

## Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España

El objetivo de esta investigación es ofrecer una visión de conjunto y un análisis de algunos ejemplos representativos en el contexto español actual de lo que se conoce como cine o video de *found footage*. Se trataba de inventariar y analizar una serie de piezas de producción reciente, basadas enteramente o en su mayor parte en imágenes en movimiento encontradas o apropiadas, que reflejan algunas preocupaciones contemporáneas de orden estético (como la desaparición de la noción de soporte), tecnológico (las posibilidades que brinda Internet o los procesos de grabación y exhibición en formatos digitales), filosófico (la crisis de las nociones de obra original y autoría) o legal (el copyright frente a las nuevas licencias como Creative Commons).

Pese a ser consciente de que ante un panorama tan desterritorializado como el actual resulta artificial y poco realista hablar de una cierta situación nacional, he optado por centrarme en el contexto español por diversos motivos. Uno de ellos es la constatación de que en los estudios que ya existen sobre este tema y en los ciclos de cine o programaciones que se han hecho se ha ignorado o al menos minimizado la producción de los artistas y cineastas españoles frente a países con una mayor tradición como Estados Unidos o Centroeuropa. Por otro lado, el acceso a las obras y el contacto directo con los creadores resultaba así más fácil, mientras que las cuestiones jurídicas se podían afrontar con mayor concreción. En cualquier caso, estoy convencida de que esta investigación sirve de muestra extrapolable a otros contextos y a otros países.

Aunque cuenta con una larga historia, quizás por su carácter marginal o *underground*, el cine de *found footage* ha pasado desapercibido durante mucho tiempo y sólo a partir de la década de los 90 empezaron a dedicársele una serie de exposiciones, ciclos y retrospectivas, entre los

que destacan el ciclo del Stadtkino de Viena (1991), un programa dentro del festival de cine y video experimental VIPER de Lucerna (1992), una retrospectiva en los Anthology Film Archives de Nueva York (1993) o en el Centre Pompidou en París (2000). También en España tuvo lugar entonces una importante exposición integral sobre este tema, titulada “Desmontajes” (1993) y comisariada por Eugeni Bonet, que pasó por el IVAM, MNCARS, Arteleku y CGAI. Estas retrospectivas sobre cine y video de apropiación en filmotecas, museos y festivales traían aparejadas una serie de publicaciones gracias a las cuales comenzó a paliarse la ausencia de literatura sobre este fenómeno<sup>1</sup>.

Más recientemente, acompañando también un ciclo sobre *found footage* en la edición de 2009 del festival de cine Punto de Vista de Pamplona, se publicó el libro de Antonio Weinrichter *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*,<sup>2</sup> probablemente el único volumen dedicado íntegramente a este tipo de cine en España. Estos textos, al ser publicados en la década de los 90 y/o presentar una perspectiva de análisis histórico, no tienen en consideración fenómenos contemporáneos tan influyentes en el panorama audiovisual como el acceso masivo a Internet, el abaratamiento de la tecnología o la aparición de YouTube en 2005. Así, si en esta investigación he optado por abarcar la última década, ha sido para prestar especial atención a estos desarrollos recientes y a las obras que aportan métodos, formatos, usos e interrogantes novedosos.

Pretendo además que este trabajo sirva para tender un puente entre dos instituciones que han discurrido paralelas en muchos sentidos pero sin demasiada permeabilidad y con un gran desconocimiento mutuo. Me refiero a la institución “arte” y la institución “cine”. En la actualidad estamos asistiendo a un proceso de permeabilización de los circuitos del cine y el arte, como preconizan en España los casos de Pere Portabella, Víctor Erice, José Luis Guerin o Basilio Martín Patino, que se mueven con fluidez entre ambos mundos, o exposiciones recientes como “Miradas al límite” en el Artium, que mostraban en el contexto del museo trabajos de una serie de realizadores cinematográficos de la nueva generación. Mientras que el cine (experimental o de autor) ha comenzado a penetrar en las salas y las colecciones de los museos, resulta ya común que el video de artista se presente a concurso en los festivales de

---

<sup>1</sup> *Stadtkino Programm*. Nº 198, catálogo del ciclo *Found Footage. Filme aus gefundenem Material*, proyectado en Stadtkino Am Schwarzenbergplatz, Viena, 1-9 de junio de 1991; Hausheer, Cecilia; Settele, Christoph (eds.): *Found Footage Film*, Lucerne, Switzerland, Viper/zyklop Verlag, 1992; Wees, William: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993; Beauvais, Yann; Bouhours, Jean-Michel (eds.): *Monter/Sampler. L'échantillonnage généralisé*, París, Centre Pompidou/Scratch, 2000; Bonet, Eugeni: *Desmontaje: film, vídeo / Apropiación, reciclaje*, Valencia, IVAM, 1993.

<sup>2</sup> Weinrichter, Antonio: *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, Punto de Vista, 2009.

cine. Sin embargo, la separación tradicional que ha existido entre el universo del cine y el del videoarte impide en ocasiones una ajustada valoración de las obras. Por ejemplo, en el circuito de los museos y las galerías se encuentran piezas de video que se apropian del repertorio cinematográfico<sup>3</sup>. Desde mi perspectiva como historiadora del cine, considero que algunas de ellas repiten técnicas de apropiación y remontaje exploradas previamente por el cine experimental, algo que muchos críticos de arte desconocen y no saben identificar, atribuyéndoles por tanto hallazgos y virtudes inmerecidos.

En cualquier caso, resulta evidente que los conceptos de cine y de bellas artes resultan anticuados e inapropiados o cuanto menos imprecisos para describir la cultura contemporánea de la imagen en movimiento. La distinción entre cine y video es hoy menos operativa y trascendente que nunca y las etiquetas tradicionales de cineasta y videoartista han de ser matizadas. Se suele entender que el cineasta es el que filma en celuloide, mientras que el videoartista graba en video, y que las películas del primero se proyectan en salas de cine, mientras que las del segundo se exhiben en museos y galerías. Más que en los formatos empleados, que ya no son determinantes, o los lugares de exhibición de las obras, que son intercambiables, lo que cuenta probablemente es la conciencia de pertenencia a uno u otro mundo y las referencias que uno conoce y elabora.

El hecho de que un artista o un cineasta experimental trabaje en soporte videográfico o cinematográfico es por tanto una cuestión que en general se considera irrelevante hoy en día. En el ámbito del metraje apropiado, concretamente, las nuevas tecnologías digitales ofrecen una mayor facilidad y calidad de copia frente a los métodos tradicionalmente empleados como el de la positivadora óptica. Si anteriormente la creación de una obra de este tipo requería la compra de stock fílmico, una moviola, una empalmadora y un equipo de edición de sonido, hoy en día es suficiente disponer de acceso a Internet, desde donde pueden descargarse tanto los materiales como los programas requeridos para realizar una pieza de apropiación.

Pero si encontrar, copiar y manipular este material resulta hoy más rápido, fácil y barato que nunca, las leyes que regulan su uso nunca habían sido tan estrictas, lo cual afecta y mucho a quienes realizan piezas de apropiación; de ahí que haya decidido dedicar el apartado final a reflexionar sobre las cuestiones legales que tocan a las películas de *found footage* según la ley española.

Tras el boom de la década de los 90, la apropiación audiovisual no ha pasado de moda, sino que se ha convertido en una de las prácticas artísticas dominantes en la actualidad. Además,

---

<sup>3</sup> En el ámbito internacional, la exposición "Cut: Film as Found Object in Contemporary Video" (Milwaukee Art Museum, 2004) daba buena muestra de esta tendencia.

esta práctica otrora marginal ha penetrado hoy en día en otros ámbitos no artísticos, como la publicidad o ciertos programas de entretenimiento en la televisión generalista, perdiendo en dicho tránsito su característica carga crítica y subversiva, y volviéndose en la mayoría de los casos trivial e intrascendente, un ejercicio de fetichismo del mero procedimiento. Su misma ubicuidad ha hecho que ya no sea un tema candente. Sin embargo, considero que precisamente el hecho mismo de su generalización y los últimos cambios que mencionaba (muy especialmente la mayor facilidad de apropiación de imágenes y uso de las herramientas de montaje que han aportado las nuevas tecnologías) obligan a volver a dirigir la atención a esta cuestión y a preguntarse, por ejemplo, qué pueden aportar hoy en día este tipo de obras o qué valor artístico se les puede atribuir.

