la instalación consigue involucrar al espectador en un cruce de fuegos visuales y conceptuales del cual difícilmente podrá evadirse.

Pero el territorio de trabajar con imágenes procedentes de otras fuentes no es en sí algo exclusivo de las artes audiovisuales, recordemos que numerosos artistas en la década de los 80 como Sherrie Levine, una fotógrafa y artista apropiacionista de nacionalidad americana, cuyos trabajos se fundamentan en re-fotografiar obra de otros fotógrafos celebres (masculinos), resignificando su obra.

28 Hito Steyerl. *In Defense of the Poor Image*.

<http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>, Consultado: (20/12/2015).



*Después de Walker Evans 1* (Sherrie Levine, 1981).

*“Su trabajo más importante es el llamado “After Walker Evans”, donde la artista fotografió las fotografías de Walker Evans del catálogo de la exposición “First and Last.” y las exhibió sin ninguna manipulación en 1980 en la galería de arte de Nueva York “Metro Pictures”. Con ello y bajo la idea de “A picture is no substitute for anything” (Una imagen no es sustituta de nada), critica la relación arte-representación, y se cuestiona la originalidad, la intención y la expresividad modernas, afirmando que se podía volver a fotografiar una imagen y crear algo nuevo en el proceso (aunque se crea una originalidad postmoderna alterna.). Como decía el teórico Walter Benjamin, la reproducción se convierte en la auténtica experiencia y se destruye la sacralidad del objeto, haciéndolo útil para aquellos que no pueden poseer esos mismos objetos”.*<sup>29</sup>

Por su parte el fotógrafo Richard Prince en “Spiritual America”. Exhibida en Valencia, IVAM Centre del Carme, en el año 1989. Nos muestra numerosas imágenes de Cowboys

<sup>29</sup> *Arte de Apropiación. Análisis de artistas apropiacionistas.* <https://b1mod.wordpress.com/2013/04/13/inicios-del-arte-de-apropiacion-y-obra-de-sherrie-levine/>, Consultado: (02/02/2013).

retomadas de vallas de cigarrillos de Marlboro, motoristas con sus chicas en poses pin-up, así como polémicas imágenes de films americanos. Esta temática de apropiación desató una gran controversia sobre la autoría y el papel tradicional del artista.<sup>30</sup>



*Untitled (four women looking in the same direction)*, (Richard Prince, 1977).

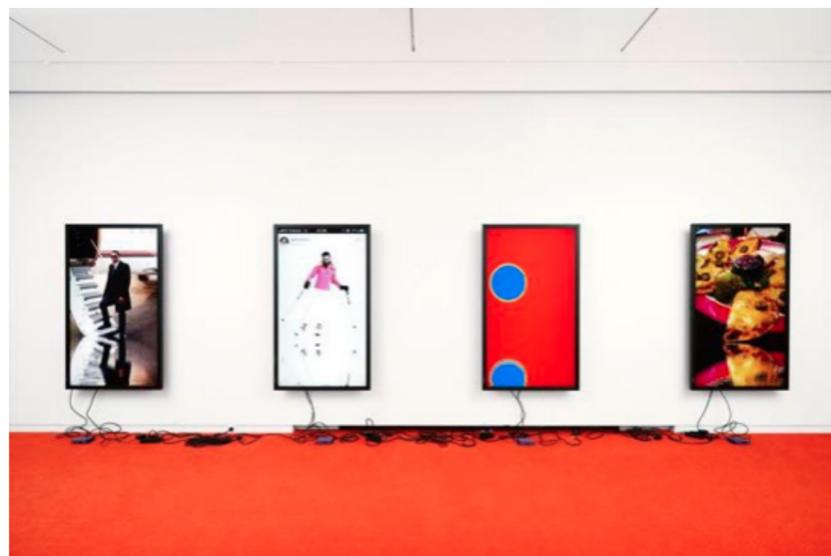
Recordemos que el siglo XX ha sido significativo por el uso de la apropiación visual, textual, audiovisual, como es el caso de artistas como Andy Warhol, Jeff Koons, Barbara Kruger, Joseph Kosuth, Malcolm Morley, Greg Colson que explora en su obra territorios híbridos entre la pintura y la escultura. Cabe la peculiaridad de que en la década de los 90 los artistas como Damian Loeb analizan la diferencia entre simulacro y realidad, mediante sus fotografías de ciencia ficción. Es entonces cuando, el apropiacionismo fue usado como un medio para hacer frente a las teorías y las cuestiones sociales candentes del momento. Así mismo las fronteras entre las distintas disciplinas pintura, fotografía, escultura, danza, comenzaron a difuminarse como en el caso de Christian Marclay<sup>31</sup>, artista visual y que utiliza indistintamente el video, la fotografía, el cine<sup>32</sup>, el sonido. Elevándose lo interdisciplinar a la

<sup>30</sup> Richard Prince. <http://www.alejandrareargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/348-richard-prince-biografia-obras-y-exposiciones>, Consultado: (26/04/2014)

<sup>31</sup> Christian Marclay *The Clock 10h15 Nuit Blanche théâtre de Chaillot.* <https://www.youtube.com/watch?v=6cOhWtyXGXQ>, Consultado: (30/06/2015).

<sup>32</sup> *Telephones*, 1995 - Christian Marclay <https://www.youtube.com/watch?v=yH5HTPjPvyE>, Consultado: (22/11/2015).

categoría de arte. También desde la disciplina pictórica post-pop la apropiación adquiere un nivel de protagonismo siendo Deborah Kass<sup>33</sup> y Cory Arcangel (investiga la cultura visual de masas a través de los videojuegos) algunos de sus representantes más activos.



*Be the first of your friends* (Cory Arcangel, 2015).

Así mismo otros artistas contemporáneos como Joy Garnett, una pintora y escritora norteamericana (1965), sus pinturas están basadas en imágenes y fotos procedentes de los noticiarios, fotografías científicas y documentos militares procedentes de internet. Examinando el apocalíptico mundo entre los media, la política y la cultura. Su arte de la apropiación ella ha levantado más de una controversia sobre todo a raíz de su obra *Molotov*, 2003, Paul Pfeiffer, Los Hermanos Chapman, Benjamin Edwards, o Pierre Huyghe<sup>34</sup> que continúan investigando desde sus diferentes ámbitos artísticos los límites del apropiacionismo de la imagen.



*Molotov* (Joy Garnett, 2003).



*La elipse* (Pierre Huyghe, 1998).

*“Filmada durante una performance de tres días (el Día de los Muertos, San Valentín y el 1 de Mayo), The Host and the Cloud relata las aventuras de un grupo de actores en el edificio abandonado de un museo francés clausurado, el Musée national des arts et traditions populaires, en París.*

*El museo vacío se convierte en un ecosistema onírico habitado por personajes reales e imaginarios que se entregan a una serie de rituales: un juicio, una coronación y un desfile. La película forma parte de un proceso de investigación más amplio en el que Pierre Huyghe trabaja con biotopos culturales (del acuario al museo) y reflexiona sobre los rituales sociales de producción y representación de la vida. A medio camino entre la farsa, el exorcismo y la política-ficción, entre la acción teatralizada y la improvisación, la película cuestiona nuestros protocolos de producción de significado, descontextualizando y repitiendo las ceremonias sociales que los legitiman.*

*El mito se convierte en una imagen para la industria cultural, el museo en una feria en la que se consumen mitos. Como afirma Jean Baudrillard, «la fuerza de la obra de Huyghe surge de haber comprendido... [que] las*

33 Deborah Kass. <http://deborahkass.com/>, Consultado: (01/09/2012).

34 Pierre Huyghe. <http://www.art21.org/artists/pierre-huyghe>, Consultado: (21/10/2013).

*imágenes se han convertido en máscaras de una forma de ventrilocuismo universal».*<sup>35</sup>



*“The host and the cloud” Film (Pierre Huyge 2014).*

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.<sup>36</sup>

#### 4.5.2. La experimentación audiovisual en España.

A nivel de la investigación audiovisual fílmica nos encontramos con la figura de José Val del Omar, el investigó sobre los límites del cine, la poesía y lo que hoy se denomina cinema expandido, así mismo experimentaba con los montajes, iluminación, coloraciones, sobrepasa los límites del cine y de la técnica, desarrollando una particular relación entre poesía, mística, experiencia e imagen en movimiento a lo largo de toda su carrera.

Frente al cine como un espectáculo meramente contemplativo, Val del Omar<sup>37</sup> teoriza y

<sup>35</sup> Pierre Huyghe. <http://www.macba.cat/es/expo-pierre-huyghe/1/exposiciones/expo>, Consultado: (11/02/2015).

<sup>36</sup> Dolores Furió. *Apropiacionismo de Imágenes Found Footage*. UPV.2014. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1>, Consultado: (03/01/2016).

<sup>37</sup> Explicación Diafonía en “Ojalá Val del Omar”

<https://www.youtube.com/watch?v=zzN0PFYWEFw>, Consultado: (23/08/2012).

pone en práctica un cine físico y expandido, resumido en conceptos como el desbordamiento panorámico y sonido diafónico.

El contexto español ofrece una visión amplia de artistas que trabajan la técnica del apropiacionismo. El cine de found footage o underground pasó prácticamente desapercibido en España durante mucho tiempo. Es a partir de los 90 cuando comenzaron a realizarse una serie de exhibiciones y ciclos por toda la península. Una importante exposición integral abordó esta temática, su nombre *Desmontajes* (1993), comisariada por Eugeni Bonet. Dicha exposición se exhibió de modo itinerante en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM / Valencia), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS / Madrid), Arteleku (Centro de Arte Creado por la Diputación Foral de Gipuzkoa / País Vasco) y El Centro Galego de Artes da Imaxe /Galicia). Todas estas retrospectivas sobre el cine y el video de apropiación, tanto en festivales, filmotecas, museos tenían consecuentemente una serie de publicaciones de cara al público especializado y foráneo que informaba sobre esta disciplina cinematográfica. Se realizó una sola publicación dedicada íntegramente a este tipo de cine en España a cargo de Antonio Weinrichter “Metraje encontrado”. El cual presentó su libro en el festival de cine Punto de Vista de Pamplona en el 2009, donde se realizó un ciclo sobre found footage.

Recientemente Eugeni Bonet y Javier Ortiz-Echagüe, fueron comisarios de la exposición, realizada en el Museo Reina Sofía<sup>38</sup> denominada Desbordamiento de VAL DEL OMAR<sup>39</sup> en el 2011. La revisión de la obra fílmica del artista Val del Omar, que versó su investigación en medios como el cine, la fotografía, y los medios electrónicos.

<sup>38</sup> Eugeni Bonet y Javier Ortiz-Echagüe, comisarios de la exposición, realizada en el Museo Reina Sofía del 5 de octubre al 28 de febrero de 2011.

[www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/val-del-omar.html](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/val-del-omar.html), Consultado: (21/11/2012).

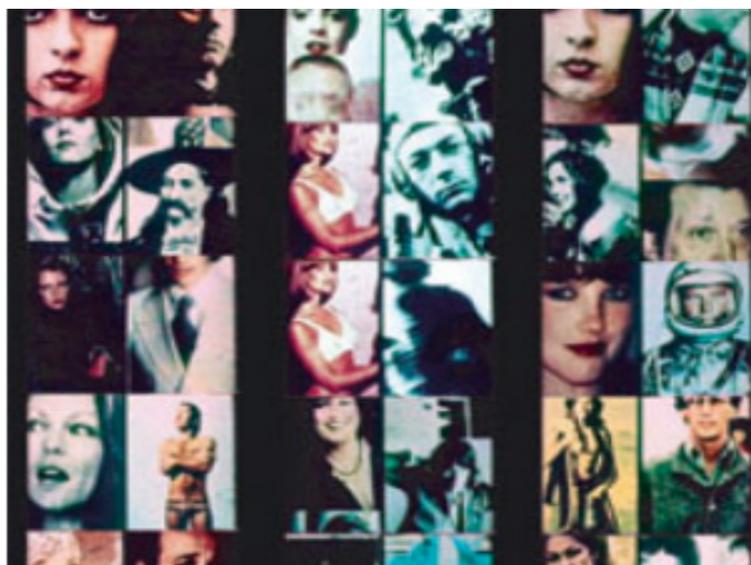
[www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/val-del-omar\\_en.html](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/val-del-omar_en.html), Consultado: (21/11/2012).

<sup>39</sup> Desbordamiento de VAL DEL OMAR. Eugeni Bonet y Javier Ortiz-Echagüe <https://www.youtube.com/watch?v=zadZRU5kOv4>, Consultado: (22/12/2014).

### 4.5.3. Desde el Videoarte en España.

Desde mediados de los años setenta Eugenia Balcells se convierte en uno de los nombres esenciales en el arte conceptual español, su trabajo entre Barcelona y U.S.A está centrando en temas relacionados con la sociedad de consumo y con los efectos de los medios de comunicación sobre la cultura de masas. La obra de Eugenia Balcells se ha desarrollado en diferentes disciplinas tales como la performance, el vídeo, el cine o la instalación.

En su obra *Boy Meets Girl*, 1978, Eugenia Balcells en su formato original film de 16 mm es donde la autora plasma uno de los temas recurrentes en su obra como es la crítica a los modelos estereotipados de hombres y mujeres (género y rol) vehiculados sobre todo a través de los medios de comunicación.

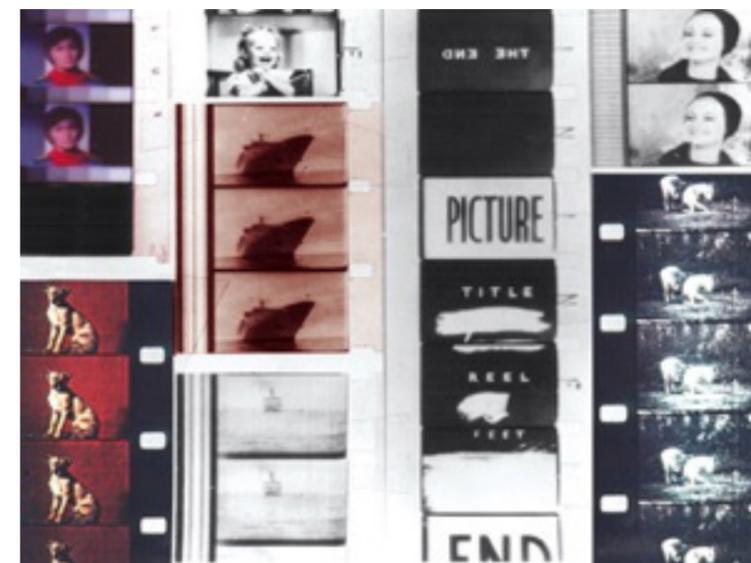


*Boy Meets Girl* (Eugenia Balcells, 1978).

En *Boy Meets Girl*, 1978 Eugenia Balcells crea un mosaico de imágenes que adquiere la forma de juego. Estableciendo una dinámica de separación en diferentes secciones. Dichas zonas están reservadas a hombres/mujeres adquiriendo tintes de videojuego; una máquina de juego de azar, donde las imágenes se entrelazan aleatoriamente, ofreciendo insólitas e inusitadas parejas. Las imágenes de dicha película proceden de diferentes fuentes. Revistas de moda, periódicos, catálogos, publicidad, etc. Esta apropiación de

Balcells sirve para mostrar los estereotipos que ofrecen los mass media sobre el hombre y la mujer, desde una mirada contemporánea.

Más tarde en el año 78/79 se realiza una colaboración entre Eugenia Balcells y Eugeni Bonet, se trata de "133". Un LP de efectos sonoros. Partiendo de las investigaciones de las investigaciones de Kulechov. Balcells y Bonet compilan fragmentos de celuloideos encontrados (documentales, cine, ficción, publicidad,) a estas imágenes asignan sonidos aleatorios, creando en el espectador nuevas imágenes paradigmáticas. Aquí los tópicos audiovisuales son utilizados para evidenciar la trampa del montaje y su manipulación ideológica.