## ÍNDICE

0. Introducción
1. El *found footage* hoy. Definición y conceptos clave.
2. Principales técnicas y líneas de trabajo
  - 2.1. El *objet trouvé* y el *readymade* en el terreno audiovisual
  - 2.2. Intervención sobre la imagen:
    - 2.2.1. Manipulación físico-química del celuloide
    - 2.2.2. Retoque digital de la imagen
  - 2.3. Remontaje audiovisual
  - 2.4. El trabajo con el sonido
  - 2.5. Los nuevos formatos
  - 2.6. Un cine de poesía
  - 2.7. Sobre el cine (y contra el cine)
  - 2.8. El *found footage* en la era 2.0
    - 2.8.1. Mash-up y re-cut : el nuevo *found footage* en Internet
    - 2.8.2. Estéticas y estrategias 2.0 en la apropiación audiovisual
  - 2.9. Sobre la televisión y desde la televisión
  - 2.10. Sobre el presente y el pasado
    - 2.10.1. Noticias y temas de actualidad
    - 2.10.2. Revisión histórica
  - 2.11. Cine amateur y familiar
3. El conflicto de la apropiación audiovisual con las leyes de propiedad intelectual

## 1. *Found footage*: definición y algunos conceptos clave

*Found footage film* (que se puede traducir como cine de metraje o de material encontrado) es como se ha denominado, en el ámbito del cine experimental y de vanguardia, a las películas formadas completa o mayoritariamente por fragmentos de metraje ajeno, que se presentan en una nueva disposición y, en consecuencia, dotados de nuevos sentidos no pretendidos por el autor original.

El “found” (encontrado) apunta a la idea de encuentro azaroso, al *objet trouvé*. Hoy en día, sin embargo, no es tan preciso hablar de encuentro como de selección o, mejor, apropiación. Por su parte, el término “footage” remite a una naturaleza cinematográfica que tampoco es ya la norma. Otros términos más actuales serían “remontaje audiovisual” (el preferido por Weinrichter), “desmontaje” (propuesto por Bonet), “collage audiovisual”, “cine reciclado” o el más reciente de “postproducción” (empleado por el crítico Nicolás Bourriaud). Estos términos no son ni mucho menos sinónimos exactos, sino que cada uno tiene una serie de implicaciones diferentes y pone el acento en algún aspecto determinado de este tipo de películas. Ninguno es capaz de describir tampoco todo el abanico de posibilidades técnicas, formales o estilísticas que se dan en la práctica.

Las películas de *found footage* contienen imágenes extraídas de su contexto original, bien de una sola fuente o de multitud de ellas, procedentes de documentales de propaganda o educativos, reportajes industriales o turísticos, dibujos animados, películas pornográficas, grabaciones domésticas, antiguas películas mudas, largometrajes de ficción, anuncios o todo tipo de programas de televisión.

La materia que manipulan estos artistas, por lo tanto, no es materia prima; no se trata de elaborar una forma a partir de un material virgen o en bruto, de fabricar un objeto a partir de la nada, sino de seleccionar entre los que ya existen y utilizarlos o modificarlos con una intención específica. La pregunta no es “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien “¿qué se puede hacer con esto?”. Las nociones clásicas de originalidad e incluso de creación se ponen así entre paréntesis. En este sentido, el *found footage* sintoniza con la idea duchampiana de *readymade*: al exponer en el museo un objeto manufacturado, Duchamp revolucionó la concepción de proceso creativo, poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista a un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual, y defendiendo que el acto de elegir e insertar un objeto preexistente en un nuevo escenario basta para fundar la operación artística, igual de válida que el acto de pintar o esculpir.

Además de con el *readymade* dadaísta, el cine de *found footage* entronca con otros movimientos históricos del arte, como el collage y el fotomontaje de las vanguardias de entreguerras o el Pop Art y su interés por los mass media y la cultura popular. Esta práctica conecta también con una noción posmoderna de pastiche y reciclaje, y a menudo se la trae a colación cuando se trata el llamado arte de apropiación, que atraviesa diferentes disciplinas artísticas.<sup>4</sup>

En cuanto a los conceptos teóricos que apoyan esta práctica o contribuyen a entenderla, se cita sobre todo el impacto de los procedimientos técnicos de reproducción sobre la noción de la obra de arte única y su aura según lo expuso Walter Benjamin en los años 30 ("La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", 1935)<sup>5</sup> y las ideas formuladas por Guy Debord en los 50 sobre el *détournement* o el desvío de sentido, un concepto surgido dentro del movimiento situacionista que hace referencia al procedimiento de tomar algún objeto o mensaje creado por el capitalismo y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico ("Modo de empleo del 'détournement'", 1956)<sup>6</sup>. Resulta relevante también el ensayo de Roland Barthes "La muerte del autor" (1968)<sup>7</sup> para hablar sobre un tipo de arte que parece cuestionar las nociones tradicionales de originalidad y autoría. El término bricolaje, asociado con el antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss (*El pensamiento salvaje*, 1962)<sup>8</sup>, se emplea para describir la combinación de fragmentos de otras obras en una nueva, la forma en que se puede recurrir a los medios y los elementos de que disponemos y adaptarlos libremente utilizando el ingenio para emplearlos de manera diferente a la que se les consigné originalmente.

Una de las aproximaciones más comunes actualmente a la cuestión de la apropiación audiovisual es la que establece un paralelismo entre los artistas que lo practican y la figura del DJ, que presenta durante una sesión un recorrido personal por el universo musical, mezclando los elementos (las canciones completas o un fragmento, que recibe el nombre de *sampler*) en un determinado orden, trabajando sus enlaces y generando un determinado ambiente. Además, como el artista visual con las imágenes que manipula, el DJ puede intervenir físicamente en el material que utiliza, practicando el *scratching* o por medio de toda una serie

---

<sup>4</sup> Véase el volumen *Appropriation*, editado por David Evans (Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2009) o el número de *Exit Express* que lleva como tema central "Apropiacionismo" (octubre de 2008).

<sup>5</sup> Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973, pp. 17-59.

<sup>6</sup> Debord, Guy: "Modo de empleo del 'détournement'", en *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona, Anagrama, 2000, pp 89-102.

<sup>7</sup> Barthes, Roland: "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

<sup>8</sup> Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2002.

de acciones y ajustes sonoros, como la aplicación de filtros, efectos o la regulación de los parámetros de la consola de mezcla. Esta es la aproximación que propone Nicolas Bourriaud en *Postproducción* (2007)<sup>9</sup>, donde reflexiona sobre el hecho de que, desde la década de los 90, cada vez más artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. En lugar del clásico término de *found footage* o el genérico de remontaje, Bourriaud sugiere el de “postproducción”, un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video que designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off o los efectos especiales.

Trabajar a partir de la manipulación de materiales ajenos supone que el artista no crea en el sentido tradicional del término, sino que desvía o tergiversa el sentido original de imágenes y sonidos creados por otros, imponiéndoles su visión, haciéndoles formar parte de un nuevo discurso. Para ello, el montaje suele ser la herramienta básica (ya sea el montaje cinematográfico por corte o la mezcla de la edición en video); un montaje que se considera no como mera técnica sino como principio artístico. Este proceso de montaje implica dos fases: una analítica en la cual se desmiembran las piezas, los significantes con los que pretende expresarse, y otra fase organizativa o constructiva en la que estas piezas se colocan en una nueva disposición.

En el cine clásico o convencional, el engarce de los fragmentos busca preservar la ilusión de continuidad, para lo cual se sigue una serie de reglas. La más importante de ellas se denomina *raccord*, e implica el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos, con el fin de lograr un montaje que resulte invisible, en el que el corte pase desapercibido. Sin embargo, el montaje típico de las películas de *found footage* no se disimula sino que se exhibe. La unión entre las imágenes suele ser abrupta, violenta, y no se hace ningún esfuerzo por mantener sus coordenadas espaciotemporales, sino que se busca establecer nuevas relaciones temáticas, metafóricas, gráficas, rítmicas o cromáticas. La yuxtaposición de los diferentes fragmentos se realiza en ocasiones siguiendo los métodos de composición de los poemas dadaístas o los textos automáticos de Tzara o Breton, es decir, guiados ante todo por el azar y buscando generar efectos inesperados y de extrañamiento. La discordancia entre el sonido y las imágenes constituye una forma habitual y efectiva de exponer, satirizar y producir nuevas lecturas de los productos de los medios de masas.