"133" (Eugenia Balcells y Eugeni Bonet. 1978/79)

El mismo Bonet ha elaborado una reflexión acerca del lenguaje de apropiación en la serie de "Lecturas de Cirlot" y su poema más mítomano-cinematográfico,

- En *Inger Permutaciones* (1997/98): analiza el lenguaje cinematográfico de Cirlot y su vocabulario, así como el género de danza-baile; examinando su estructura de presentación, así como las permutaciones de las partículas de lenguaje, la deconstrucción

fílmica, etc. El video muestra: el cine y sus versiones originales, su concepto de nada, la relación con la música serial y el fonema... En el centro, la ejecución en formato vídeo del texto. Una interpretación performativa, experimental y acrítica, que recompone las permutaciones, fonéticas y aliteraciones de Cirlot, rompiendo con el hermetismo del autor hacia un lúdico desarrollo multimediático de sus propuestas escritas.

- En *Duchamp: retard en vídeo* (1986/1987): analiza la figura del artista Marcel Duchamp y su pequeña obsesión por movimientos, los artilugios mecánicos, usando la estrategia discursiva del retardo cinematográfico. Según comenta Eugeni Bonet: "Imágenes documentales y de archivo, y retales de entrevistas con varias personas que han tratado a (o de) Duchamp en Cataluña, interrumpen, ilustran y complementan el diálogo."
- En "Cage Toma-Vistas" (1978) reflexiona sobre la mínima intervención del artista y la descomposición del sonido, productividad del azar,.. Eugeni Bonet recrea en formato de super-8: a la izquierda la playa, a la derecha el campo. La rigurosidad y el azar remite al cinema estructuralista. En ambos paisajes se interviene quemándolos, o oscureciendo, incorporando sonidos y ruidos. La disonancia de la música, el polvo y las rascaduras en la cinta, los reiterados zooms que acercan y alejan la imagen intentando encontrar el mejor encuadre para estos calurosos paisajes.

Eugeni Bonet convierte su trabajo en un código del metalenguaje audiovisual sobre las estrategias visuales y audiovisuales en el código de la apropiación.

#### 4.5.4. La resignificación audiovisual en México

Ximena Cuevas en *Medias Mentiras (Half-Lies)* video de 37 minutos de duración realizado en 1995, juega con las fronteras realidad-ficción en un viaje a través del paisaje cultural

de México. Su collage de imágenes y de personalidades entresacadas de la televisión, de los medios de comunicación, la vida cotidiana, ofreciendo una narración sobre el estado político, los roles de género y la existencia de clases en el tumultuoso y vertiginoso cambio en México. Un video poético sobre las relaciones de la naturaleza social de los medios de comunicación.

*Las medias mentiras* expone de manera aparentemente inofensiva cómo torcemos la verdad. Familias armoniosas, tratados comerciales y los sucesos actuales están entre las realidades mediáticas acerca de las cuales Ximena Cuevas se interroga. Las medias mentiras hacen que el espectador se pregunte sobre las medias verdades que encontramos a diario. El video está a medio camino entre el documental y el drama, creando un mundo entre grotesco y real. Para la realización de su video usa imágenes procedentes de los mass media, la animación, la fantasía, reflexionando sobre el caos urbano, el confuso panorama político, en el día a día de nuestra existencia.

Otra práctica común en la actualidad es adquirir material fílmico de procedencia desconocida en mercados de pulgas y bazares, donde abundan los recuerdos familiares olvidados, anónimos.

*Familia Desconocida de Ezequiel Reyes es un ensayo fílmico a partir de las "filmaciones caseras" en 16mm de un par de familias mexicanas, de los años 50s, encontradas en mercados de antigüedades de la ciudad de México. El ensayo se centra en uno de los principales temas de registro de este tipo de cine: los hijos y las celebraciones familiares, pero transita por los terrenos de la especulación, al no tener más datos de estas familias.<sup>40</sup>*

40 Ezequiel Reyes, *Familia Desconocida*. <http://xool.x10.mx/?p=61>, Consultado: (21/11/2014).

Ezequiel Reyes en *Familia Desconocida*<sup>41</sup> se cuestiona con desazón el valor del recuerdo, inestimable en su momento, guardado y atesorado en un álbum o compilado cuidadosamente es su caja metálica. Súbitamente se produce el prófugo olvido de la memoria, la desvinculación generacional, la vorágine por compilar cosas nuevas, de no valorar el pasado, lo nuestro, lo íntimo, lo cercano. Fundamentando la sensación de baratija, futilidad e inutilidad, todo ello ofertado a precio de remate en algún cercano rastro.<sup>42</sup>



*Familia Desconocida* (Ezequiel Reyes, 2011)

En estos cortos se desacraliza totalmente la cualidad matérica y artística del cine, al incluir elementos de la cultura popular. No sólo en la imagen sino también en el sonido. En estos dos cortometrajes vemos las características de un cine producido con los mínimos recursos.<sup>43</sup>

Michael Ramos en *Rosita, el espejo* recorta, re-enmarca y remezcla escenas de la película de horror *El espejo de la bruja* (Chano Urueta, 1962), y mediante la música le da un giro humorístico, festivo, irónico, incluso sensual. A pesar de este tono irónico, es una especie de homenaje a Rosita Arenas, protagonista de esta película.<sup>44</sup>



*Rosita, el espejo* (Michael Ramos Araizaga, 2009)

Ana Herrero es una videoartista española afincada en México que trabaja con la apropiación audiovisual, su trabajo audiovisual en video, crea hibridaciones con la instalación, escultura, fotografía y la performance porque es una estrategia que enfatiza el análisis y la crítica en el discurso que la imagen proyecta sobre el estereotipo. Donde propone analizar los estereotipos que el cine y la televisión generan y reproducen, así como las aportaciones que implican culturalmente.

*En la actualidad, trabajo con conceptos y estrategias artísticas como son la apropiación, el collage y la reconstrucción. Destruir o “détourner” el Cine o la TV, implica también proponer otra concepción, alternativa y beligerante del Cine, la TV y el video o sencillamente un acto de rebeldía, una voz de alerta frente a las cualidades alienantes, turbias, que la industria del espectáculo y el “infortainment” (entretenimiento de la información) acostumbra a inyectar en los productos que consumimos.*

#### 4.5.5. La era digital e internet

En estos momentos nos encontramos sin duda alguna en un periodo álgido de creación en las redes con material encontrado, gracias a las nuevas tecnologías y con numerosas posibilidades de difusión. Las fuentes de estas imágenes proceden de apropiación de T.V, cine, documentales, animación, y gracias a la amplia difusión de las tecnologías el rango

41 *Familia Desconocida* (Ezequiel Reyes, 2011). <https://vimeo.com/77965870>, Consultado: (21/12/2012).

42 Empar Cubells. *La memoria visionada a través del videoarte*, 2013.UPV.

43 Karina Ruiz Ojeda, *El found footage y la redefinición del cine como arte*. <http://notaalpie.org/2014/05/el-found-footage-y-la-redefinicion-del-cine-como-arte/> Consultado: (21/09/2015)

44 *Rosita, el espejo* (Michael Ramos Araizaga, 2009). <https://vimeo.com/7928528>, Consultado: (21/08/2013).

de esta especialidad se ha visto ampliamente desbordada en su uso y experimentación por miles de usuarios que experimentan con material apropiado bajo las herramientas de edición, elaborando su montaje. En la actualidad internet se ha convertido gran promotor para las producciones audiovisuales de los usuarios, musical, videoclips, registrados en portales como Vimeo, Youtube o Myspace . La existencia de archivos de imágenes libres de derechos como Venusplutón, Visionaryfilm, Arcay.org, han multiplicado las cifras de usuarios que trabajan interviniendo las imágenes existente en los media mediante el acceso a las descargas de vídeos, los software libres de edición de vídeo y la posibilidad de trabajar y editar la imagen sin necesidad de ordenador, con un simple con la móvil.

Con imágenes de archivo sobre el bamboleo del puente colgante Tacoma Narrows en 1940 Daniel Andújar, en *TTTP (Technologies To The People)* hace muestra de la hipérbole apropiacionista.

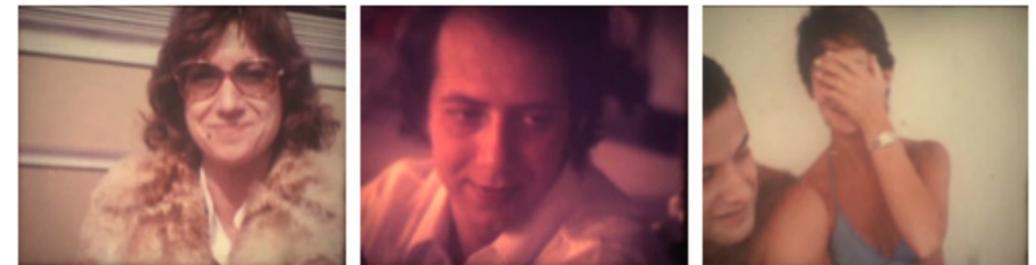


*TTTP (Technologies To The People)* (Daniel Andújar, 1994)

Bajo la agrupación Irational.org. Construida como red, soporte, materia y obra por múltiples artistas, su mínimo común se basa en la ocultación de su identidad real. Como refugio, o Isla Tortuga de Hakim Bey, permite desarrollarse coordinada e independientemente frente a las corporaciones políticas, capitalistas y tecnológicas. Las infraestructuras globales de internet se han convertido en un soporte de comunicación más para artistas y colectivos en el desarrollo de relaciones internacionales como contrapartida a los mercados e instituciones intermediarias. El proyecto de Daniel García Andujar, *Technologies To The People*, se dedica a generar conceptos efímeros de hardware y software para usos particulares, del desarrollo de casos concretos en Internet.

Ultimamente hemos tenido conocimiento de la aparición de una nueva plataforma denominada proyecto [yourlostmemories.com](http://yourlostmemories.com), este devolver a sus propietarios el material familiar anónimo de Super-8 encontrado por azar. Así pues todas aquellas películas en Super-8 de viajes, bautizos, bodas, comuniones, comidas, reuniones familiares, excursiones, se multiplican hoy en un archivo registrado por pequeñas web cams, cámaras, móviles, o tabletas que las nuevas tecnologías digitales permite catalogar e incluso editar y manipular en prácticas de apropiacionismo.

Este portal web español, [yourlostmemories.com](http://yourlostmemories.com), tiene como objetivo la recuperación y la legitimación de este tipo de material casero y familiar, íntimo y privado, en un proyecto inicialmente destinado a devolver a sus propietarios o a sus protagonistas las películas anónimas encontradas en mercadillos de segunda mano o anticuarios de todo el mundo.



*Fotogramas anónimos, procedentes de películas encontradas.*

Esta web no solo reexamina material fílmico encontrado, sino que consciente de las prácticas artísticas contemporáneas que trabaja a partir del found footage y que consta de experimentados profesionales, teóricos y numerosos adeptos también en las redes, ofrece trabajo de conocidos artistas españoles que han realizado este tipo de remontajes.

*Yourlostmemories.com nos conecta también con una de las prácticas y vetas más estimulantes de la creación visual y audiovisual contemporánea, aquella que trabaja a partir del found footage o material encontrado (los Conner, Forgács, Cornell, Grifi, Jacobs, Baldwin, Berliner, Khlar, Gehr, Frampton,*

*Rosenblatt, Arnold, Müller, Gianikian y Ricci-Lucchi o Tcherkassky), y de la que en España tenemos algunos buenos ejemplos como Tren de sombras, de José Luis Guerin, que reconstruye y recrea las texturas y el modo de enunciación de viejas películas caseras que nunca existieron para su discurso reflexivo sobre el cine y la memoria, o Un instante en la vida ajena, en la que José Luis López Linares editó el portentoso material amateur filmado por la aficionada Madronita Andreu para descubrirnos la España de los 20 a los 80 (Semana Santa y Feria sevillanas incluidas) en unos tonos y unos colores que nos acercan aquel tiempo con una fuerza y una frescura inusitadas que en nada se parecen a las imágenes institucionales en blanco y negro del NO-DO que han conformado la memoria de los españoles.*

*Yourlostmemories.com no es ajeno a esta reutilización libre y creativa del material encontrado, y en su web se pueden ver también algunos remontajes realizados por Isabel Coixet, Isaki Lacuesta o el sevillano Daniel Cuberta, quien en Faces somete a un ejercicio de ritmo casi estroboscópico a unas imágenes familiares tras las que se esconde una insospechada emoción fotogénica.<sup>45</sup>*

Ofreciéndonos una oportunidad única para descubrir las aportaciones artísticas nacionales a esta fenomenología, que se manifiesta abiertamente en las redes y en el cercano contexto social; con una gran profusión de eventos, estrenos cinematográficos y festivales de esta modalidad presentados tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

---

45 Manuel J. Lombardo. Archivos para el tag 'apropiacionismo'. La memoria sin dueño, 2012 <http://blogs.grupojoly.com/cine-y-otras-catastrofes/tag/apropiacionismo/>, Consultado: (21/10/2013).

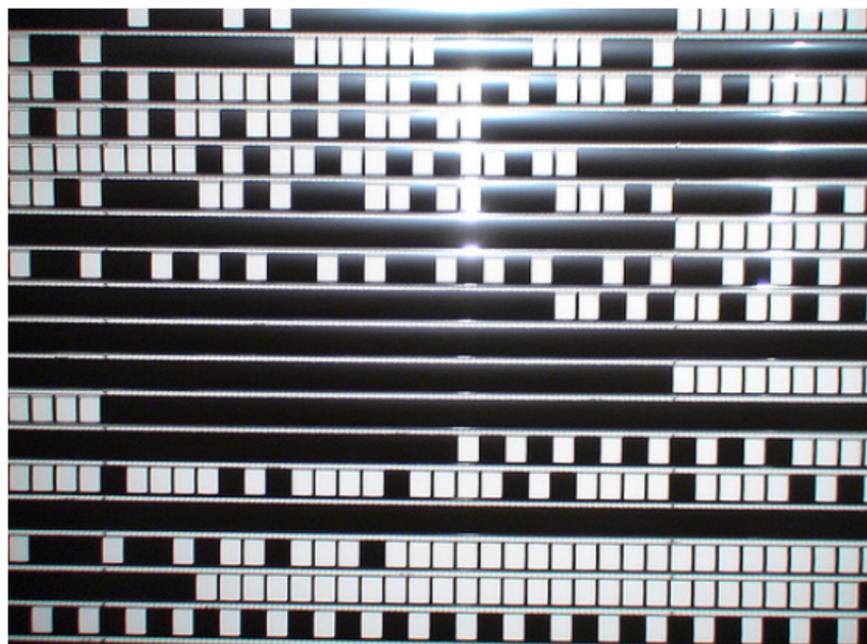
## **Capítulo 5. Planteamiento de la Investigación Práctica**

## Capítulo 5. Planteamiento de la Investigación Práctica

### 5.1. Breve Descripción

Los capítulos precedentes, han servido de marco teórico a la propuesta práctica que he desarrollado de manera paralela durante estos últimos años. En todo mi planteamiento, lo que propongo es re-significar la imagen cinematográfica e investigar en mi práctica artística las dos formas de construcción de la imagen que plantea Brea en su libro “Las tres eras de la imagen” (2006): “la imagen-materia y la e-imagen”. En estas series específicas, que llevo realizando desde hace 7 años, investigo las relaciones que se establecen entre la imagen-materia y la imagen fílmica. Más concretamente: construyo imágenes-materia a partir de la imagen fílmica, en un sentido contrario a cómo José Luis Brea ha definido la historia de la imagen.

La principal aportación que nos proponemos consiste en plantearnos la reconceptualización de la imagen fílmica dentro del ámbito del arte contemporáneo, a partir de dos elementos fundamentales: el cine norteamericano de los años cincuenta, como emblema del cine clásico, así como el cine de Found Footage. En este sentido, uno de los principales artistas que se ha retomado como punto de partida en esta estrategia de generar imagen-materia a partir del cine experimental es Peter Kubelka. Este cineasta austriaco es uno de los principales exponentes del cine experimental. De manera más concreta, me interesa especialmente la obra *Arnulf Rainer* (1960), ya que en ella re-significa y revaloriza la función y el papel de la materialidad del film.