Muchas de estas piezas articulan un discurso fuertemente político y crítico, y se dedican a

---

<sup>9</sup> Bourriaud, Nicolas: *Postproducción*. Buenos Aires, Ana Hidalgo editora, 2007.



examinar los medios de comunicación masivos en tanto que transmisores de la ideología dominante, especialmente a partir de la crítica de los contenidos televisivos y el poder manipulador o alienante de sus imágenes. Otras piezas de metraje apropiado, sin embargo, persiguen un resultado más poético o estético que didáctico o subversivo, o experimentan con las formas a través de las relaciones gráficas o rítmicas entre los elementos. El fetichismo nostálgico o el placer iconoclasta inherente al hecho de saquear y remezclar imágenes tampoco son ajenos a esta práctica.

Los ejemplos que se exponen en los siguientes apartados dan fe de la gran variedad de enfoques, técnicas y formatos posibles. Las categorías en las que se han clasificado son informales y poco sistemáticas, pero me han parecido útiles y clarificadoras para la exposición. Se trataba ante todo de dar cuenta de la diversidad de prácticas de apropiación audiovisual en la actualidad y de ofrecer una panorámica lo más completa posible de la producción de este tipo de piezas en la última década.

## 2. Principales técnicas y líneas de trabajo

Las obras audiovisuales producidas recientemente en España que emplean imágenes apropiadas son abundantes y muy variadas en cuanto a su material de partida, su técnica, su estilo, su enfoque o su intención. En este capítulo he tratado de poner un orden y establecer una clasificación del material recopilado, que supera el centenar de piezas, incidiendo en aquellas que me parecían paradigmáticas de una cierta corriente, estilo o tendencia.

Una primera forma de clasificación sería atendiendo al grado y al tipo de manipulación al que se somete el metraje apropiado. En este sentido, distingo entre tres grandes grupos. El primero se caracteriza por la nula (o mínima) intervención del artista o cineasta sobre el material encontrado o apropiado, que se limita a modificar el contexto de exhibición. El segundo grupo ya presenta una intervención evidente sobre las imágenes (sobre el fotograma o el *frame*), y podría dividirse en dos subgrupos, según el formato del material de partida: intervención sobre el soporte fotoquímico de las imágenes si se trata de cine o retoque digital de la imagen, si se trabaja en digital. El tercer grupo abarca las piezas de remontaje, en las cuales el interés radica en el efecto que produce la yuxtaposición de planos. Este grupo es el más representativo de la práctica del *found footage* y en él se enmarcan la mayoría de los trabajos que figuran en esta investigación.

A continuación se tratan una serie de piezas de apropiación en las que el sonido juega un papel destacado, bien porque es el medio para generar un desvío de sentido en las imágenes a las que acompaña, bien porque dirige o pauta la operación de montaje de estas imágenes, como sucede en el videoclip o en la remezcla visual en directo del videojockey. Se hace referencia también a formatos alternativos a la proyección monocal que han surgido recientemente, gracias al desarrollo de las tecnologías.

Tras esta revisión de ciertos aspectos eminentemente técnicos y formales que presentan las obras de apropiación audiovisual contemporáneas, en los restantes apartados del capítulo he tratado de identificar e ilustrar con ejemplos algunas de las corrientes temáticas o estilísticas principales en el trabajo con *found footage*: un uso poético de las imágenes, piezas que toman el cine comercial como referente, para homenajearlo o descuartizarlo, otras que expresan una crítica a los medios de comunicación, tratan temas de actualidad, revisan la historia o emplean películas amateur y familiares como investigación antropológica. Los criterios de estructuración son de muy diversa índole y los solapamientos resultan abundantes y evidentes, pero pienso que sólo así puedo dar cuenta del panorama actual de manera más o menos exhaustiva.



## 2.1. El *objet trouvé* y el *readymade* en el terreno audiovisual

En este apartado veremos algunos ejemplos de material que se presenta sin alteraciones, tal y como se ha hallado o recogido, si bien su mera inserción en un nuevo escenario supone la negación de su función original y la alteración del sentido. Se trata de una aplicación de la idea de *objet trouvé* o la noción duchampiana de *readymade*, una obra creada por la elección del artista, por su mirada sobre el objeto, y no por su habilidad manual. El *readymade* audiovisual presenta la particularidad, eso sí, de que no se trata de un objeto ordinario, como sucedía en el arte de vanguardia que lo inventó, sino de una imagen industrial, donde el elemento representado ya es una representación.

Obras estudiadas: ***Desfile militar. Madrid, 12 de octubre de 2002*** (Luis Fernández Pons, 2003), ***Die Motorradsportgruppe der Berliner Polizei*** (L. Fernández Pons y Jasmina Llobet, 2004), ***A Spanish delight*** (Eugeni Bonet, 2007) y ***Vidas con hongos*** (Ángel Rueda y Fernando Pujalte, 2007).

La pieza ***Desfile militar. Madrid, 12 de octubre de 2002*** (2003), de Luis Fernández Pons, constituye un buen ejemplo de este tipo de apropiación. El video muestra, tal cual se emitió por Televisión Española y en la fecha que aparece en el título, el desfile del día de las fuerzas armadas en Madrid -“la fiesta nacional de España”, como lo denomina el comentarista. Las imágenes de la retransmisión televisiva se presentan en bruto, sin ningún trabajo de edición ni comentario verbal añadido. Al colocar esta grabación en un espacio que no es el suyo habitual, como el galerístico, el artista obliga al espectador a visionar algo ante lo cual difícilmente se hubiera detenido al verlo por televisión. La bandera gigante en la plaza de Colón, la ofrenda de una corona de flores “a los que han dado su vida por España”, el himno nacional, los vítores, el toque de corneta, los soldados en formación con sus armas, el rey haciendo el saludo militar, con su uniforme de jefe del ejército, los fundidos de las filas a la bandera ondeante al viento concluye con felicidades a las Pilares y a la Guardia Civil “y a ustedes y a nosotros, porque somos españoles y estamos en la Fiesta Nacional.” Resalta de esta manera el lenguaje de fuerte carácter patriótico y una escenografía solemne y marcial que nos confronta con un estamento social, el militar, con unas connotaciones muy determinadas debido a la particular historia de nuestro país.

Fernández Pons es también el autor, junto a Jasmina Llobet, de otro *readymade* videográfico, titulado ***Die Motorradsportgruppe der Berliner Polizei*** (2004), un reportaje apropiado sobre un grupo de motoristas de la policía berlinesa, famosos por sus acrobacias en motocicleta. Sobre imágenes de diversos espectáculos del grupo, en las que, por ejemplo, hasta doce policías de uniforme hacen figuras sobre una moto en marcha u otro va de pie en el asiento de la moto mientras hace malabares con tres pelotitas, el locutor va aportando datos sobre la historia del grupo o las características de sus vehículos. El reportaje incluye también algunas entrevistas a los policías, que hablan de su especialidad, sus

motivaciones, sus entrenamientos, y al público asistente a sus espectáculos. Resulta cuanto menos chocante contemplar a policías uniformados realizando acrobacias más propias del circo que de un cuerpo de seguridad estatal, y la seriedad con la que se lo toman los implicados no deja de producir hilaridad. El video original, que los autores pidieron a su realizador (un policía retirado) fingiendo ser amantes de las motos y admiradores del grupo de policías, duraba alrededor de una hora, y sí fue editado hasta su duración actual, aunque respetando la idea y el mensaje original.

En *A Spanish delight*, Eugeni Bonet presenta bajo su propia marca de copyright una película erótica de mismo título, anónima, probablemente estadounidense y realizada en la década de los 40. El video se abre con una cola cinematográfica (marca de su formato original) y el título, para dar paso a unas imágenes en blanco y negro de una mujer de generosos pechos descubiertos, vestida a la española, contoneándose al sol y exhibiéndose ante la cámara en un entorno rural, adoptando poses pícaras y mohines y realizando poco a poco un strip-tease hasta acabar completamente desnuda. La única intervención de Bonet consistió en sonorizar estas imágenes encontradas con música castiza, concretamente una zarzuela que reza así: “De España vengo, ¡Soy española! En mis ojos me traigo luz de su cielo y en mi cuerpo la gracia de la manola. De España vengo, De España soy, y mi cara serrana lo va diciendo, que he nacido en España por donde voy. A mí lo madrileño me vuelve loca, y cuando yo me arranco con una copla al acento gitano de mi canción toman vida las flores de mi mantón”. Esta tonadilla, plagada de referencias a lo típicamente español, reincide en la carga estereotipada de las imágenes apropiadas, en consonancia con las connotaciones extendidas de lo español, asociado en el imaginario occidental al sol, al placer, al ocio y a un arquetipo de mujer “carmenesca”, morena, alegre, carnal y lujuriosa, como parece ser la protagonista de esta cinta. La mujer es filmada con deleite, la cámara recorre su cuerpo desnudo lentamente, y se insertan planos cercanos de sus pechos o sus pies, al más puro estilo fetichista, objetualizándola y ofreciéndosela a la mirada del voyeur, al que ella parece ofrecer los labios para un beso en el último plano de la película.