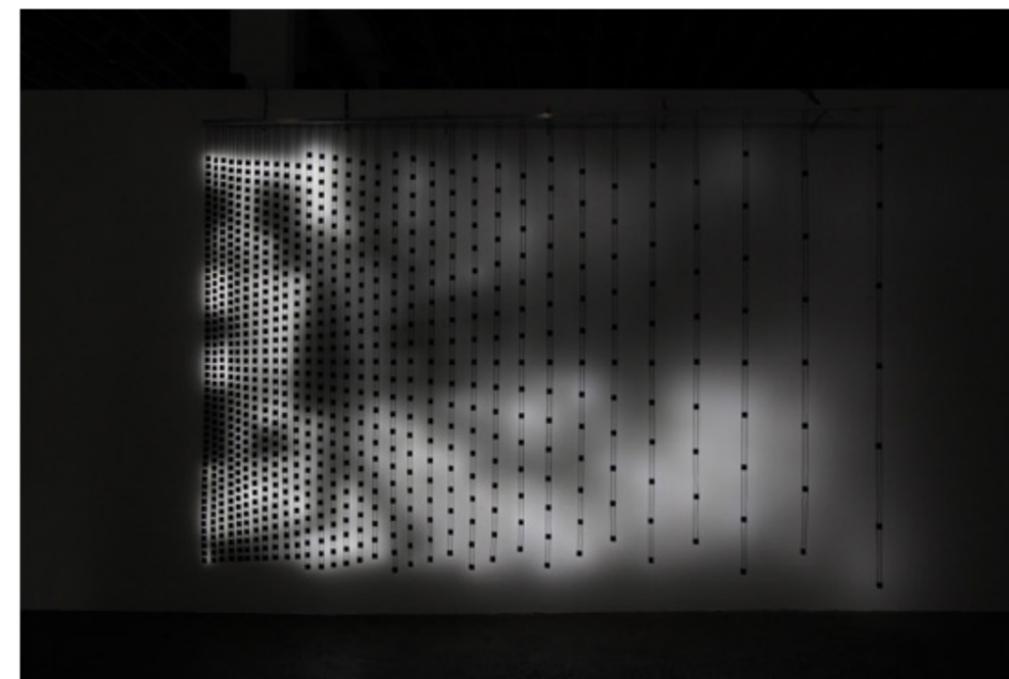
*Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960)

Esta obra está conformada por los fotogramas de la película del mismo nombre, y se refiere a los componentes estructurales esenciales del cine, como son: la luz-obscuridad, ruido y silencio. En ese sentido, viene a ser el culmen de todo un planteamiento netamente estructuralista del artista austriaco, donde la materialidad de la obra da sentido netamente conceptual a su propuesta, algo que resulta sumamente interesante si se considera que los artistas conceptuales de los años 60 utilizaban la “desmaterialización del objeto” para acrecentar su carácter conceptual. Aquí resulta al revés: es a través de la materialidad de la obra fílmica como adquiere su carácter conceptual. A este tipo de obras, Phillipe Dubois las llama “Films materializados en cuadros fílmicos”<sup>46</sup>.

En esta misma clasificación, Phillipe Dubois ubica a Jim Cambell con sus series de “cuadros fílmicos” realizados con leds que tienen la cualidad de ser el emisor y a la vez

<sup>46</sup> Definición aportada por el crítico en la conferencia impartida en la Universidad Politécnica de Valencia, durante el mayo de 2009.

receptor de la imagen. Me explico, a través de un gran tableau lumínico donde coloca los leds; estos van emitiendo la luz conforme transcurre la imagen-movimiento programada en un ordenador en el cual se diseñó la imagen a través de los destellos de luz, ubicándose la imagen en el led que cumple la función de ser el proyector y la pantalla a la vez. Las imágenes que “proyecta” en esta serie de obras son “videos de found footage” de escenas familiares anónimas, filmadas originalmente en super 8.



*Taxi Ride to Sarah's Studio* (Jim Campell, 2010)

Otro artista que utilizamos como punto de referencia en el uso de la materialización de la obra fílmica como forma de construcción de una obra, es Eric Rondepierre. Se trata de un artista francés que utiliza, siguiendo sus propias palabras, las “aberraciones” que tiene físicamente un film. Unas “aberraciones” que son el producto de rasgaduras accidentales o deterioros físicos o químicos derivados del paso del tiempo, pero que al ser proyectado el film, nuestro ojo no alcanza a visualizar. Este artista, lo que hace, es detenerse en cada una de esas “aberraciones” fílmicas y las imprime en forma de fotografías de gran escala o en forma de series que conforman todo un conjunto de obras organizadas curatorialmente.



*Les Trente étreintes* (Eric Rondepierre, 2007)

Antes de entrar al desarrollo de las distintas series, quisiera reincidir en el planteamiento que nos permitió comenzar a desarrollar mi propuesta: la re-significación de la imagen fotográfica en imagen pictórica, recordando la obra desarrollada por Gerard Richter. Me explico: cuando el artista realizó sus series magistrales en blanco y negro, se trataba de imágenes realizadas con óleo (a partir de fotografías encontradas), pero las conceptualizaba como fotografías. Así nos lo explica Jorge Ribalta en su célebre libro *Indiferencia y Singularidad* (2000: 208): “Gerhard Richter cuando empezó a utilizar la fotografía, no se trataba, según dijo, de hacer pintura utilizando fotografía, inspirándose en la fotografía, sino de algo más radical: hacer fotografía con la pintura”.

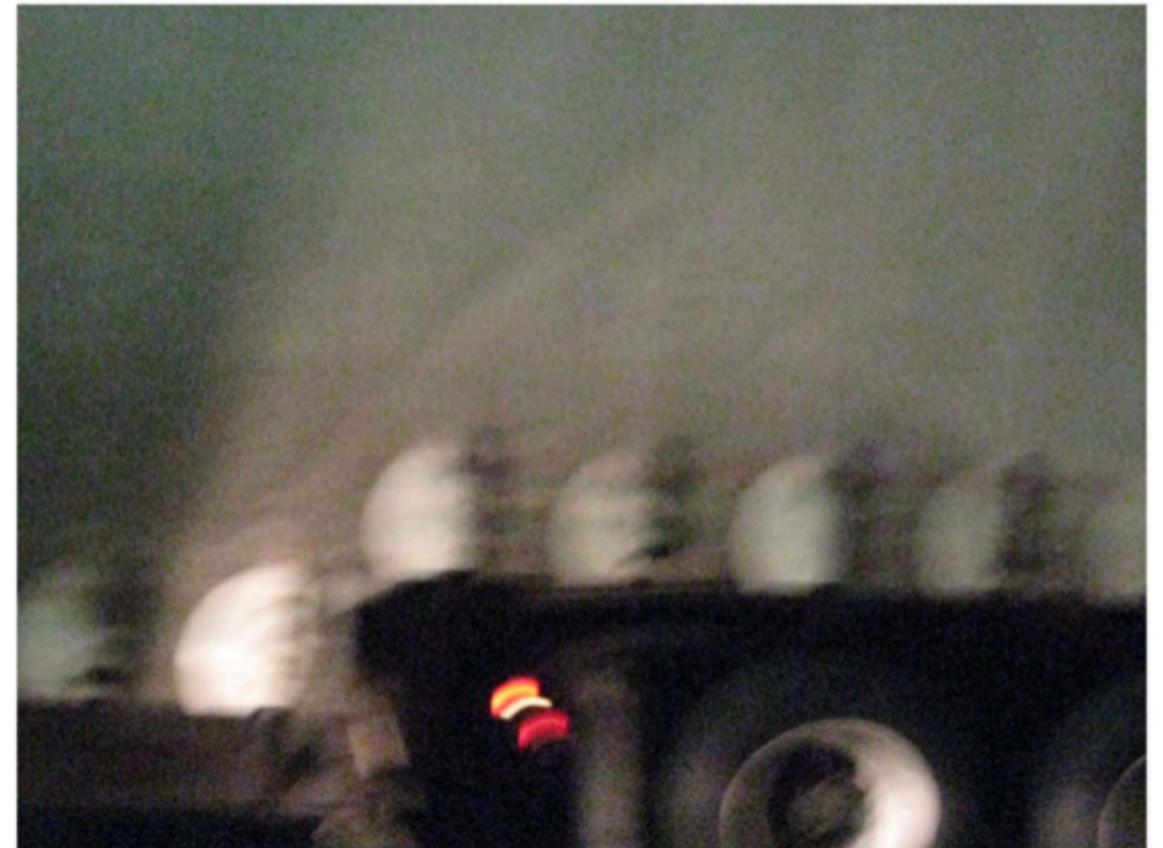
Más adelante, nos lo vuelve a confirmar citando al mismo Richter: “No he querido utilizarla como un medio de hacer pintura; al contrario, he querido utilizar la pintura como un medio para la fotografía”. (Ribalta, 2000: 208).

En el mismo sentido, lo que he pretendido en esta investigación práctica, es replantear las posibilidades de re-significación del material re-utilizado, es decir, conceptualizarlo de

una manera distinta a como se generó dicha imagen. Lo que he buscado resaltar es su cualidad gráfica y plástica, re-significada en su materialidad como tableau, pasando de la imagen en movimiento a la imagen pictórica re-significada (como por ejemplo, la serie que he realizado titulada “Delicias Españolas”).

En esta investigación teórico-práctica se conceptualiza la imagen fílmica como dibujo (imagen-materia según Brea), partiendo de la cualidad que me ofrece el dispositivo-cine. En ese sentido, al editar la imagen fílmica y penetrar en el film, dicha imagen se “difumina”, adquiriendo por sí misma la cualidad de dibujo.

## 5.2 Antecedentes



*Carrusel 4* (Eduardo Ceballos, 2008) impresión en plotter, 120x160cms

La investigación teórica que he desarrollado, me sirvió de punto de partida para profundizar en los fundamentos de mi propuesta artística. En ese sentido, ha habido todo un proceso de interrelación teórico-práctico, así como una evolución de las obras presentadas.

Una de las primeras piezas que realicé se titula *Carrusel 4*. En esta obra, trabajé bajo los principios de la teoría del color de Johannes Itten: *The Elements of Color* ( Itten 1963), un planteamiento netamente pictórico de la modernidad, que retomo para generar una obra de arte contemporánea. La luz trasera emitida por el camión de carga fotografiado funciona como “Color de efecto Único”. Es decir, genero una imagen pictórica a partir de una imagen fotográfica.

Que se trata de un concepto netamente pictórico, queda evidenciado en que *Carrusel 4* fue seleccionada en el Concurso de Pintura más importante de México. “La XIV Bienal Nacional de Pintura Rufino Tamayo”. Esta obra pertenece actualmente al acervo del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

### 5.3. Series Presentadas en la Investigación Práctica

En esta investigación práctica se presentan en total nueve series realizadas todas ellas con imágenes apropiadas de distintos films, básicamente de cine clásico norteamericano de los años 50.

Dichas series, se presentan tal y como fueron surgiendo como ideas para el desarrollo del proyecto que comenzó a finales de 2008 y principios de 2009, justo cuando comenzaba mi máster de Producción Artística en la Universidad Politécnica de Valencia y tuve mi primer contacto con Phillpe Dubois, uno de los investigadores más destacados del uso del cine en el ámbito del arte contemporáneo.

Así pues las series aquí presentadas forman parte de un conglomerado de obra mucho mayor, pero por razones de la investigación solamente las he acotado a las ocho series presentadas.

#### 5.3.1. Videos

Esta serie de videos está conformada por material de distinta procedencia, tanto de films encontrados de películas norteamericanas de los años 50, como por material que había sido desechado y lo hemos recuperado de la basura visual.

Dentro de la categoría de material encontrado de las películas norteamericanas, se encuentran los videos: *Besos Robados* (2012), *Cuadro sobre cuadro* ( 2013), *Retrovisor* ( 2009 ).

Dentro del material encontrado en la “basura visual” tenemos al video llamado: “Una prueba definitiva de amor” ( 2012).

##### 5.3.1.1. *Retrovisor* (2009)

En este video intervine exclusivamente films en blanco y negro, capturando escenas de supuestas imágenes de retrovisor y que coloqué en primer plano con el mismo recurso técnico de la serie de cuadros sobre cuadro, es decir, realizar un acercamiento que nos permitiera ser la imagen principal.

Así enfatizo el recurso de “ver a través del retrovisor”, como un acto de entrar en la memoria del espectador, como si “mirara de frente a su pasado”.

Yo los conceptualizo como “dibujos en movimiento”, ya que al llevarlas al primer plano adquieren una cualidad de “difuminado”, muy rico visualmente. Al igual que la serie anterior de cuadro sobre cuadro, imprimo los fotogramas seleccionados para dejar vestigio del dibujo en movimiento realizado.



*Retrovisor* (Eduardo Ceballos, 2009)

### 5.3.1.2. *Besos Robados* (2012)

Este video se realizó a partir de la edición de distintos films en blanco y negro donde alteré la velocidad de la secuencia, haciéndola mucho más lenta que la proyección original. Esto me permitió crear un ritmo y una narrativa capaz de hacer que el espectador fijara la vista en el instante transcurrido, y no en la escena total, que en sí misma no tiene ninguna significación. Retomo una escena común de las películas norteamericanas que representaban a la naciente clase media, haciendo énfasis en el desplazamiento sumamente lento que realiza el personaje femenino en el acto de bajar una escalera. Este acto simbólico de encuentro con su amado, es contrario al presentado por Martin Arnold en su famoso film: *Pièce Touchée* (1989), donde es el hombre que va al encuentro de su amada, en mi video es la mujer quien baja a recibir a su amado, haciendo al igual que Arnold una detención que obligue al espectador a cuestionarse sobre lo verdadero de este acto. Y a diferencia del film de Arnold, es el silencio en mi propuesta lo que marca el carácter “anormal” de la escena puesta en cuestión, para solamente al final del acto

consumado del beso del encuentro, se escucha un gemido casi como rugido del personaje masculino, para acentuar lo grotesco de la escena hollywoodense.



*Besos Robados* (Eduardo Ceballos, 2012)

### 5.3.1.3. *Cuadro sobre cuadro* (2012)

Este video está conceptualizado como ready-made de los “cuadros” de atrezzo que aparecen en todos los films intervenidos, con la finalidad de llevarlos a primer plano de la secuencia para que al hacerlos pasar como los personajes principales del film, construir el ready-made. Es decir, el ready-made está hecho simplemente al hacerlos pasar delante del film (como nos plantea Nicolas Bourriard en su libro *Formas de vida* (2009)).

Posteriormente al imprimirlos y mandar pintar dichos “cuadros ready-made”, es con la finalidad, primero, de dejar vestigio de dicha acción y, segundo, generar una pintura por instrucción.

Para la realización del video tuve primero que visualizar infinidad de películas del cine norteamericano de los años cincuenta.

Después, comencé a seleccionar aquellas escenas donde aparecieran “cuadros”. Una vez seleccionadas, se pasó a la edición de dichas escenas, primero llevando a primer plano la imagen del “cuadro” haciendo zoom y, después, edité todas las escenas seleccionadas. Así, todo el discurso está en función de “hacer pasar” delante del espectador eso que no tenía ninguna importancia en los films originales, y construir los ready-mades de los cuadros.

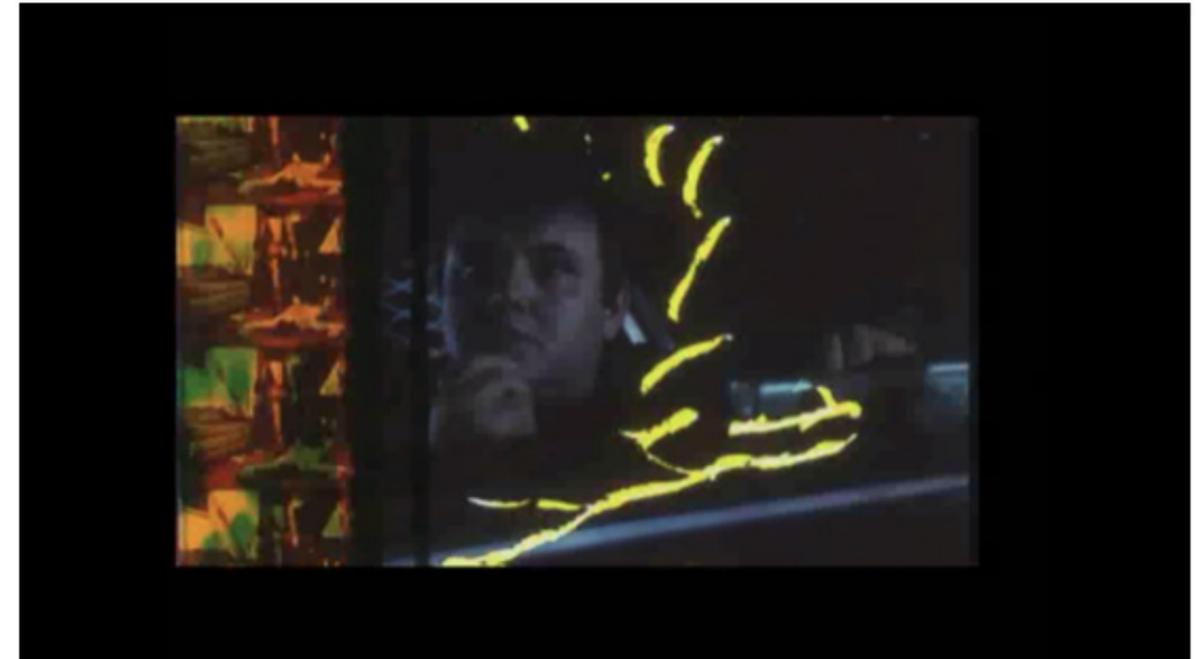


*Cuadro sobre cuadro* (Eduardo Ceballos, 2012)

#### 5.3.1.4. *Una prueba definitiva de amor* (2012).

Este video fue realizado en la ciudad de Barcelona en un taller impartido por el artista Oriol Sánchez. En dicho taller, en el que coincidí con varios artistas visuales y cineastas, nos intercambiamos material fílmico, con el objetivo de que cada uno generara su propia

propuesta. En mi caso, quise intervenir físicamente el material encontrado a través del uso de lejía y raspando el acetato, fotograma por fotograma, y sobreponiendo material fílmico sobre el ya trabajado. Así, toda la secuencia fue adquiriendo una riqueza visual inusitada e inesperada, ya que solamente hasta la edición final y digitalización de los fotogramas pudimos apreciar en todo su esplendor el material intervenido físicamente.



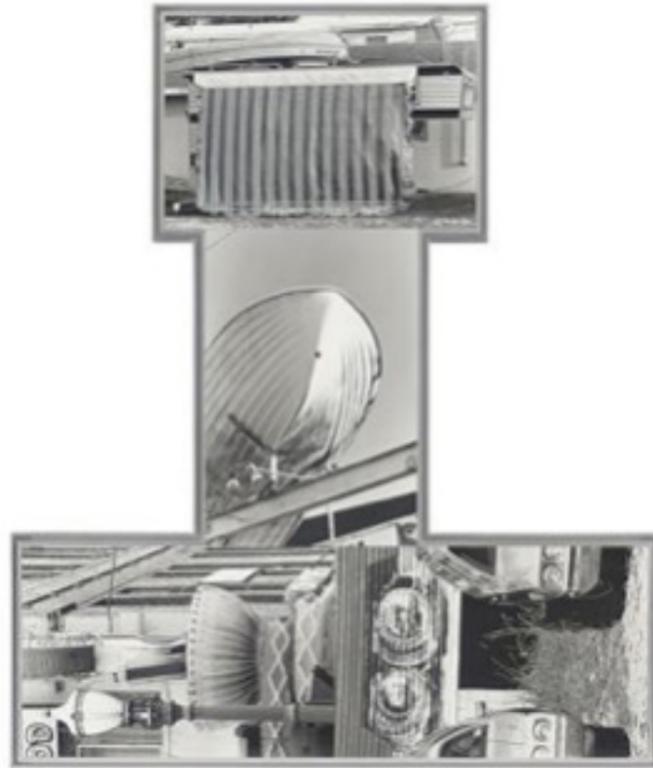
*Una prueba definitiva de amor* (Eduardo Ceballos, 2012)

#### 5.3.2. Serie *Photototems* (2008-2009)

##### 5.3.2.1. Origen de la serie

En estas obras retomo el nombre y la manera de estructurar las imágenes de una serie de fotografías del artista norteamericano Robert Rauschenberg llamada: *In + Out City Limits and Photems*, de la que el mismo Rauschenberg (1993) nos da una excelente definición:

“Los photems buscan la semejanza con los tótems: su estructura es casi siempre vertical y su tamaño muchas veces los acerca a las dimensiones de los monumentos”.



Photem nº 5, serie I *Gelatina sobre aluminio 53X45* (1991)

Lo que retomo específicamente de este proyecto de Rauschenberg, se sitúa en el orden formal, de tal manera que me permita construir o post-producir mis imágenes, partiendo de los fotogramas obtenidos de films de apropiación. Mi intervención tiene que ver con la intención, con el pensamiento, más que con lo manual. O más bien, mi intervención tiene que ver con el cambio de intención: me apropio de obras ya apropiadas, pero no con un sentido de redundancia, sino de creación de un metalenguaje.

### 5.3.2.2. *Serie Delicias Españolas (2008)*

En esta serie lo que hago es activar la cualidad plástica de los fotogramas retomados de un film pornográfico muy antiguo, que a su vez fue apropiado por el artista español Eugeni Bonet en su pieza titulada *A Spanish Delight*, un film realizado en blanco y negro y que Bonet hace suyo, sin alteración alguna por parte de Bonet y que nos lo presenta tal cual lo encontró, ante la fuerza del original que no necesita manipulación alguna, simplemente lo que hizo fue incluirle una banda sonora.



*A Spanish Delight* (Eugeni Bonet, 2007)

Es decir, estamos ante una apropiación de una apropiación, pero con un sentido totalmente distinto a como lo hace Eugeni Bonet: en mi caso se trata de dotar al film de una cualidad plástica, o mejor dicho re-significar los fotogramas apropiados en su cualidad plástica. Una cualidad que es potenciada por la construcción de la imagen en blanco y negro, donde todos los accidentes, rayaduras o imperfecciones del mismo film adquieren mayor densidad plástica al trasladarlos al ámbito del ordenador donde, al digitalizarse, adquieren una trama digitalmente lograda que resulta de una extraordinaria riqueza formal.

Selección de obra



"Dibujo 1", impresión en plotter sobre papel 60x120cms 2008



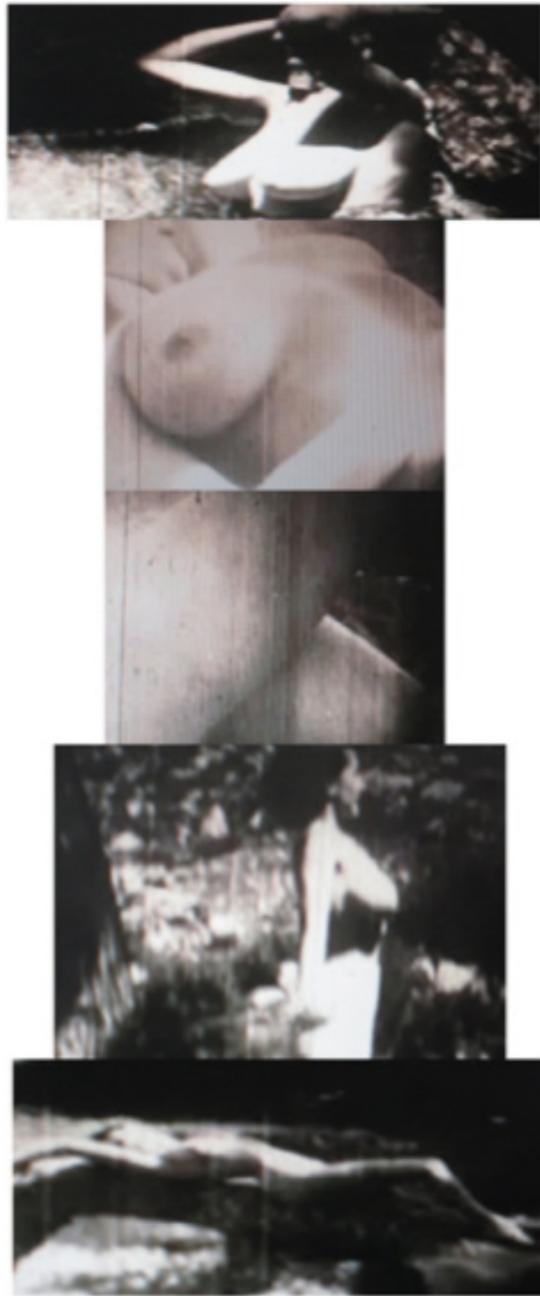
"Dibujo 2", impresión plotter sobre papel, 50x120cm 2008



"Dibujo 4", impresión plotter sobre papel, 40x120cms.



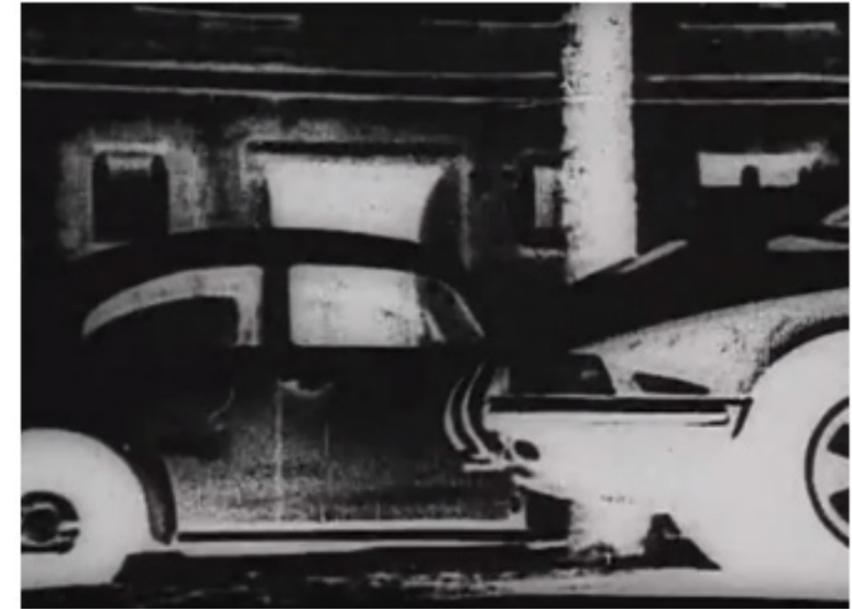
"Dibujo 5", impresión plotter sobre papel, 60x130cm, 2008



"Desnudo 6", impresión plotter sobre papel, 60x130cms, 2008

### 5.3.2.3. Serie *Peter Tscherkassky (2009)*

Esta serie fue hecha sobre la reconstrucción de imágenes de la serie de Peter Tscherkassky titulada *Manufaktur* (1985), la cual fue realizada con films encontrados. Dicha pieza tiene una duración de dos minutos y cincuenta y cuatro segundos, y fue adquirida por la Cinemateca Real de Bruselas (Bélgica) para su colección permanente.



*Manufaktur* ( Peter Tscherkassky, 1985)

Peter Tscherkassky utiliza diferentes recursos de edición y de intervención física de la imagen, raspando e interviniendo químicamente el film, creando una narratividad no-lineal manifiesta en la alteración del tiempo y de la secuencialidad, dándoles a sus films un sentido sumamente poético.

Como con la anterior serie, hago una apropiación de la apropiación, en este caso lo que me interesa resaltar es el carácter plástico-formal de la imagen obtenida: la idea consiste en generar dibujos a partir de la imagen encontrada. No en vano, a pesar de que formalmente son fotografías, se trata de fotografías conceptualizadas como dibujos.

Selección de obra



"Manufaktur 1", impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009



"Manufaktur 2", impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009



"Manufaktur 3", impresión plotter sobre papel, 40x120cms, 2009



"Manufaktur 4", impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009



"Manufaktur 5", impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009



"Manufaktur 6", impresión plotter sobre papel, 50x170cms, 2009



"Manufraktur 7", impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009



"Manufraktur", impresión plotter sobre papel, 60x120cms, 2009

#### 5.3.2.4. Serie *Broodthaers* (2010-2014)

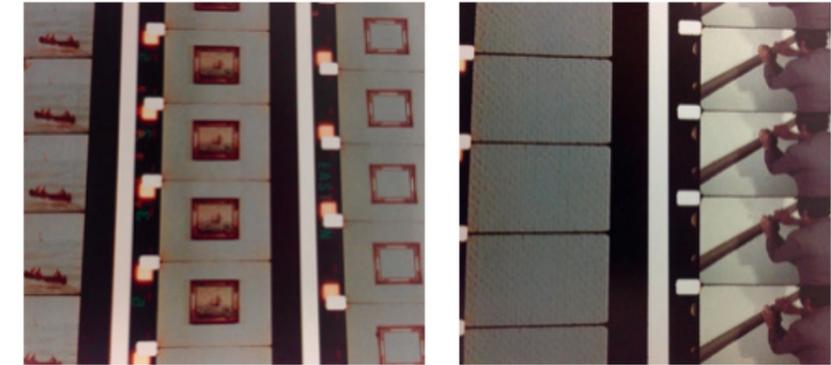
Marcel Broodthaers, es uno de los artistas que más han influido en la concepción del trabajo que he venido desarrollando en los últimos años. Sobre todo en la manera en que concibe el acto de “creación”, así como el espacio museístico. Generó toda una serie de cuestionamientos al espacio expositivo y su relación con la obra y el público.

A pesar de ser un artista que ya está muerto, su legado e influencia en los círculos de Arte Contemporáneo siguen vigentes. Prueba de ello es la extraordinaria exposición que acaba de realizarse hace apenas un par de meses en el Monnaie de París (2015), donde expusieron la serie completa Musée d’Art Moderne- Département des Aigles, considerada como un punto de inflexión en la concepción del espacio expositivo. Asimismo, el que se presente en una de las galerías más importantes de París, le da un carácter verdaderamente extraordinario, al proponer el museo como el medio de expresión artística, en sí mismo.

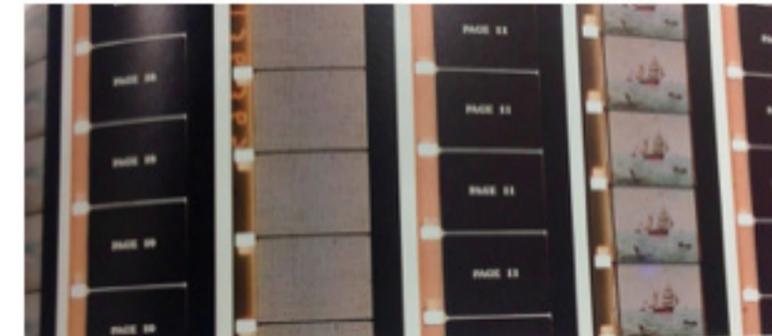
Esta serie en particular, está construida a partir del film *Voyage on the North Sea*, film realizado en forma de libro en 1974, que fue editado por Petersburg Press, de Londres, y que surge a su vez del film *Analyse d’une Peinture*, obra de 1973 y casi idéntica a *Voyage on the North Sea*.



Cuadro encontrado por Broodthaers (1973)



*Analyse d’une Peinture* (Broodthaers, 1973)



*A Voyage on the North Sea* (Marcel Broodthaers, 1974)

Las dos, son tomas fijas de un cuadro amateur que Broodthaers compró en un bazar en Londres y que fue filmando en planos fijos, sin ningún tipo de movimiento. Se proyecta como pase de diapositivas; la única diferencia consiste en que en la última escena del primer film, aparece Broodthaers enrollando un lienzo y, en el film de 1974, va pasando la secuencia numerando las distintas tomas como si fuese un libro. En la propuesta, nos cuestiona el acto de ver y leer al mismo tiempo, como un mismo proceso de asimilación de la obra artística.