Las imágenes de *A Spanish Delight* llevan implícita la marca del tiempo, tanto en lo representado (en el peinado de la mujer o el estilo de su ropa interior, por ejemplo) como en su soporte, película en blanco y negro con rastros evidentes de deterioro, rayas y manchas producidas por el moho o la humedad. Estas imperfecciones, lejos de suponer una molestia para la percepción del film, le añaden un valor objetual y plástico. Es el caso también del último de los ejemplos que vamos a comentar, *Vidas con hongos* (2007), de Ángel Rueda y Fernando Pujalte. Ambos formaban el colectivo gallego Lili Films, consagrado a la búsqueda, restauración y exhibición de films domésticos en formatos no profesionales como el super8. En una ocasión adquirieron una serie de películas en malas condiciones y al visionarlas posteriormente descubrieron que, por culpa de el paso del tiempo y la humedad a la que habían estado expuestas, el moho había invadido el celuloide, creando sobre las imágenes originales una especie de paisaje orgánico y abstracto que les fascinó. El deterioro de estas imágenes, mucho más extremo que en el film de Bonet, las dota de una belleza y una especie de plasticidad pictórica espontánea e incontrolada, ajena totalmente a quien las filmó. De manera similar a films como *Decasia*, de Bill

Morrison (2002), *Vidas con Hongos* plantea una tensión entre la imagen representacional, en tres dimensiones, y la materialidad plana del soporte, al tiempo que nos hace presenciar la descomposición de la película, su muerte, precisamente lo que trataban de evitar los Lili Films en su trabajo de recuperación cinematográfica, aunque a la vez no son ajenos a la belleza implícita en esta degeneración. Las imágenes familiares originales, en su momento reflejo de celebraciones e instantes felices, aparecen hoy borrosas, agrietadas y estropeadas, como una metáfora de la fragilidad y la precariedad de los recuerdos y la felicidad, y el efecto imparabable del paso del tiempo.

## 2.2. Intervención sobre la imagen:

### 2.2.1. Manipulación físico-química del celuloide

Las piezas que trato en este apartado se interesan principalmente por el aspecto físico o matérico de la película de celuloide. Se trata por tanto de películas cuyo material de origen se ha visto sometido a todo tipo de manipulaciones, exceptuando precisamente la operación de *montaje* en su sentido semántico tradicional de creación de un sentido nuevo por yuxtaposición (que puede estar presente pero no de manera prioritaria). Así, estas películas son rayadas, rascadas, perforadas, pintadas, teñidas, enterradas o dejadas en remojo, tratadas con lejía u otros productos químicos. Se trata de una opción en clara conexión con las artes plásticas, que supone una línea continuista de la tradición de *found footage* como subgénero dentro del cine experimental.

Obras estudiadas: *Elephants' Test* (Albert Alcoz, 2005), *Psychedelic light show* (A. Alcoz, 2007), *Aterganiv* (A. Alcoz, 2008), *Tabla aeróbica Nº 4. Entrenamiento para pintores* (Gonzalo de Pedro, 2007), *ABC pornographique* (Sonia Armengol, 2007), *Pubic hair ban* (Oriol Sánchez, 2006), *Cada cuatro fotogramas* (Alberto Cabrera Bernal, 2009) y *Home Movie Holes* (A. Alcoz, 2008).

El objetivo de esta variante del *found footage* no es (tanto) la alteración del contenido semántico del material apropiado, sino que su interés se concentra en el film desde un punto de vista matérico u objetual. En este tipo de obras desfiguradas, manipuladas químicamente hasta perder su cualidad de representación, el material de partida no suele ser demasiado trascendente. Tras la manipulación del celuloide, las imágenes del metraje original en ocasiones se siguen pudiendo reconocer, pero su impacto depende ante todo de su nuevo aspecto visual. En los casos más radicales, el borrado del carácter referencial o figurativo del contenido de la imagen es total, y en la película resultante sólo

restan huellas o fragmentos de las imágenes originales bajo un palimpsesto fílmico creado por la intervención del cineasta.

Una de estas películas en la frontera entre lo figurativo y lo abstracto es *Elephants' Test*, de Albert Alcoz (2005). Alcoz partió de una bobina de super8 adquirida en una tienda de fotografía que contenía un documental francés silente de los años 70, filmado en lo que parece la sabana africana durante una expedición o un safari, y que se inicia con un plano de un grupo de monos pero que después se centra hasta el final en una manada de elefantes y en las personas que los estudian o les dan caza desde un jeep. Esta película, ya de por sí dañada por el paso del tiempo, ha sido manipulada, despintada, rascada y tratada con lejía con la intención de hacer desaparecer, de manera total o parcial, algunas de sus imágenes. La lejía trastoca los colores originales y, en ocasiones, arranca completamente la emulsión dejando el celuloide transparente (es decir, blanco en su proyección), mientras que las líneas rascadas con una pluma, que dejan un trazo amarillo e irregular, crean ritmos visuales, perfilan algún elemento concreto (como los colmillos de los elefantes) o hacen desaparecer los fondos para aislar y resaltar alguna figura en particular.

El contenido original del documental no tiene nada de extraordinario –ni es especialmente exótico o impactante, ni está filmado con maestría-, sino que resulta más bien anodino, una simple excusa o un punto de partida cualquiera para la manipulación plástica a partir de formas en movimiento. Algo similar sucede en *Psychedelic light show* (2007), donde se trata nuevamente de metraje apropiado y de un soporte fílmico banal, concretamente una versión en super8 de una comedia española de los años 60. Sobre diversos planos breves de jóvenes bailando animadamente en una discoteca, Alcoz añade destellos y líneas circulares y espirales en tonos amarillos y verdes realizados con un punzón directamente sobre la superficie de la película, manipulada asimismo con lejía, que tiene el efecto de agrietar la imagen y alterar la textura y los colores originales. El resultado remite a los espectaculares efectos visuales y lumínicos habituales en las pistas de baile. La película está editada digitalmente, con la repetición e inversión del fragmento manipulado en loop y la adición de una música al ritmo de la cual parecen bailar los jóvenes.

Este mismo autor tiene en su haber otras piezas similares en las que la intervención no se produce sobre metraje apropiado. En *Aterganiv* (2008), Alcoz practica un experimento químico nuevamente sobre película de super8, pero esta vez se trata de una bobina defectuosa que al revelarse salió enteramente negra. Mediante un tratamiento con vinagre (que leído al revés da pistas sobre el título misterioso de la pieza), Alcoz buscó aquí crear unas imágenes que tuvieran referentes en la realidad. El resultado es un flujo parpadeante e hipnótico de una serie de manchas y formas abstractas y verdosas de apariencia orgánica, que surgen de la manera azarosa en que el vinagre afecta a las diversas capas de la emulsión. Esta operación de reciclaje o de reutilización de un celuloide defectuoso o velado es habitual. Por ejemplo, la última parte de *Tabla aeróbica nº 4. Entrenamiento para pintores* (2007), de Gonzalo de Pedro, un film por lo demás compuesto de imágenes apropiadas de Internet, la compone un super8 del autor que salió velado, y que decidió manipular con lejía, vinagre y diversos líquidos de limpieza,

entroncando así con una importante corriente dentro de la tradición experimental del cine de *found footage* de raigambre plástica y aludiendo al tema de la pieza, que tiene que ver con la pintura.

Es preciso matizar no obstante la afirmación anterior que en esta categoría no importa excesivamente el soporte o su aspecto referencial. En ocasiones, el material que se interviene resulta muy significativo y su elección no es gratuita. Es el caso de la manipulación físico-química de películas pornográficas, un subgrupo destacado dentro de este tipo de intervención, en el que se inscriben trabajos conocidos del ámbito internacional como *Removed* (Naomi Uman, 1999), *The Dog Star Man Has a Too Big Flaming Cock for the Sheba Queen* (Frédéric Charpentier, 1991) o *The Color of Love* (Peggy Ahwesh, 1994). En *Removed*, Uman empleó quitaesmalte de uñas y lejía sobre un viejo film pornográfico para borrar las figuras femeninas, dejando donde estaban éstas huecos que se agitan, zonas eróticas vacías donde el espectador proyecta sus fantasías. En *The Dog Star Man...*, de Charpentier, una serie de imágenes pornográficas repetidas incesantemente se van haciendo paulatinamente visibles a través de un torrente de emulsión pintada, arañada y tratada con lejía, mientras que en *The Color of Love*, de Ahwesh, la actividad explícita y sexual de dos mujeres y un hombre totalmente pasivo queda parcialmente oculta por el avanzado estado de descomposición de la película original. En los últimos años, se han producido en nuestro contexto al menos dos ejemplos de este tipo de manipulación de película pornográfica: *ABC pornographique* (2007), de Sonia Armengol, y *Pubic hair ban* (2006), de Oriol Sánchez.