Así pues, la Serie Broodthaers que realicé entre los años 2010 y 2014 se construye como si fuera un “montaje” cinematográfico en un solo “fotograma”, respetando el planteamiento de Broodthaers de la no-alteración del tiempo del film-cuaderno.

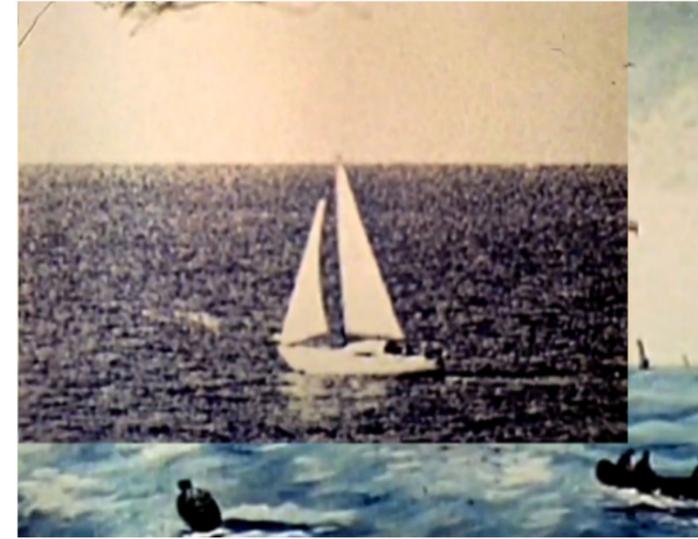
Selección de obra



"Broodthaers 1", Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014



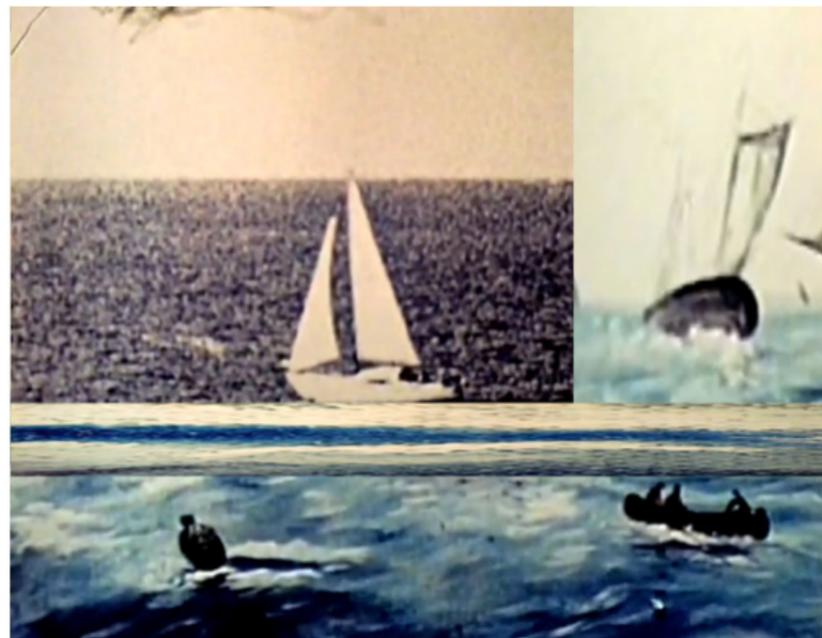
"Broodthaers 2", Óleo e impresión digital sobre tela, 160x120cms, 2014



"Broodthaers 3", Óleo e impresión digital sobre tela, 100x120cms, 2014



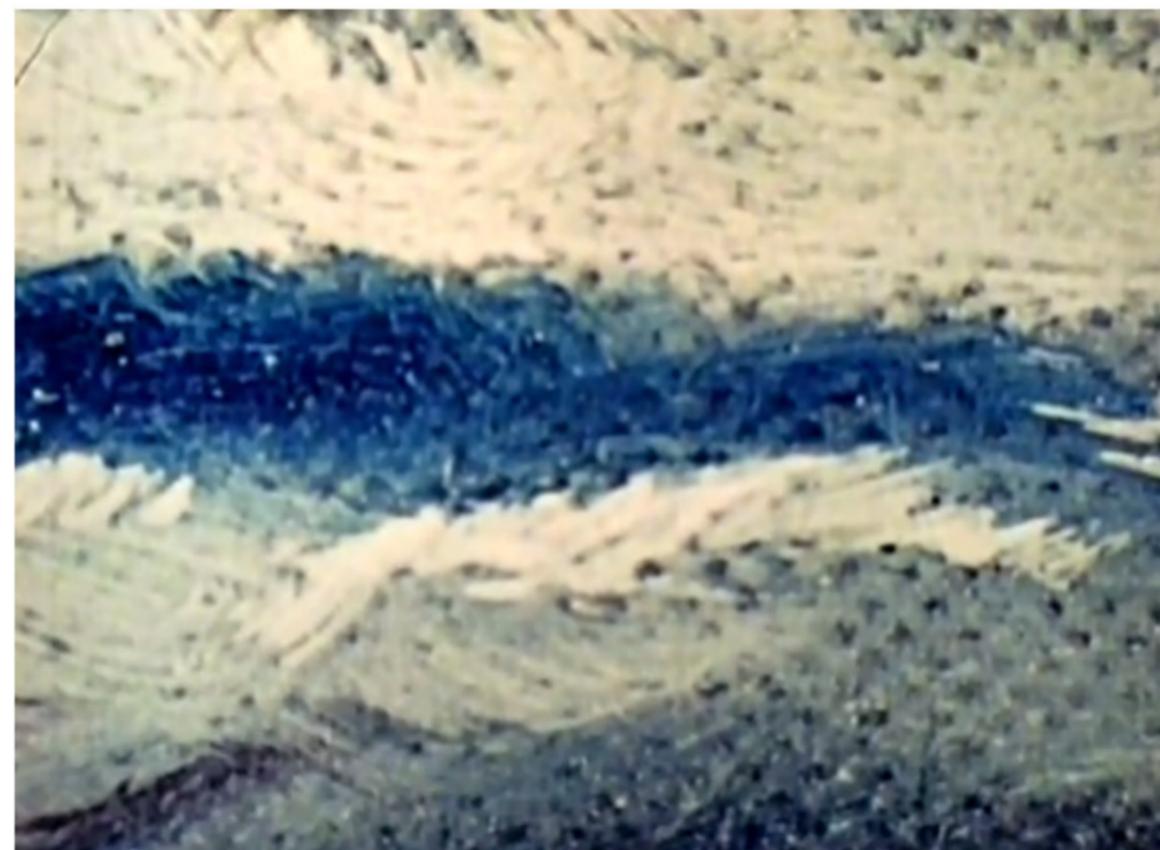
"Broodthaers 4", Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014



"Broodthaers 5", Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014



"Broodthaers 6", Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014



"Broodthaers 7", Óleo e impresión digital sobre tela, 20x30cms, 2014

### 5.3.2.5. Serie *Besos Intervenidos* (2010- 2012)

Esta serie se construyó a partir de retomar fotogramas de películas norteamericanas de los años cincuenta. En concreto, a partir de una de las escenas esenciales del cine clásico norteamericano: el ardoroso beso de los protagonistas que sella la conjunción de sus programas narrativos. Besos que son intervenidos con pintura de maquillaje, como los que usa cualquier mujer para arreglarse. Con este gesto lo que se quiere resaltar es hacer énfasis en lo kitsch de la imagen del beso en sí mismo en estos films norteamericanos, resaltándolo a la manera de esas fotografías antiguas que la gente coloreaba a mano antes de la invención de la fotografía a color.

Cabe destacar en esta serie la obra apropiada del ya muy famoso artista Martin Arnold, *Pièce Touchée*, que en un doble sentido de la apropiación, retomó un fotograma de un film donde con su apropiación, precisamente, “denunciaba” o ponía en evidencia el carácter compulsivo y casi neurótico de un gesto tan familiar y aparentemente sin sentido como es el beso de buenos días o de bienvenida del ser amado. Al intervenirlo doblemente acentuó ese carácter superficial de la escena.

### Selección de obra



*“Beso Diva 1”*, Maquillaje e impresión digital sobre tela, 60x80cms. 2010



*“Beso Martin Arnold 1”* Maquillaje e impresión digital sobre tela, 120x130cms 2012



“Beso Diva 3” Maquillaje e impresión digital sobre tela, 130x140cms. 2012

#### 5.3.2.6. Serie *Cuadro sobre Cuadro* (2013)

Es en esta serie donde hago más evidente el carácter de devolver a la imagen fílmica su cualidad de ready-made, al pasar de la figuración de la imagen (imagen de cuadro de atrezzo) a la concreción en sí misma de un cuadro. Devolverle a la imagen de un cuadro en el film su carácter de “cuadro ready-made”. Para ello, realicé impresiones digitales en lienzo de gran tamaño, y los intervine con pintura al óleo para restituirle su condición de tableau.

Esta serie se complementará con una propuesta de “pintura por instrucción”. Es decir, serán imágenes realizadas por pintores amateurs que contrataré para dicho fin. Es en ese sentido, que serán cuadros por instrucción, a partir de un fotograma “original” seleccionado por mí.

#### Selección de obra



“Liz 1”, Óleo e impresión digital sobre tela, 80x100cms. 2013



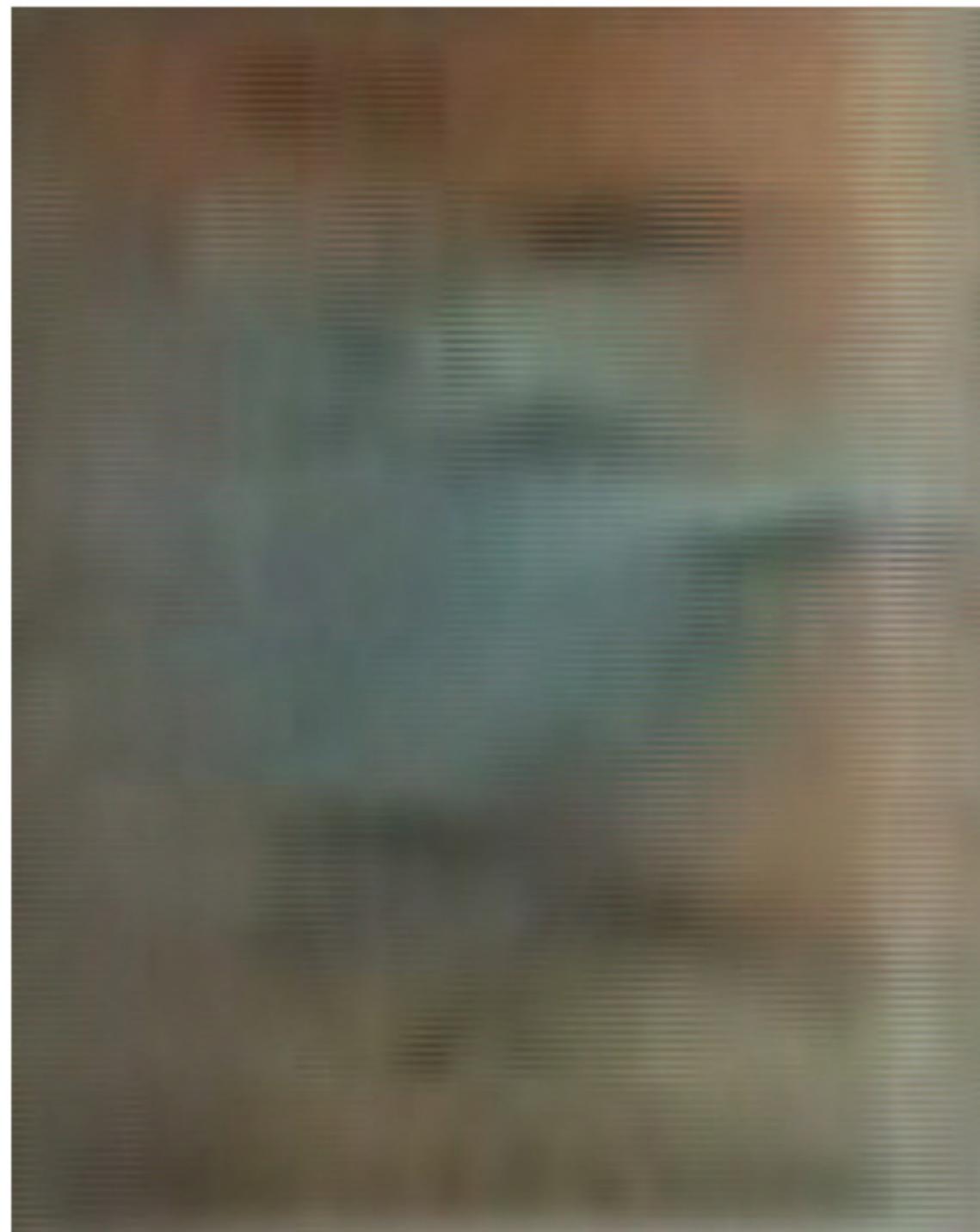
*"Liz con paisaje"*, Óleo e impresión digital sobre tela, 80x100cms. 2013



*"Madonna con niño"* Óleo e impresión digital sobre tela, 80x100cms. 2013



*"Liz y sus cuadros"*, políptico, Óleo e impresión digital sobre tela, 2014



*"Bailarina"*, Óleo e impresión digital sobre tela, 120x100cms. 2013

### 5.3.2.7. Serie Abstracta *La Guerra* (2013)

Como ha quedado patente a lo largo de este trayecto de investigación, en todas mis series pretendo re-significar las imágenes al dotarle una cualidad plástica contemporánea.

En estas imágenes retomadas de films de guerra en el momento preciso de la explosión, me planteo resaltar el carácter abstracto que adquieren las imágenes al capturarlas y aumentar su tamaño en el acercamiento a la misma en el sistema de edición. Al igual que en *Blow-Up* (*Deseo de una mañana de verano*, Antonioni, 1966), se trata de liberar a la imagen de su contenido y dotarla de un nuevo sentido.

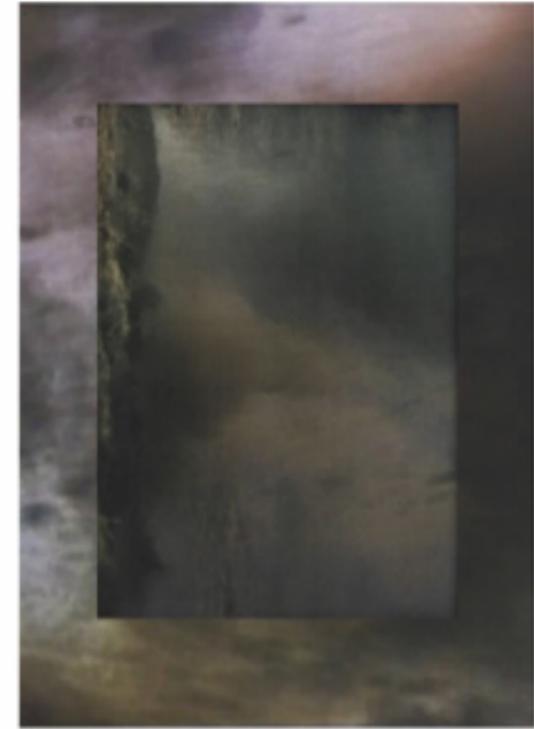
La alteración o intervención primaria que sufren es en su conceptualización al dotarle una cualidad plástica que no tenían como fotogramas de un film, a través del acercamiento que hago de la imagen al capturarla, y dotarla de un nuevo sentido. Posteriormente las intervengo con los medios tradicionales de pintura como óleo o acrílico. Lo cual sería el segundo estado de la intervención, para convertirse en Cuadros Abstractos.



"Abstracto 1", Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130cms 2013



"Abstracto 2", Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130cms 2013



"Abstracto 3", Diptico, Óleo e impresión digital sobre tela, 2013



"Abstracto 4", Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 100cms 2013



Abstracto-Guerra 1 (Eduardo Ceballos, 2015)

La explosión bélica es captada por Ed. Ceballos e inmortalizada en un frame, el cinema expandido es así congelado en una instantánea; convirtiéndose en pura abstracción. Desnaturalizando la imagen de su propio contexto, resignificándola mediante su propia negación "implosión".

### 5.3.2.8. Serie *Letrismo* (2015)

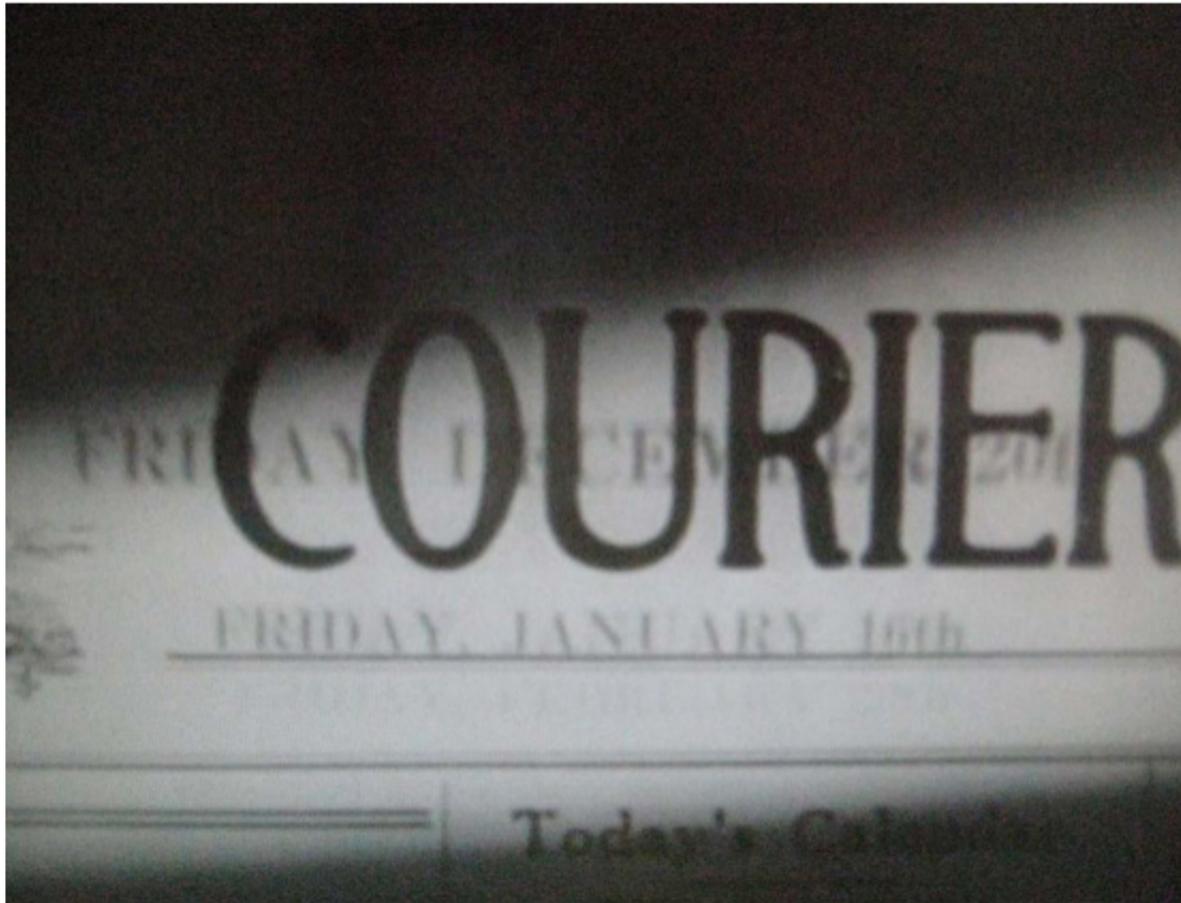
A diferencia de como los letristas utilizaban la palabra escrita desde un punto de vista formal, y de los conceptualistas que la empleaban para “desestetizar” la imagen, yo utilizo las letras de un modo diferente. En un primer momento, me las he apropiado de diversos films y he generado una primera obra en impresión digital que intervengo con los medios tradicionales de pintura.

Como resultado del proceso de investigación que vengo realizando, en un segundo momento, tengo previsto generar imágenes “por instrucción”, mandando hacer una nueva versión con un rotulista. En cierto modo, a la manera de como On Kawara pintaba el acontecimiento a través de la fecha, yo pinto la fecha para generar un acontecimiento en el acto de mandar pintar las letras con un rotulista.

Desde luego, todas las letras, datos y fechas que pinte y mande pintar, deberán surgir de films que me haya apropiado.



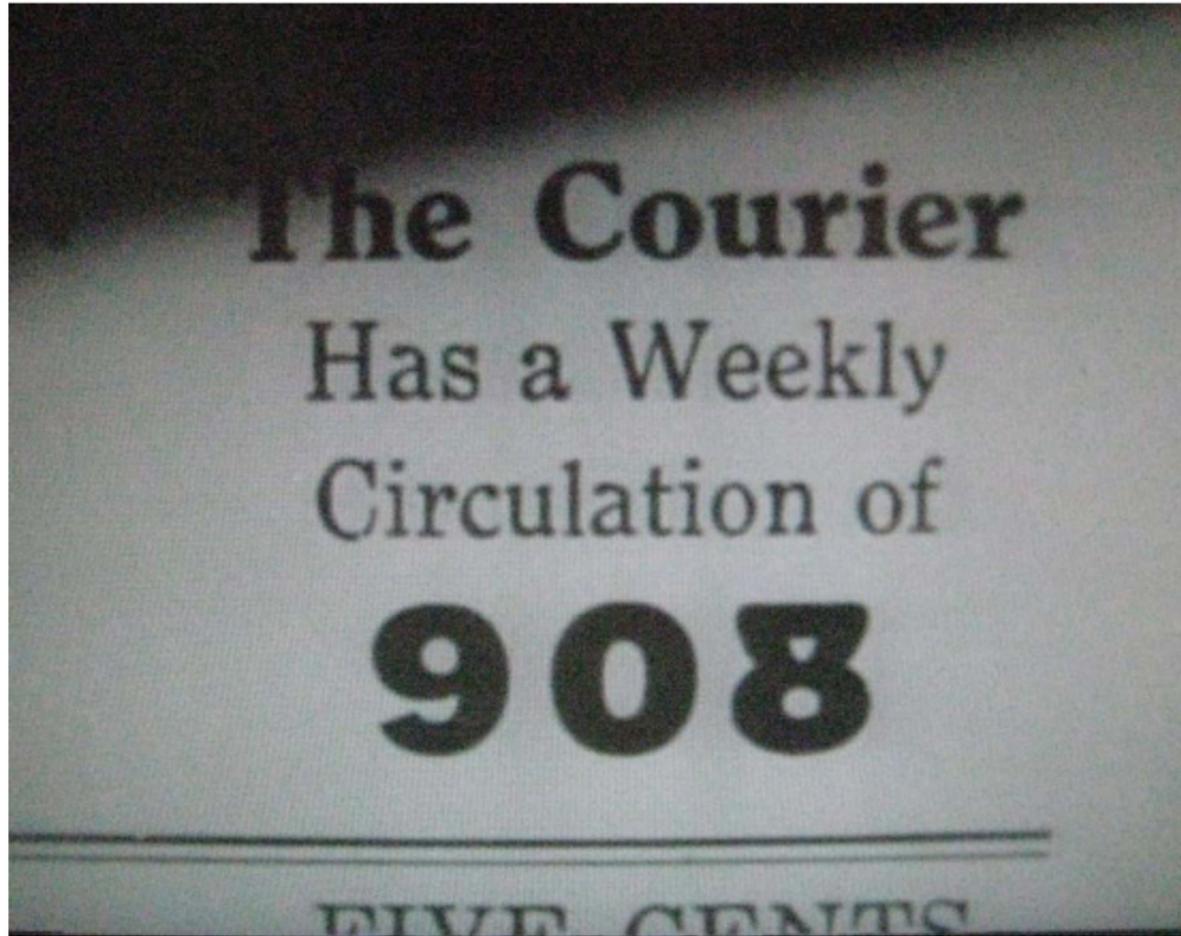
“*Delicia Española*” carboncillo e impresión digital sobre tela, 120 x 130cms, 2015



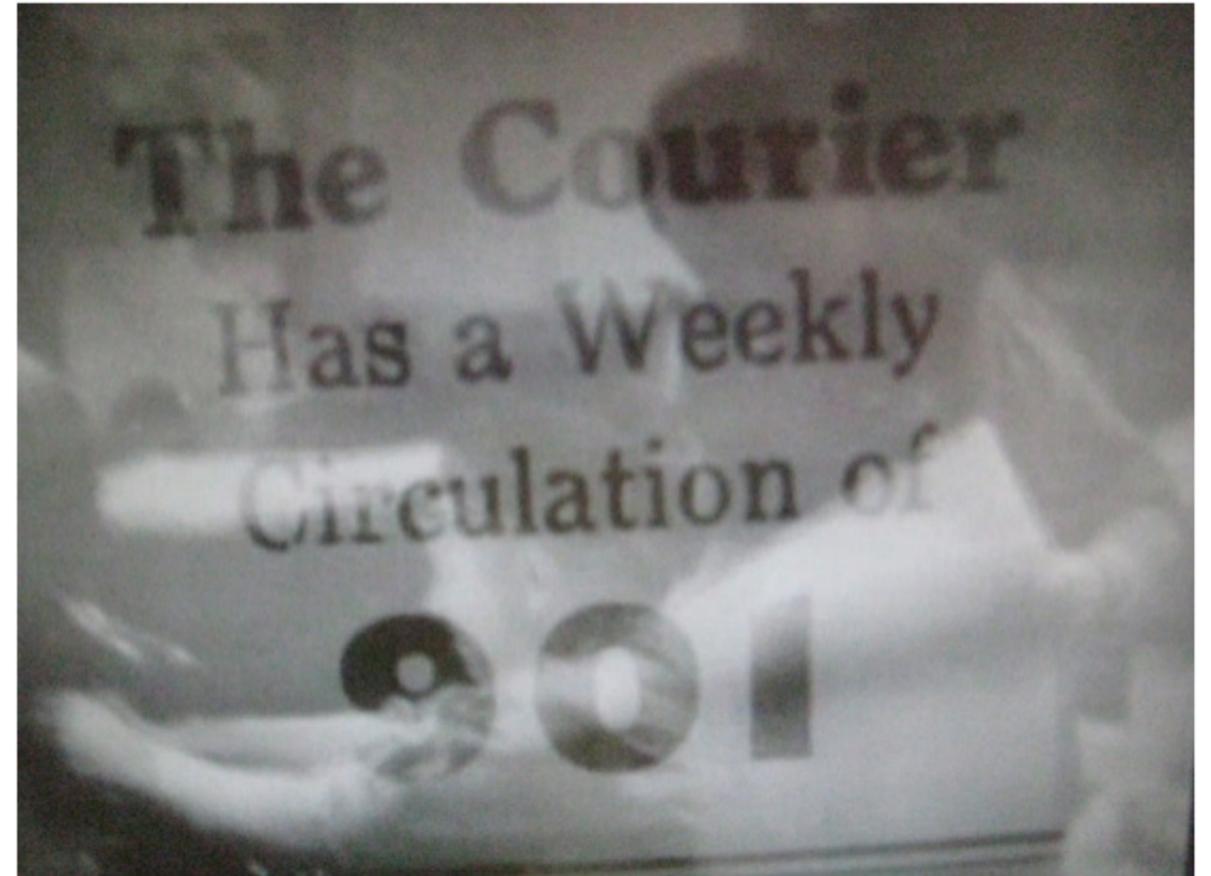
"Viernes 16 de Enero", Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



"Huella", Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



"908", Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



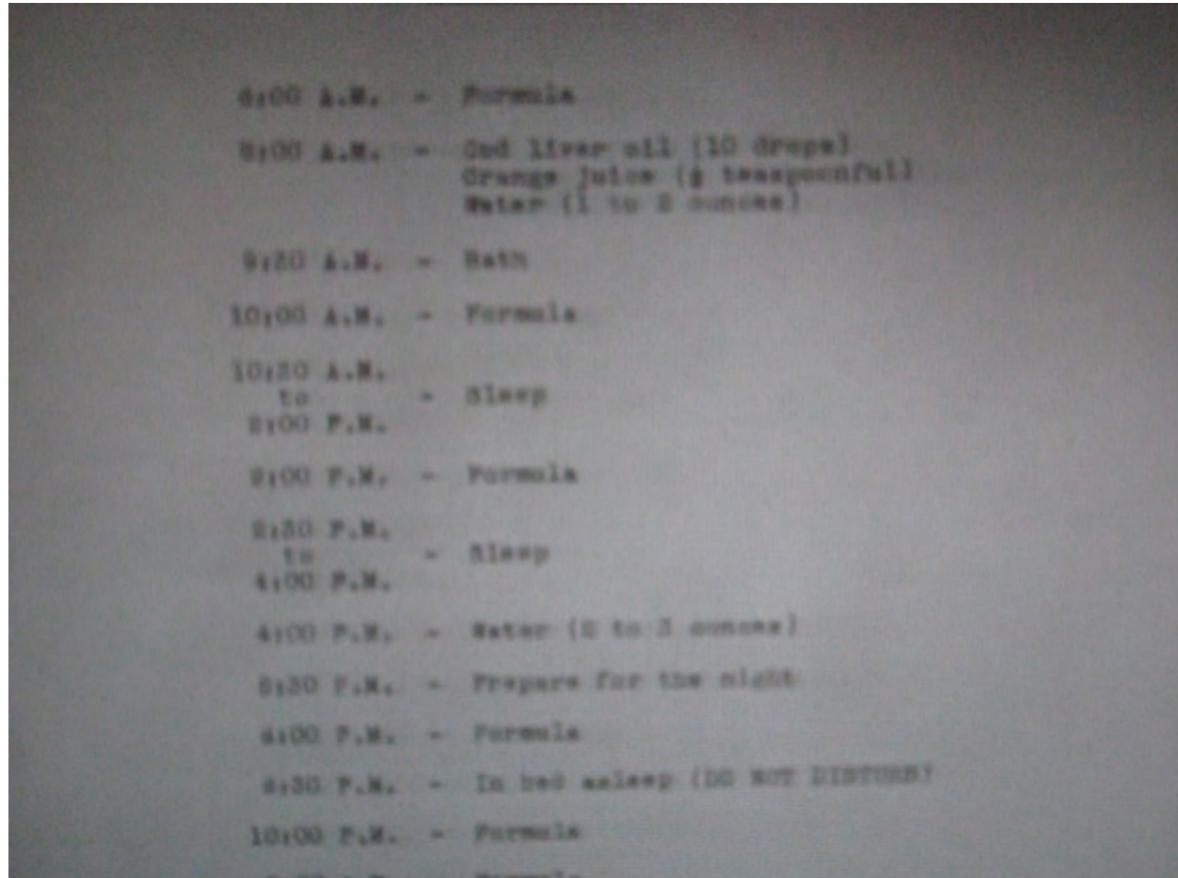
"901", Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