En *ABC pornographique*, Sonia Armengol manipuló con lejía una copia en super8 de una antigua película pornográfica de los años 70, adquirida en Ebay, para a continuación imprimir con una máquina de escribir el abecedario sobre las imágenes. El audio está construido a partir del característico sonido del proyector de cine, que insiste en el formato original de las imágenes apropiadas, y de una canción infantil sobre el alfabeto cantada por una niña. La voz infantil y el texto de la canción, que hace referencia al aprendizaje escolar e invita al interlocutor a cantar con ella la próxima vez, contrasta con la crudeza de las imágenes pornográficas. Por su parte, para hacer *Pubic hair ban*, cuyo título hace referencia a la censura japonesa que en la pasada década prohibía mostrar el vello púbico en vídeos, Oriol Sánchez dejó durante meses una bobina de super8 de porno gay expuesta al sol dentro de una lata oxidada con agua y diversos productos químicos. La degradación del celuloide afectó de manera azarosa a sus imágenes, que aparecen desenfocadas, veladas, ocultas. Lo importante de estos ejemplos es que la intervención de los artistas censura la explicitud sexual de unas imágenes procedentes de un género fílmico, el pornográfico, caracterizado precisamente por facilitar la visibilidad extrema del sexo.

Hemos visto ejemplos de diversos procedimientos de intervención físico-química del celuloide, como el rayado o el rascado de la emulsión, la aplicación de pintura o tintes, o el efecto de enterrar una bobina o dejarla a remojo, tratarla con lejía o con otros productos químicos. Por último, veamos un caso algo distinto: la perforación.

*Cada cuatro fotogramas* (2009), de Alberto Cabrera Bernal, parte de un montaje de fragmentos empalmados de películas en super8 de diversa naturaleza. La mayoría proceden de escenas de acción en



color de películas comerciales no reconocibles. También encontramos, aunque en menor medida, imágenes cinematográficas externas a las propias películas pero presentes en las bobinas, como títulos de crédito, logotipos de los grandes estudios de Hollywood (20th Century Fox o Paramount) o marcas y contadores de cola cinematográfica. Todo ello es sometido por el autor a la misma agresión externa: la perforación en el centro de la imagen, como reza el título, cada cuatro fotogramas. Se trata, pues, de un cine que se podría calificar de estructural, en el sentido de que aplica un patrón estricto y predecible, y que no parte (tanto) del valor visual o representacional de la imagen sino de una proposición, una idea formal que pone en primer término alguna de las propiedades específicas del medio. En este caso, la perforación genera un efecto de *flicker*, un parpadeo lumínico (es importante no perder de vista que, en su formato cinematográfico, la perforación realizada en la película deja pasar la luz del proyector directamente hasta incidir en la pantalla de proyección). Pero ante todo remite a la condición objetual de la bobina cinematográfica, del rollo agujereado. En este sentido, el autor ha afirmado que concibe esta película como una escultura fílmica, y ha reconocido la influencia en este film de los cortes que Gordon Matta-Clark ejecutó en diversos edificios.

Un primer visionado puede dejar la sensación de que el montaje es caótico, los fragmentos de película heterogéneos y su elección arbitraria. Cada fragmento utilizado se monta con su sonido correspondiente, lo que provoca que los cortes se noten aún más por el cambio de nivel sonoro. Sin embargo, un visionado atento revela que la elección de las imágenes y su orden está muy trabajado. La película se inicia con unos policías recogiendo del suelo a un hombre, y termina con su desplome, justo antes de ser levantado. Este esquema de segmentación en dos de una escena e inversión de su orden reaparece en otros momentos -un chico salta de un tejado a otro, por ejemplo, y la película nos muestra antes su caída que su impulso previo. El contenido también juega un papel importante. Por ejemplo, en diversas ocasiones aparecen en las imágenes referencias a las armas de fuego: policías, vaqueros, pistoleros, todos armados y alguno incluso apretando el gatillo. Esto conecta precisamente con la perforación, que en tal contexto recuerda al agujero que dejaría un balazo en la pantalla.

Otro ejemplo de *found footage* perforado se halla nuevamente en la filmografía de Albert Alcoz. Su pieza de título ***Home Movie Holes*** (2008) analiza una serie de imágenes procedentes de filmaciones amateur en 8mm realizadas en los años 70. Alcoz selecciona cinco planos brevísimos, los fragmenta en sus fotogramas y los recompone según un esquema de repetición-variación. Al principio, un fotograma de cada plano se presenta congelado, sin movimiento pero con una duración temporal de unos 4 segundos, exhibiendo una serie de círculos blancos, perforaciones en su origen, y acompañados por una especie de pitido de fax. Tras un par de segundos en negro, la serie se repite, pero con un fotograma diferente de cada plano, es decir, con las perforaciones en una nueva disposición, y una duración algo más breve. Este patrón se mantiene en las siguientes repeticiones, en las que la sucesión de los fotogramas congelados, siempre en el mismo orden, es cada vez más rápida, hasta que el ojo es prácticamente incapaz de distinguir las imágenes y el sonido se reduce a un brevísimo pitido. De manera casi imperceptible, las imágenes comienzan a animarse, a cobrar movimiento, aunque ralentizadas. Este

film estructural trata sobre lo que vemos en las imágenes (la nostalgia de lo pasado) pero también sobre el cine mismo: su soporte físico, puesto de relieve a través de las perforaciones sobre el propio material, y su funcionamiento, imágenes estáticas que crean ilusión de movimiento a través de su rápida sucesión.

### 2.2.2. Retoque digital de la imagen

En el apartado anterior hemos revisado una serie de piezas audiovisuales sobre soporte cinematográfico que eran sometidas a algún tipo de manipulación de la imagen mediante intervenciones que alteraban, ocultaban o dificultaban la visión de las imágenes originales. Se trataba de procedimientos manuales que vienen siendo utilizados desde hace décadas en el seno del cine experimental. Sin embargo, borrar, eliminar, disimular, retocar u ocultar imágenes a voluntad nunca ha sido tan fácil como hoy en día, gracias a las inmensas posibilidades de las herramientas digitales. Es la nuestra una época dominada por el *Photoshop*, que corrige y retoca la realidad y que se ha adueñado de nuestra cultura visual.

Obras estudiadas: ***Alone*** (Gerard Freixes, 2008), ***Ammunition Deli*** (El Perro, 2003), ***Video Hacking*** (Manuel Saiz, 1999), ***Ryan Polaroid*** (David Domingo, 1999), ***Bush y la lluvia dorada*** (Andrés Senra, 2003), ***New Round*** (Lope Serrano, 2007), ***Pale Blue Eyes*** (Lope Serrano, 2005) y ***Narcisos*** (Javier Viver, 2006).

En ***Alone*** (2008), Gerard Freixes se apropia de fragmentos de algunos episodios de la popular serie de televisión estadounidense de los años 50 *El Llanero Solitario* (*The Lone Ranger*), que manipula digitalmente para dejar solo al protagonista y borrar a todos los demás personajes (a su amigo Toro, a una tal señora Abigale, al sheriff o a un bandido cuyo rostro ha desaparecido asimismo de los carteles de busca y captura), voces incluidas, con la excepción de su caballo Silver. Esta operación lleva al extremo el individualismo clásico del héroe y toma su sobrenombre de manera literal.

Al principio, el Llanero Solitario parece hablar solo y tener amigos invisibles. Sólo algo más adelante, el espectador percibe lo que está sucediendo. Pero a diferencia de otras empresas similares, como la conocida *Los pájaros sin los pájaros* (*The Birds without the birds / Give us today our daily terror*, 2008 – en proceso), en la que Martijn Hendriks borra digitalmente los pájaros del film homónimo de Alfred Hitchcock dejando un rastro pixelado, el trabajo técnico en *Alone* es tan minucioso que no se intuye la huella de lo que ha sido borrado.

Freixes recreó el fondo de la escena recomponiéndolo a partir de distintas capturas. A continuación, recortó el personaje protagonista (o los que debían ser borrados, dependiendo del plano) y lo incrustó en el decorado. Tras esto, en algunos casos, se tenía que sustituir las partes del actor que pudiese haber

tapado otro personaje y ajustar los grados de grano de las diferentes capas. En cuanto al sonido, Freixes realizó un cuidado trabajo para dejar solamente la voz del héroe, la música ambiente y los sonidos diegéticos como los puñetazos, las puertas que se abren y se cierran o los cascos de su caballo.