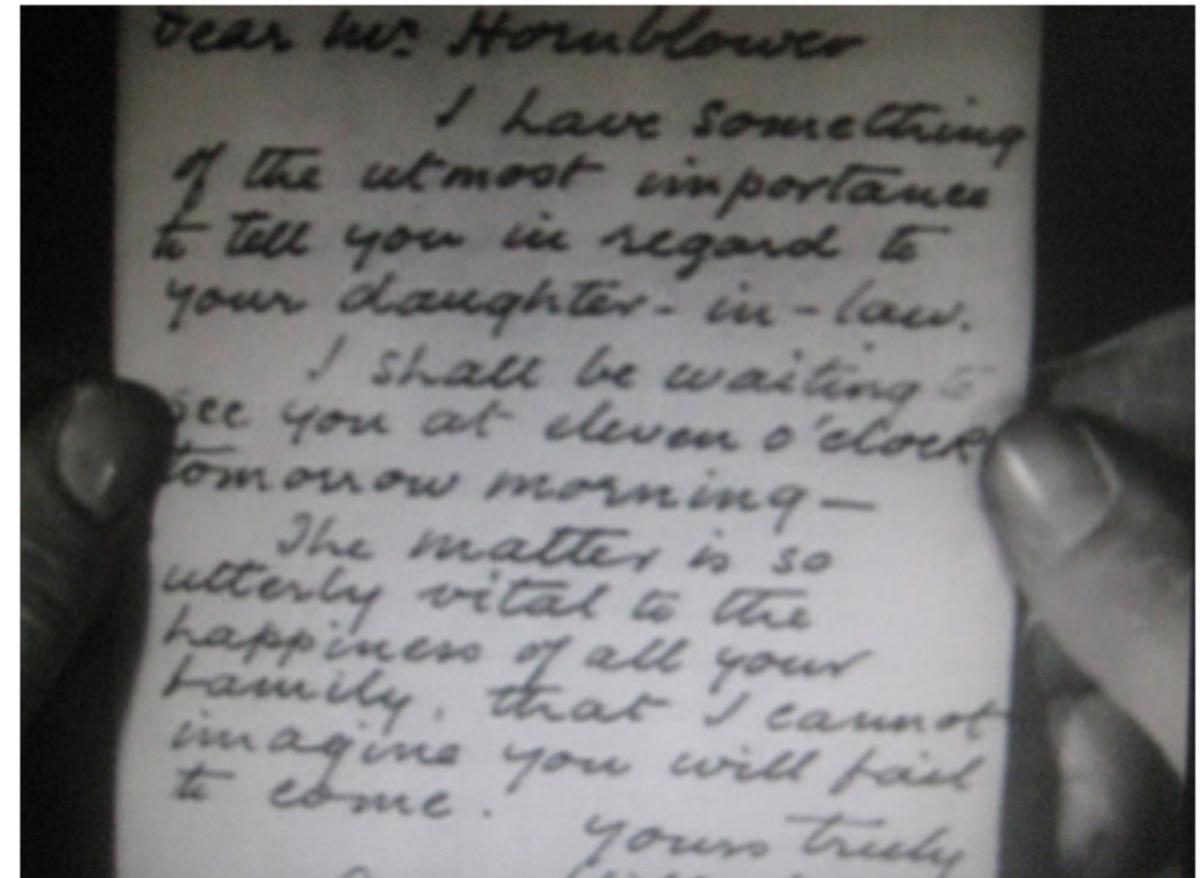
"San Francisco Globe" Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



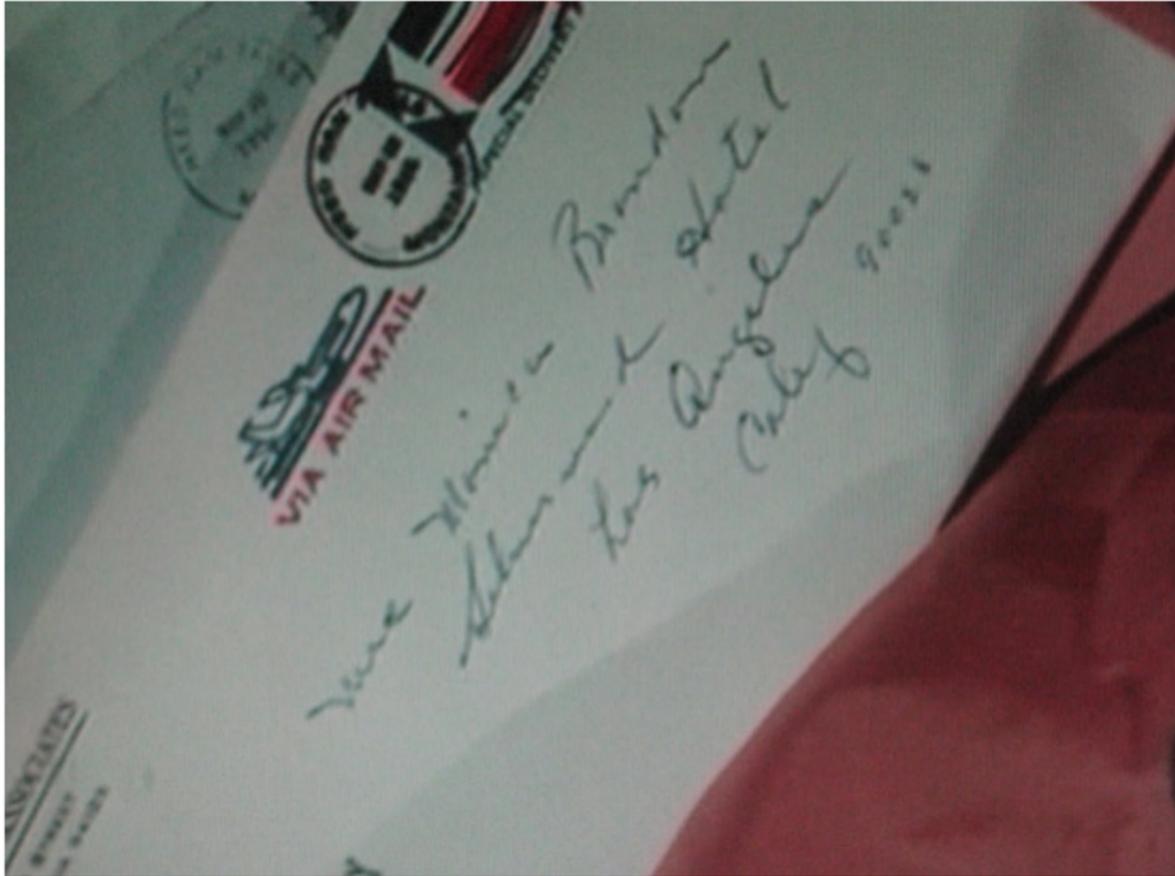
"Solicitors" Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



"Itinerario fílmico" Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



"Dear" Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015



“Via Air Mail”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015

### 5.3.2.9. Serie *Historia de Color* (2011- )

La última de las series presentadas en este proyecto de investigación práctica, surgió como producto de mi estancia de Investigación en París en el año 2011. Esta serie, aún en proceso, consiste en hacer la historia de color del film apropiado; es decir, propongo traducir “poéticamente” el color de la imagen fílmica apropiada en su traducción pictórica matérica, a través de los tubos de pigmentos de colores,

La idea consiste básicamente en traducir la “cantidad” de color implícito en un film, en su equivalente físico a través de los pigmentos de color. En otras palabras, lo que propongo es generar un Imagen Materia a partir de una Imagen Fílmica de una manera netamente post-conceptual. ¿Y por qué post-conceptual? Porque el ingrediente estético es sumamente importante.



*"Film Besos Diva 1"* tubos de pigmentos de color, 2015



*Film Besos Diva 3"* tubos de pigmentos de color, 2015

La resultante de todas estas investigaciones tiene como común denominador la exploración híbrida de los elementos que la componen e intervienen procedentes de las distintas fuentes interdisciplinarias y artísticas existentes: Fotografía, pintura, cine, collage, etc. Mediante la intervención, a veces aleatoria, a veces intencionada del artista, todo cobra un nuevo sentido. Una resignificación de la obra abierta a nuevas miradas por parte del espectador. Finalmente no se trata de establecer una lectura cerrada sino abierta a las distintas intervenciones artísticas contemporáneas cohesionándolas en un sentimiento expandido y global en la nueva significación del arte.

*Creo que todas las imágenes son consanguíneas. No hay imágenes autónomas. La imagen mental, la imagen virtual de la consciencia, no se puede separar de la imagen ocular de los ojos, ni se puede tampoco separar de la imagen corregida ópticamente, de la imagen de mis gafas. Tampoco se puede separar de la imagen gráfica dibujada, de la imagen fotográfica. Creo en un bloque de imágenes, es decir, en una nebulosa de la imagen que reúne imagen virtual e imagen actual. Les ruego me perdonen por hacer una lista de estas imágenes: imagen mental, imagen ocular, imagen óptica, imagen gráfica o imagen pictórica, imagen fotográfica, imagen cinematográfica, imagen videográfica, imagen holográfica, y por último, imagen infográfica. Forman una sola y misma imagen. Creo que todo el trabajo de los behavioristas sobre la distinción entre imagen virtual e imagen real está superado hoy en día. [...]*

*Hoy vemos en tiempo real gracias a nuestra capacidad de interpretar mentalmente las imágenes y a nuestra capacidad para fabricarla intelectual, práctica, o técnicamente. El bloque de imágenes es esta enorme nebulosa filosófica que se levanta delante de nosotros. Ningún filósofo ha penetrado verdaderamente en esta nube de imágenes. Cada uno trata un aspecto determinado. Algunos, como Barthes, la fotografía, otros el cine, como Deleuze, otros la infografía; otros el dibujo. Creo que es un error. Es preciso agrupar estas imágenes e intentar ver lo que tienen en común.<sup>47</sup>*

---

47 *Todas las imágenes son consanguíneas.* Paul Virilio <http://www.upv.es/laboluz/2222/textos/virilio.htm>,

Consultado (20/03/2014)

## **Conclusiones**

## Conclusiones

El trayecto realizado durante estos años de investigación, me ha permitido resolver algunas de las cuestiones planteadas al comienzo del trayecto, así como abrir nuevas vías de investigación futuras.

Entre las principales conclusiones que podemos destacar de la presente investigación se encuentran:

La re-significación y migración de las imágenes en el arte contemporáneo ocupan una posición muy significativa en el ámbito de la esfera artística contemporánea, de manera exponencial a partir de los años 90 como queda evidenciado en las numerosas exposiciones dedicadas a valorar dicha tendencia. *Scream and Scream Again. Film in Art* (Museum of Modern Art de Oxford, 1996), *Cinéma Cinéma, Contemporary Art and the Cinematic Experience* (Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, 1999), *Notorious. Alfred Hitchcock and Contemporary Art* (Museum of Modern Art de Oxford, 1999), *Remakes* (Musée de Burdeos, 2003, DA2 de Salamanca, 2004), etc., han dado buena cuenta del interés del arte contemporáneo por el séptimo arte.

En ese sentido, la utilización de la imagen fílmica en los espacios museísticos abrió un enorme campo de estudio tanto en el plano teórico como en el de la investigación práctica. Entre los artistas más importantes al respecto se encuentran Douglas Gordon o Matthias Müller. El primero, asiduo visitante del imaginario hollywoodiense, realizó por ejemplo *24 Hour Psycho* (1993), probablemente su obra más conocida, que consiste en la proyección en una pantalla, por las dos caras y sin sonido, de la famosa *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). El segundo, ha puesto en evidencia de manera constante los principales mecanismos discursivos que han gobernado la cinematografía clásica. Así, en *Home Stories* (1990) por ejemplo, dispone en sucesión una serie de escenas de suspense caracterizadas por su similitud formal. La acción que desarrollan las actrices en la imagen, así como su gestualidad e, incluso, su fisonomía, ilustran de manera flagrante la extrema codificación del cuerpo cinematográfico hollywoodiense durante el periodo dominado por el *studio system*.

Existen no obstante otros muchos artistas contemporáneos que se han acercado también al cine pero que, en lugar de centrar su atención en el gran cine clásico, lo han hecho con materiales procedentes de fuentes domésticas o familiares. Es el caso, por ejemplo, de artistas como Yervant Gianikian y Angela Lucchi, que han trabajado frecuentemente con material de archivo, incluyendo el 9,5mm, y que realizaron una exposición retrospectiva en el Museo Pompidou de París (2015). O también del artista húngaro Peter Forgacs, autor de una dilatada obra de marcada heterogeneidad formal que contrasta, sin embargo, con la homogeneidad de sus intereses temáticos. En ese sentido, gran parte de su obra se ha desarrollado alrededor del concepto de Centroeuropa (*Mitteleuropa*) y, más concretamente, en torno a los procesos históricos que configuraron las décadas centrales del s. XX, aquellas que sentaron las bases del horror nazi y la Segunda Guerra Mundial. A partir de la constatación de la importancia que desempeña la re-significación y migración de las imágenes en el arte contemporáneo, podemos concluir además que esta hibridación ha generado toda una serie de nuevos canales artísticos, tanto de distribución de la obra artística como de su producción. Esta situación determina que su análisis y categorización sean cada vez más complejos. De ahí que se haga necesario organizar nuevos esquemas de categorización del arte contemporáneo.

En ese sentido, resulta de suma importancia escoger unas adecuadas perspectivas de análisis para una completa valoración y entendimiento del fenómeno migratorio que rige en el arte actual. Gracias al apoyo teórico de Nicolas Bourriaud y Peter Osborne, hemos podido constatar que la mejor forma de abordarlo es a través, primero, del Apropiacionismo y, segundo y complementario, del Arte Conceptual.

Respecto al primer término, podemos considerarlo como un elemento nodal en el cambio de consideración artística que tuvo lugar con la irrupción de las vanguardias históricas. Como ha subrayado Nicolas Bourriaud, la apropiación es en efecto el primer estadio de la post-producción: “ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica”.

Respecto al segundo término, el Arte Conceptual, su estudio nos permite comprender mejor la estrategia artística de la Apropiación, vinculada estrechamente a los postulados conceptuales que sitúan en primer término la elección ejercida por el sujeto artista en detrimento del objeto artístico resultante. De ahí que la postura que se ha defendido en este trabajo es que resulta mucho más fructífero acercarnos al concepto de Apropiación a partir del modelo que nos ofrece el *ready-made*, que hacerlo a partir de la retórica del collage, más ligada a la práctica de la pintura.

Otro importante conclusión tiene que ver con el estatuto estético de estas contemporáneas obras migrantes, que transitan desde un soporte (tanto físico como teórico) a otro completamente diferente; es decir, su consideración como obra artística cuando pasa de la pantalla cinematográfica a la sala de exposición. Así, la hipótesis que hemos intentado responder en esta investigación reside en que el concepto de aura no se pierde en la operación de traslación que sufre la imagen al pasar de un dispositivo a otro. Y no lo hace debido a que la cualidad estética se mantiene: a pesar de las propuestas anti-estéticas del arte conceptual, existe un *resto estético* que es el que asumió el arte post-conceptual. Es en este cambio de paradigma que podemos comprender el arte contemporáneo como la suma del arte postconceptual y la estética en los términos propuestos por Peter Osborne.

Las imágenes generadas a partir del estudio y análisis de los planteamientos teóricos aquí desarrollados nos permiten valorar la trascendencia del arte conceptual y postconceptual en el desarrollo de nuevos planteamientos artísticos que nos permite ubicarlos dentro del contexto del arte contemporáneo.

Así, la propuesta práctica que se ha presentado en la segunda parte del trabajo, se nutre de esos nuevos planteamientos artísticos. De hecho, lo que se ha propuesto con las series trabajadas es re-significar la imagen cinematográfica e investigar esas dos formas de construcción de la imagen que plantea Brea en *Las tres eras de la imagen* (2006): “la imagen-materia y la e-imagen”. Más concretamente: he construido imágenes-materia a partir de la imagen fílmica, en un sentido contrario a cómo José Luis Brea ha definido la historia de la imagen.