El austríaco Martin Arnold, uno de los más importantes cineastas experimentales de la última década, realizó algunos años antes un video a partir de un procedimiento similar, titulado *Deanimated* (2002). Mediante la tecnología digital, Arnold va haciendo desaparecer paulatinamente a todos los personajes de un film hollywoodiense de suspense (*The Invisible Ghost*, 1941, protagonizada por Bela Lugosi), convirtiendo el espacio vacío -desde la perspectiva humana- en el verdadero protagonista de la pieza. En consonancia con el título original del film apropiado, y con el que el artista bautiza el resultado, al hacer que todos los personajes se tornen fantasmas invisibles Arnold convierte el film en inanimado. La desaparición, un motivo clásico en las películas de miedo y de terror, es aquí llevado al extremo.

La pieza “de borrado” más conocida en el panorama español es probablemente ***Ammunition Deli*** (2003), del desaparecido colectivo madrileño El Perro. La obra parte de una secuencia apropiada del *film noir* francés *El silencio de un hombre* (Jean-Pierre Melville, 1967), la historia de un hermético y frío asesino a sueldo protagonizada por Alain Delon, en la que se han borrado digitalmente las pistolas que empuñan los personajes. Hasta que no se desenfundan las armas, el hecho pasa desapercibido, y la trama discurre con normalidad. Sin embargo, en el instante en que una ventana se rompe con estrépito y asoma por ella un brazo que apunta con los dedos al personaje que se encontraba en campo, y éste se queda petrificado ante una amenaza incomprensible, la acción se torna sorprendente y ridícula. La desaparición de las pistolas se evidencia por deducción lógica (por nuestros conocimientos de las convenciones de un género cinematográfico tan obvio en este caso como es el cine negro) y, en una ocasión, por la incomprensible huella que deja en la mejilla de uno de los gánsters cuando su adversario acerca su mano al rostro. La ausencia de armas llama la atención precisamente sobre ellas y su poder. Los artistas apuntan así, por un lado, a la facilidad de alterar o trucar a voluntad las imágenes y, por otro, a la estetización extrema de la violencia, una temática presente en su trayectoria.

Las nuevas herramientas digitales no sólo posibilitan el borrado disimulado de algún elemento de la imagen, sino también el añadido, tal y como se ponía de manifiesto en ***Video Hacking*** (1999), un falso documental del artista Manuel Saiz en el que un video hacker que oculta su identidad con un pasamontañas relata que alquila películas clásicas de videoclubs y las devuelve tras retocar algunas escenas. Ejemplifica una de sus intervenciones estética mediante la película *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959), concretamente con una escena en la que Cary Grant se encuentra en un bosque con Eva Marie Saint: inspirándose en *La carte blanche* de Magritte, el video hacker introduce digitalmente troncos de árboles en la copia de alquiler. Alrededor de la fecha de producción de este *fake*, que no representaba un caso real aunque sí invitaba a reflexionar sobre sus implicaciones, David Domingo realizaba algo similar en su ***Ryan Polaroid*** (1999), si bien no en digital sino en video doméstico analógico, a partir de un breve clip de la película *Sé lo que hicisteis el último verano*, en el que el actor Ryan Phillippe, uno de los protagonistas de la cinta, recibe diferentes mensajes de amor del cineasta de

Castellón, insertados en una polaroid que el personaje sostiene en la mano y observa (se trata en realidad de un plano falseado del propio Domingo, filmado en vídeo, que sustituye al original). Se rumorea que esta pieza fue grabada tras los títulos de crédito de varias cintas de VHS extraídas y devueltas a videoclubs.

Insertar elementos en una imagen en movimiento, en el interior del propio plano, es lo que hace Andrés Senra en *Bush y la lluvia dorada* (2003), una especie de collage digital animado al que volveré más adelante para centrarme en su contenido. Pero veamos de momento su forma. El video se inicia con el momento en que el presentador de noticias de la cadena estadounidense CNN da paso al discurso del presidente Bush en el que éste anunciaba el inicio de la guerra de Irak. Después de que Bush pronuncie la primera frase, el solemne fondo del despacho de la Casa Blanca desde el que habla, con sus banderas y sus fotos familiares en marcos dorados, se esfuma de repente. Se mantiene en el plano la cabeza parlante de Bush, que prosigue su discurso como si nada, aunque su cuerpo es ahora el de un boxeador de pecho descubierto (y peludo), sentado en una butaca y sosteniendo un ramo de flores. Al fondo, un cortinaje rosa; una luz verdosa emerge de debajo del asiento. De su cabeza, como si de una fuente se tratara, brota a chorro un líquido dorado y centelleante, remitiendo sin duda al título de la pieza. A ambos lados de esta imagen, fuera de ella, dos boxeadores con careta de Mickey Mouse (el de la izquierda sostiene una pistola y el de la derecha una piedra grabada con un texto) aparecen de pie sobre un pequeño recuadro en el que baila una llama de lo que parece un monumento, rodeada de una corona funeraria. Cuatro imágenes en movimiento de distinta procedencia –la cabeza de Bush, el cuerpo del boxeador sobre el cortinaje, los Mickey Mouses y el fuego-, además del efecto de la fuente dorada, se muestran en el mismo plano, conformando una estrambótica escenografía que, cuando se analice, resultará estar plena de sentido.

Las herramientas digitales posibilitan un amplísimo abanico de efectos sobre la imagen, que de ningún modo se restringe al borrado o al añadido de figuras o elementos. En *New Round* (2007) o *Pale Blue Eyes* (2005), por ejemplo, piezas audiovisuales de estructura y estética cercana al videoclip (la primera lleva música de Beck y la segunda de Air), que son homenajes a la película *Badlands* (1973) de Terrence Malick, Lope Serrano parte de escenas brevísimas del film que recogen una acción de la actriz Sissy Spacek –el desplazamiento de un busto de porcelana de un lugar a otro del salón en la primera y un giro de *cheerleader* en la calle en la segunda- para realizar una deconstrucción gráfica del movimiento donde la figura humana acaba descomponiéndose en manchas de color, mediante una técnica híbrida que combina el dibujo a lápiz y la rotoscopia con los efectos del *Final Cut*.

Javier Viver realizó en 2006 el proyecto *Celebrities*, que se componía de una serie de fotografías y videos donde manipulaba digitalmente imágenes fijas y en movimiento del rostro en primer plano de famosas estrellas de la época dorada de Hollywood. Bajo el título de *Narcisos*, las glamorosas estrellas de cine se metamorfosean en criaturas monstruosas al aplicarles idéntico efecto, tanto en *Photoshop* para las fotografías como en *Final Cut* para los videos. Se trata concretamente del efecto “mirror” o “espejo” (herramienta esencial e imprescindible para cualquier Narciso, por otro lado), que desdobra una de las

mitades de la imagen sobre su propio eje central, generando una nueva figura completa aunque amorfa. En *Narciso 1*, por ejemplo, se muestra un fragmento en primer plano de Katharine Hepburn en *Historias de Filadelfia*, transformado mediante la aplicación de tal efecto, acompañado de un audio distorsionado y esperpéntico. Si bien al principio la actriz aparece desdoblada en dos, cuando se coloca de perfil hacia el centro, su rostro desaparece completamente y se convierte en un extraño manojito de pelo ondulado. En *Narciso 2*, una estrella no identificada (podría tratarse de Ingrid Bergman en *Casablanca*) se transforma en cíclope. La misma actriz bizquea en *Narciso 3*, denigración del sùmmum de la belleza y el glamour, que el sistema hollywoodiense construía con horas de maquillaje y peluquería y una impecable iluminación.

### 2.3. Remontaje audiovisual

Este apartado se centra en la práctica del remontaje audiovisual, la más común y en la que se suele pensar cuando se habla de *found footage*. Las piezas que veremos están formadas por fragmentos de metraje encontrado o apropiado, procedentes de una misma fuente o de varias, que se fracturan y se recomponen para presentarlos finalmente en una nueva disposición y, en consecuencia, dotados de nuevos significados e implicaciones. Expongo aquí a través de diversos ejemplos algunas de las principales técnicas y mecanismos formales del remontaje, como son la repetición, la aceleración, la ralentización o la inversión, la compilación de un mismo gesto, elemento o motivo temático o la refilmación/regrabación.