## **Bibliografía**

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal: 2004.
- Albèra, François (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim. (1976). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Aumont, Jacques (1985). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (1997). *El Ojo Interminable: Cine y Pintura*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (1999). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Aumont, Jacques (2005). *Matière d'images*. París: Images modernes.
- Baigorri, Laura (2007). *Video: primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria.
- Barbacho, Juan-Ramón (ed.) (2009). *Remakes. Video sobre cine*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón.
- Basilico, Stefano (ed.) (2004). *Cut: film as found object in contemporary video*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum.
- Beauvais, Yann (1991). "Cecile Fontaine", *Blimp*, nº 16.
- Beauvais, Yann (2006). *Spirit # 23*.
- Bonet, Eugeni (comp.) (1998). *Desmontaje: Film, Video / Apropiación*. Valencia: IVAM.
- Bonet, Eugeni y Escoffet, Eduard (eds.) (2005). *Próximamente en esta pantalla: el cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*. Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona.
- Bonitzer, Pascal (2005). *El Campo Ciego*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadres: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Borriaud, Nicolas (2002). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Formas de vida*. Murcia: CENDEAC.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Post-producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bozal, Valeriano (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. 1*. Madrid: Visor.
- Brea, José Luis (1991), *Las Aureas Frías*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, José Luis (2014). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Broodthaers, Marcel (1997). *Cinéma. Catálogo exposición Centro Galego de Arte Contemporánea*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- Brunetta, Gian Piero (1987). *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Madrid: Cátedra.
- Buck-Morrs, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Burch, Noël (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cabanne, Pierre (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Cerdán, Josetxo; Torreiro, Casimiro (eds.) (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Cuevas, Efrén (2010). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.
- Damisch, Hubert (1997). *Le cinema: un art moderne*. París: Cahiers du cinema.
- Debord, Guy y Wolman, Gil Jay (1956). *Métodos de tergiversación*. En *Les Levres Nues*, # 8. Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura, radicales livres*, Madrid. Disponible en <http://www.sindominio.net/ash/presit02.htm>.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2005). *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2009). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dubois, Philippe ; Marc-Emmanuel, Melon ; Colette, Dubois (1988). "Cinéma et vidéo: interpénétrations". En *Communications*, nº 48, pp. 267-321.
- Dubois, Philippe (2011). *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.
- Dubois, Philippe (2013). *Fotografía & Cine*, México: Ediciones Ve S.A. de C.V.
- Duchamp, Marcel (2003). *Escritos*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Dudley, Andrew (1984). *Film in the aura of art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Elsaesser, Thomas (ed.) (1992). *Early Cinema: space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute.
- Elsaesser, Thomas (2015). *La ética de la apropiación: Found footage, entre el archivo e internet*. En *Ustarroz, C. (ed.). Found Footage Magazine*, nº 1, pp. 119-123.

Expósito, Marcelo (2000). *Chris Marker: retorno a la inmemorial del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

Fernández, Vanesa (2014). "Filmar pensando, pensar filmando. Trabajo colectivo, autoría y documental en Los Materiales de Los Hijos". En Actas VI CILCS: Universidad de La Laguna.

Foucault, Michel (2006). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: siglo XXI.

Giraud, Thérèse (2000). *Cinéma et technologie*. París: Presses Universitaires de France.

Gombrich, Ernts (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.

Guardiola, Ingrid (2015). "Found footage y televisión: imágenes que relampaguean en el instante de un peligro". En Ustarroz, C. (ed.). *Found Footage Magazine*, nº 1, pp. 131-135.

Habib, André (2006). "Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's Lyrical Nitrate". En SubStance, nº 110, pp. 127-128.

Hein, Birgit (1979). "Structural Film". En VVAA, *Film as Film, Formal Experiment in Film 1910-1975*. London: Hayward Gallery.

Hernández, Fernando (2008): "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". En *Educatio Siglo XXI*, nº 26, pp. 85-118.

Hernández, Fernando y Aguirre, Imanol (comp.) (2012). *Investigación en las artes y la cultura visual*. Universidad de Barcelona.

Huyghe, Pierre (2000). *Pierre Huyghe*. Múnchen: Kunstverein München.

Huyghe, Pierre (2000). *The third memory*. París: Centre Georges Pompidou.

Huyghe, Pierre (2002). *Du commun: philosophie pour la peinture et le cinéma*. Belfort: Circé.

Ishaghpour, Youssef (1981). *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. París: Denël Gonthier.

Ishaghpour, Youssef (1986). *Cinéma contemporain: de ce côté du moroir*. París: La Différence.

Krauss, Rosalind (2006). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.

Marchán Fiz, Simón (1994). *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal.

Marin Viadel, Ricardo (comp.) (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas*

*visuales*. Granada: Universidad de Granada.

Marín Viadel, Ricardo (2011). "La Investigación en Educación Artística". En *Educatio Siglo XXI*, Vol. 29, nº 1, pp. 211-230.

Marker Chris (1992). *La Jetée*. Nueva York: Urzone.

McCollum, Allan (1998). *Catálogo de Exposición*. Valencia: IVAM.

Mitry, Jean (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres.

Monterde, José Enrique (1991). *Los surrealistas como espectadores*. En Pérez Perucha, Julio. (ed.), *Surrealistas, surrealismo y cinema*. Barcelona: Fundación La Caixa, pp. 49-79.

Moral, Javier (2011). "El arte mira a su alrededor: hibridación y nuevas tendencias estéticas en el contexto audiovisual digital". En *Actas del IV Congreso Internacional sobre análisis fílmico. Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Universidad Jaime I: Castellón.

Moral, Javier (2015). "El perro negro. Historias de la Guerra Civil española (Peter Forgacs, 2005)". En *Actas IV Congreso Internacional de Historia y Cine: Memoria histórica y cine documental*, Barcelona, pp. 215-226.

Morgan, Jessica (2010). *John Baldessari: Pura Belleza*. Barcelona: MACBA.

Morgan, Robert C. (2003) *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.

Neyrat, Cyril (2006). "Zidane, un portrait du 21e siècle de Douglas Gordon et Philippe Parreno". En *Cahier du Cinéma*, 613, p. 29.

Ortiz, Aurea (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

Ortiz, Aurea (2007). *Del Cuadro al Encuadre, la pintura en el cine*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.

Osborne, Peter (2006). *Arte Conceptual*. Barcelona: Phaidon.

Païni, Dominique (2002). *Le temps exposé: le cinéma de la salle au Musée*. París: Cahiers du Cinéma.

Paz, Octavio (2008). *La apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.

Prada J, Martin "La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad" Ed Fundamentos (2001). Madrid.

Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Rauschenberg, Robert (1993). *Photems/Fotografías. Catálogo Exposición Galería Cobo y Alexander*. Madrid: Electa.

Ribalta, Jorge y Picasso, Gloria (2003). *Indiferencia y Singularidad*. Barcelona: Gustavo

Gilli.

Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero (eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Royoux, Jean-Christophe (2001). Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du cinéma d'exposition. En Goudinoux, Véronique y Wemans, Michel (dirs.), *Reproductibilité et irreproductibilidad de l'œuvre d'art*. Bruselas: La lettre volée, pp. 215-229.

Sánchez-Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

Schlicht, Esther (2010). *Zelluloid Cameraless Film*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt.

Sitney, P. Adams (1979). *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. Oxford University Press.

Tejeda, Carlos (1993). *Arte en Fotogramas: cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra.

Ustarroz, César (ed.) (2015). *Found Footage Magazine*, nº 1.

Vancheri, Luc (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, presences*. París: A. Collin.

Vancheri, Luc (2009). *Cinemas contemporains: du film à l'installation*. Lyon: Aléas.

Vertov, Dziga (1973). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos.

VVAA (2006). *Jornadas de Conferencias Grupo de Investigación TECREA, Tecnologías & Estrategias para la Creación Artística*. Alicante: Universidad Miguel Hernández.

Waldman, Diane (1999). *Collage, Assemblage and Found Object*. Nueva York: Harry Abrams.

Wees, William (1993). *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. Nueva York: Anthology Film Archives.

Weinrichter, Antonio (ed.) (1998). "Propuestas al margen: Falso documental y metraje encontrado". En *Archivos de la Filmoteca*, 30, 25-32.

Weinrichter, Antonio (2005). "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". En Cerdán, Josetxo; Torreiro, Casimiro (eds.). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 43-64.

Weinrichter, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

Youngblood, Gene (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton & Co.

Yoldi López, M. Directora de tesis Pilar Palomer Mateos. "Apropiacionismo y citación en el arte de los años ochenta [Microforma], Mike Bidlo, Louis Lawyer, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, Y Cindy Sherman". Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2000.

**Listado de imágenes**

- Rueda de bicicleta (Duchamp, 1913), pág.33.
- Liz 1 (Eduardo Ceballos, 2013), pág.34
- A MOVIE (Bruce Conner, 1958), pág. 44
- Perfect Film (Ken Jacobs, 1986), pág.45
- A MOVIE (Bruce Conner, 1958), pág. 46
- A MOVIE (Bruce Conner, 1958), pág. 46
- 24 Hour Psycho (Douglas Gordon, 1993), pág. 49
- NON NON NON (Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, 2012), pág. 52
- NON NON NON (Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, 2012), pág. 68
- Teoría de Conjuntos (Francis Alÿs, 1994), pág. 69
- “Oct.26,1971” (On Kawara,1971), pág. 70
- “Condensation Cube”, (Hans Haacke 1965), pág. 72
- Estudios sobre la Felicidad. Intervenciones públicas (Alfredo Jaar, 1981), pág. 76
- Alrededor y Alrededores Instalación (Lawrence Weiner, 2012), pág. 77
- “U.A. Play House” (Sugimoto, 1978), pág. 90
- Almaba (Cécile Fontaine, 1988), pág. 93
- Esto no es una pipa (René Magritte, 1929), pág. 95
- Le film est déjà comencé? (Maurice Lemaître, 1951), pág. 96
- College Chums (Edwin Porter, 1905), pág. 99
- Le ballet mécanique (Férrand Leger, 1924), pág. 100
- Lost, Lost, Lost (Jonas Mekas1975), pág. 100
- Zorn’s Lemma (Hollis Frampton, 1970), pág. 101
- A Zed & Two Noughts (Peter Greenaway, 1985), pág. 102
- Fotograma de Hezraelah (Yann Beauvais, 2006), pág. 106
- Á bout de soufflé (Jean-Luc Godard, 1959), pág. 107
- “The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems” (Martha Rosler, 1974-1975), pág. 108
- Vent d’ Est (Jean-Luc Godard, 1970), pág. 109
- Scenario du film Passion (Jean-Luc Godard, 1982), pág. 110
- Alpsee (Matthias Müller,1994), pág. 130
- Technology/Transformation: Wonder Woman (Dara Birnbaum ,1978), pág. 132
- 24h Psycho (Douglas Gordon, 1993), pág. 132
- Queen (A Portrait of Madonna), (Candice Breitz. 2005), pág. 133
- Hunt Symphony (Vicente Ortiz 1998), pág.134
- Duty-Free Art (Hito Steyerl, 2015), pág.135
- Después de Walker Evans 1 (Sherrie Levine, 1981), pág. 136
- Untitled (four women looking in the same direction), (Richard Prince, 1977), pág. 137
- Be the first of your friends (Cory Arcangel, 2015), pág. 138
- Molotov (Joy Garnett, 2003), pág. 139
- La elipse (Pierre Huyghe, 1998), pág. 139
- “The host and the cloud” Film (Pierre Huyge 2014), pág. 140
- Boy Meets Girl (Eugenia Balcells, 1978), pág.142
- “133” (Eugenia Balcells y Eugeni Bonet. 1978/79), pág. 143
- Familia Desconocida (Ezequiel Reyes, 2011), pág. 146
- Rosita, el espejo (Michael Ramos Araizaga, 2009), pág. 147
- TTTT (Technologies To The People) (Daniel Andújar, 1994), pág. 148
- Fotogramas anónimos, procedentes de películas encontradas, pág. 149
- Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1960), pág. 156
- Taxi Ride to Sarah’s Studio (Jim Campell, 2010), pág. 157
- Les Trente étreintes (Eric Rondepierre, 2007), pág.158
- Carrusel 4 (Eduardo Ceballos, 2008) impresión en plotter, 120x160cms, pág. 159
- Retrovisor (Eduardo Ceballos, 2009), pág.162
- Besos Robados (Eduardo Ceballos, 2012), pág. 163
- Cuadro sobre cuadro (Eduardo Ceballos, 2012), pág. 164
- Una prueba definitiva de amor (Eduardo Ceballos, 2012), pág. 165
- Phtotem nº 5, serie I Gelatina sobre aluminio 53X45 (1991), pág. 166
- A Spanish Deligth (Eugeni Bonet, 2007), pág. 167
- “Dibujo 1”, impresión en plotter sobre papel 60x120cms 2008, pág. 168
- “Dibujo 2”, impresión plotter sobre papel, 50x120cm 2008, pág. 169
- “Dibujo 4”, impresión plotter sobre papel, 40x120cms, pág. 170
- “Dibujo 5”, impresión plotter sobre papel, 60x130cm, 2008, pág. 171
- “Desnudo 6”, impresión plotter sobre papel, 60x130cms, 2008, pág. 172
- Manufraktur ( Peter Tscherkassky, 1985), pág. 173
- “Manufraktur 1”, impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009, pág. 174
- “Manufraktur 2”, impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009, pág. 175
- “Manufraktur 3”, impresión plotter sobre papel, 40x120cms, 2009, pág. 176
- “Manufraktur 4”, impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009, pág.177

“Manufraktur 5”, impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009, pág. 178  
 “Manufraktur 6”, impresión plotter sobre papel, 50x170cms, 2009, pág. 179  
 “Manufraktur 7”, impresión plotter sobre papel, 50x120cms, 2009, pág. 180  
 “Manufraktur ”, impresión plotter sobre papel, 60x120cms, 2009, pág. 181  
 Cuadro encontrado por Broodthaers (1973), pág. 182  
 Analyse d’une Peinture (Broodthaers, 1973), pág. 183  
 A Voyage on the North Sea (Marcel Broodthaers, 1974), pág. 183  
 “Broodthaers 1”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014, pág. 184  
 “Broodthaers 2”, Óleo e impresión digital sobre tela, 160x120cms, 2014, pág. 184  
 “Broodthaers 3”, Óleo e impresión digital sobre tela, 100x120cms, 2014, pág. 185  
 “Broodthaers 4”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014, pág. 185  
 “Broodthaers 5”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014, pág. 186  
 “Broodthaers 6”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120x130cms, 2014, pág. 186  
 “Broodthaers 7”, Óleo e impresión digital sobre tela, 20x30cms, 2014, pág. 187  
 “Beso Diva 1”, Maquillaje e impresión digital sobre tela, 60x80cms. 2010, pág. 188  
 “Beso Martin Arnold 1” Maquillaje e impresión digital sobre tela, 120x130cms 2012, pág. 189  
 “Beso Diva 3” Maquillaje e impresión digital sobre tela, 130x140cms. 2012, pág. 190  
 “Liz 1”, Óleo e impresión digital sobre tela, 80x100cms. 2013, pág. 191  
 “Liz con paisaje”, Óleo e impresión digital sobre tela, 80x100cms. 2013, pág. 192  
 “Madonna con niño” Óleo e impresión digital sobre tela, 80x100cms. 2013, pág. 193  
 “Liz y sus cuadros”, políptico, Óleo e impresión digital sobre tela, 2014, pág. 194  
 “Bailarina”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120x100cms. 2013, pág. 195  
 “Abstracto 1”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130cms 2013, pág. 197  
 “Abstracto 2”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130cms 2013, pág. 198  
 “Abstracto 3”, Díptico, Óleo e impresión digital sobre tela, 2013, pág. 199  
 “Abstracto 4”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 100cms 2013, pág. 200  
 Abstracto-Guerra 1 (Eduardo Ceballos, 2015), pág. 201  
 “Delicia Española” carboncillo e impresión digital sobre tela, 120 x 130cms, 2015, pág. 203  
 “Viernes 16 de Enero”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 204  
 “Huella”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 205  
 “908”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 206  
 “901”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 207  
 “San Francisco Globe” Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 208

“Solicitors” Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 209  
 “Itinerario fílmico” Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 210  
 “Via Air Mail”, Óleo e impresión digital sobre tela, 120 x 130 cms, 2015, pág. 212  
 “Film Besos Diva 1” tubos de pigmentos de color, 2015, pág. 214  
 “Film Besos Diva 3” tubos de pigmentos de color, 2015, pág. 215