Obras estudiadas: ***Nacionalismo doméstico*** (Mateo Maté, 2004), ***Mecànica (retard digital)*** (Eugeni Bonet, 2001), ***Carrying women*** (Jordi Ribes, 2003), ***The End*** (Fernando Franco, 2008), ***Jasón Total Massacre*** (Kikol Grau, 2006), ***A prueba de balas*** (Esther Achaerendio, 2009), ***Kinkón*** (Iván Zulueta, 1971), ***Frank Stein*** (I. Zulueta, 1972), ***Masaje*** (I. Zulueta, 1972), ***Bathing Beauty*** (Luis Cerveró, 1996), ***El lago azul*** (David Domingo, 2001), ***L'último paradiso*** (A. Alcoz, 2008), ***NIF FIN*** (A. Alcoz, 2007) y ***Night of the living dead*** (David Ferrando, 2006).

En ***Nacionalismo doméstico*** (2004), Mateo Maté relaciona mediante el remontaje lo militar con lo culinario-gastronómico. Tras una primera imagen de una bandera ondeante confeccionada con un mantel florido, en el video se alternan fragmentos de diferentes películas y spots publicitarios que muestran escenas relacionadas con la preparación, degustación y sobremesa de un gran banquete (como anuncios de Ariel, Freixenet o Findus o imágenes de películas como *Tomates verdes fritos* o *Como agua para chocolate*) con otras imágenes del estallido, el desarrollo y el paisaje tras una gran batalla (extraídas de *Braveheart*, *La delgada línea roja* o *Barry Lyndon*, entre otras muchas). Mediante el montaje se establecen rimas y continuidades entre ambos campos semánticos, el de la comida y el de la

guerra: una explosión se contrapone al descorche de una botella, al plano de un disparo le sigue por corte el de una mancha de vino tinto en la pechera de un comensal, un cuchillo de cocina rebana el cuello de una gallina, acto seguido una bayoneta degüella a un soldado, y a continuación la salsa de tomate sustituye a la sangre.

Cuando las imágenes apropiadas proceden de una única fuente, algunos de los principales mecanismos formales del remontaje son la repetición, la aceleración, la ralentización o la inversión. El video **Mecánica (retard digital)** (2001)<sup>10</sup>, de Eugeni Bonet, contiene un catálogo de todos ellos. La pieza resulta de la manipulación de una famosa escena de la película *Bodas reales (Royal Wedding, 1951)* de Stanley Donen, un número musical en el que Fred Astaire desafía la ley de la gravedad mientras baila por las paredes y el techo de una habitación. El espectacular efecto se logró gracias a un decorado giratorio con la cámara adosada, en el cual los muebles y los objetos diversos habían sido afianzados al suelo y las paredes. Bonet se apoya en el montaje digital para boicotear este truco escenográfico.

En el video, Astaire sale del ascensor, atraviesa el rellano y entra en su apartamento. A partir de ese momento, el movimiento del personaje deja de ser fluido o realista: los *frames* se congelan con una breve duración, de forma que el actor se mueve por la estancia a trompicones, de manera discontinua. Tras contemplar un retrato de su amada, comienza primero a cantar y poco después a bailar. Famoso por su elegancia y su habilidad en el baile, Astaire se mueve aquí de manera antirrealista. El efecto aplicado hace, por ejemplo, que al saltar se quede una fracción de segundo suspendido en el aire. De repente, cuando se percibe que baile se hace más intenso y Astaire comienza a pisar sobre la pared, la imagen se invierte de manera intermitente y a gran velocidad. Es decir, lo que estaba a la izquierda aparece a la derecha, y a la inversa. Este giro afecta igualmente al sonido correspondiente a cada *frame*. Conforme avanza el número musical, la alternancia de derecho y revés se acelera, dando menos duración cada vez a los fotogramas estáticos, y la imagen comienza a desdoblarse también en sentido vertical, poniendo en práctica múltiples posibilidades combinatorias, hasta que prácticamente los *frames* se superponen, y la imagen estalla como en un caleidoscopio, acompañada de una banda sonora caótica en la que ya no se percibe una melodía sino prácticamente solo los cortes secos de sonido. Tras la aceleración máxima de las permutaciones de la imagen hasta alcanzar unos instantes de puro *flicker* lumínico, en los últimos segundos de la pieza, tras el baile, Astaire vuelve a moverse súbitamente a tiempo real y se sienta en una butaca para contemplar el retrato de su amada cuya visión al inicio de la escena parece haberle inducido el delirio estroboscópico.

Otras piezas de montaje no se basan en una única fuente apropiada, como en el caso anterior, sino que rastrean en fuentes diversas la presencia de un mismo elemento o un motivo temático, lo extraen de su contexto y lo recolocan en una compilación más o menos sistemática. Es el caso del video **Carrying women** (2003), de Jordi Ribes, que recoge multitud de escenas de películas que muestran a personajes masculinos sujetando a mujeres en sus brazos. En su forma de instalación, la pieza constaba de tres

---

<sup>10</sup> Aunque la fecha de realización de esta pieza sea 2001, su autor insiste en que fue ideada ya en 1976 y reelaborada en 1990.

monitores: uno con el video ampliado con más imágenes extraídas de Internet, otro con un pase de fotografías de la misma fuente y un tercero con portadas de cómics y carteles, exponiendo así con un alcance más amplio y transversal la persistencia en diferentes medios populares de un esquema constante en la representación de los roles de género: las mujeres como enfermas, muertas, inconscientes, indefensas, y los hombres como héroes que las salvan o bien villanos que las secuestran.

También en el video *The End* (2008), de Fernando Franco, se recopila en diversas fuentes un mismo motivo, en este caso el fallecimiento de un personaje en películas de ficción, en una reflexión sobre la muerte y su representación en nuestra cultura. La pieza se abre con una cita del teórico de cine André Bazin, que reza “El cine es el único medio capaz de mostrar el paso de la vida a la muerte.” Le sigue el título, que es, paradójicamente, un rótulo genérico de los que aparecen al final de cualquier película. Y, tras éste, una serie de fragmentos extraídos de películas clásicas en blanco y negro que recogen el instante preciso de la muerte de algún personaje (ilustrando así la cita baziniana inicial) tal y como las interpretaron actores como Claudette Colbert en *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), Véra Clouzot en *Las diabólicas* (Henri-Georges Clouzot, 1955), Lillian Gish en *Lirios rotos* (David W. Griffith, 1919) o Maria Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928). Como contrapunto, a partir del minuto 4 (el video tiene una duración total de 6 minutos) aparecen unas asépticas imágenes contemporáneas en color de una fría sala de autopsias, grabadas como si de una cámara de vigilancia se tratara, y al final, sobre esas imágenes, unos rótulos informan de las causas reales de la muerte de los actores que encarnaba a los personajes que morían en las imágenes que precedieron, contraponiendo la muerte en la ficción a la muerte real.

En un estilo diferente al de *The End*, aunque compartiendo la temática, Kikol Grau recoge en *Jasón Total Massacre* (2006) todas las muertes seguidas, numeradas y una detrás de la otra, de las once películas de *Viernes 13* (alrededor de dos centenares) con su audio original de gritos y música típica de película de terror. La exasperante retahíla pone de manifiesto la codificación de determinadas situaciones dentro de los esquemas repetitivos del cine de género y su evolución a lo largo de los años. Esther Achaerendio, por su parte, recoge en el video *A prueba de balas* (2009) una larga colección de imágenes de impactos de bala, obtenidas de películas de ficción, que reproduce en sentido inverso, de tal manera que las balas salen de los cuerpos, las heridas se cierran y la sangre que brotó desaparece como por arte de magia.

A menudo se presenta la práctica del *found footage* como una forma de “cine sin cámara”, donde no se crea con una cámara sino con el trabajo de montaje en moviola o con programas de edición. Las películas que hemos mencionado hasta aquí se ajustarían a esa definición. Sin embargo, existe un grupo de piezas que suponen una excepción: las que se basan en la refilmación o regrabación. El cineasta donostiarra Iván Zulueta puso en práctica de forma pionera en España esta forma indirecta de apropiación. En *Kinkón* (1971) y en *Frank Stein* (1972), películas mudas filmadas en 16mm directamente del televisor, condensa en pocos minutos los clásicos de Hollywood *King Kong* (M. C. Cooper y E. B. Schoedsack, 1933) y *Frankenstein* (J. Whale, 1931). Zulueta eliminó las partes que no le interesaban para centrarse en los momentos cruciales o en sus escenas favoritas. Con la misma técnica, en *Masaje* (1972)

recoge filmando de la televisión un torrente de imágenes de películas, spots publicitarios, telediarios y otros programas, generando un masaje estimulante para el ojo.

Décadas después, cineastas de otra generación como Luis Cerveró o David Domingo recogieron el testigo de Zulueta, apoyándose en la tecnología de reproducción del video VHS, que les permitía dominar fácilmente el ritmo y la velocidad de las imágenes apropiadas. El primero, por ejemplo, refilmó en super8 de la televisión fragmentos de la película *Bathing Beauty* (George Sidney, 1944), en su pieza homónima de 1996. Desinteresado totalmente por la trama, Cerveró se centró en las imágenes más espectaculares de las coreografías acuáticas y de la estrella protagonista, Esther Williams. Para su realización, se combinó el manejo del aparato reproductor y de la cámara de super8. La imagen apropiada se congela con la tecla pausa del reproductor, se acelera, se ralentiza, o se repite jugando con las funciones de reproducción normal, avance rápido, rebobinado o reproducción a cámara lenta, se reencuadra, se ladea, se rota o se invierte la imagen moviendo la cámara que filma. En ocasiones, ésta se acerca tanto a la pantalla del televisor, que la imagen se vuelve abstracta, casi como un cuadro puntillista en movimiento. La distorsión de color, el pixelado y la textura particular de la cinta de video grabada, reproducida y vuelta a grabar en cine son factores que dan a la imagen resultante un aspecto estético diferente. En *El lago azul* (2001), David Domingo, filmó también en super8 y directamente de la televisión fragmentos de *El lago azul* (*The Blue Lagoon*, Randall Kleiser, 1980) condensando todo el largometraje en poco más de 3 minutos. Esta pieza es enteramente una refilmación, pero esta técnica de apropiación es algo que reaparece en algunos fragmentos de otras piezas más extensas con imágenes rodadas por Domingo.

En los últimos años, las nuevas tecnologías han posibilitado realizar este tipo de regrabaciones de material ajeno mediante otro tipo de dispositivos, como la cámara de video digital o incluso el teléfono móvil. *L'último paradiso* (2008) es la aportación de Albert Alcoz al proyecto "La mano que mira", puesto en marcha por el festival de Pamplona Punto de Vista ('08), que encargó a un grupo de creadores audiovisuales que grabasen una pieza corta con la cámara de un móvil. Si Cerveró o Domingo filmaban en formato cinematográfico (super8) una reproducción de video de una película, Alcoz grabó con la cámara digital de un Nokia una proyección cinematográfica. El material apropiado era una versión reducida en formato super8 y muda de la película italiana *L'último paradiso* (Folco Quilici, 1955), una especie de documental exótico sobre los Mares del Sur con partes de ficción. Alcoz proyecta la bobina sobre una pared y, mediante el móvil, escoge y reencuadra los planos que le interesan. La grabación no es casi nunca frontal, ni se restringe al encuadre del film, como en los casos anteriores, sino que la angulación es cambiante y pronunciada, y deja ver de cuando en cuando una importante porción de la pared sobre la que se proyecta.

La primera parte, sonorizada con las olas del mar, se inicia con una cascada y muestra diversas estampas de los exóticos nativos de Bora Bora, realizando actividades acuáticas como el remo o la pesca. La segunda parte se centra en los bailes tribales y está sonorizada con música de percusión. Tras pasearse por estas imágenes proyectadas, el objetivo de la cámara del móvil se vuelve repentinamente hacia el



proyector de cine, registrando su foco lumínico, el parpadeo estroboscópico, la intermitencia de la ventanilla o el giro de la bobina, acompañado todo ello por el ruido arrítmico y mecánico que genera el aparato. En la cuarta parte, regresamos a la proyección de imágenes subacuáticas y silentes. Cuando aparece en la proyección el rótulo de FIN, la cámara se aleja hasta encuadrar la silueta a contraluz de la mano sosteniendo el móvil que graba.

Esta pieza de Alcoz supone un encuentro entre lo cinematográfico y lo digital, el cine en super8 y la videotelefonía móvil, el grano de la imagen fotográfica y el píxel digital, al tiempo que muestra los elementos del dispositivo: la película, el proyector y la cámara.

El estilo de refilmación fue ensayado por Alcoz en una pieza anterior, **NIF FIN** (2007), que combinaba esta práctica con apropiación física de la misma película. Esta obra empieza con los clásicos números de cola cinematográfica, un motivo recurrente en las películas de *found footage* en formato cinematográfico. Hasta el primer minuto aproximadamente, las imágenes son abstractas, manchas en la pantalla, debido a una proyección calculadamente borrosa de la bobina en super8 que el autor refilma en idéntico formato. Poco a poco las figuras van ganando nitidez e identificamos imágenes de diversos hombres y una mujer en diferentes planos relacionados siempre con coches, conducción y tráfico urbano. La proyección es móvil y la pantalla deformante. La música consiste en una versión distorsionada, difícil de identificar, de la conocida melodía de *Un hombre y una mujer* (*Un homme et une femme*, Claude Lelouch, 1966), un film francés producido en una época parecida al apropiado, en el que el amor entre la pareja protagonista se desarrolla también sobre una trama de coches y carreras. Cuando la mujer (Carmen Sevilla) y uno de los hombres se besan aparece sobre ellos el rótulo de FIN invertido (se lee NIF), un indicio de que la bobina se estaba proyectando al revés. Hasta aquí, se trataba de una refilmación con cámara de super8 de una proyección también en super8. A partir de aquí, se empalma a lo anterior la propia película apropiada. Volvemos a ver, en orden inverso, las escenas anteriores, pero con una textura diferente. Al final del todo, en lugar del final feliz del film original (el beso de la pareja), la pieza de Alcoz termina bruscamente, con una bofetada propinada a Carmen Sevilla.

Veamos un último ejemplo de regrabación de películas apropiadas diferente de los anteriores. **Night of the living dead** (2006), un video de David Ferrando que forma parte de la instalación *Escenarios naturales*, es una pieza híbrida o fronteriza en el sentido de que combina imágenes grabadas por el propio artista con otras apropiadas y con una modalidad de regrabación muy particular. La pieza se inicia con una serie de planos de un cementerio grabados por el artista -los pasillos entre los nichos, las cruces, las flores- mientras se escucha un diálogo de película que habla también de tumbas en un cementerio. De manera sutil, el montaje de los planos hace coincidir los elementos que se mencionan en el audio con las imágenes del lugar. En un momento dado, la cámara recorre un extraño cable por el suelo que conduce hasta un viejo monitor de televisión colocado en una de las calles de nichos, que reproduce -ahora que se sincroniza el audio con la imagen es sencillo de reconocer- un fragmento del principio de *La noche de los muertos vivientes*, que transcurre en un cementerio. Mientras seguimos

escuchando el diálogo en off, en el que un tal Johnny trata de provocar miedo de broma a su hermana Barbara con el sonido amenazante de fondo de una tormenta que se aproxima, la imagen retoma los planos en color del cementerio real.

De igual manera, en los restantes capítulos que lo componen, este video muestra una serie de escenas de películas en monitores de televisión ubicados en paisajes muy similares a los ficcionales: el bosque grabado en *nightshot* de *El proyecto de la bruja de Blair*, una casa abandonada y otro bosque de *Viernes 13* y el lago en el que aparece flotando el cadáver de Laura Palmer en *Twin Peaks*. Se trata, como ha explicado el autor, de escenarios naturales que pertenecen a la región donde transcurrió su infancia (el la localidad de Negreira, A Coruña), es decir, lugares que le son familiares. Al reproducir en ellos películas de terror populares y reconocibles, reflexiona sobre el hecho de que las imágenes de los medios de masas, y muy especialmente el cine, penetran en nuestra memoria personal e influyen en la percepción de nuestro entorno. Por contacto directo con lo ficcional y sus códigos genéricos del ámbito del cine del terror, como una determinada música, lo natural se ha imbuido de un halo amenazante, lo familiar se vuelve siniestro.

## 2.4. El trabajo con el sonido

En las obras revisadas en los apartados anteriores, el tratamiento del sonido se ha tenido en cuenta (a menos que se tratase de piezas mudas), pero aquí me centro en algunos videos en los cuales el audio es un elemento esencial. Comienzo tratando la apropiación sonora (excepcionalmente, sobre imágenes no apropiadas) y el doblaje como mecanismo de *détournement*. Prosigo mencionando la existencia de una serie de videoclips comerciales realizados a partir de material ajeno, lo que me lleva a identificar lo que denomino la “estética videoclip” en el video de apropiación, cuya característica primordial es que las imágenes apropiadas se remontan al ritmo de la música. Por último, hago referencia a la figura del *videojockey* y a las remezclas en directo de videos con música.

Obras estudiadas: *Cine Doré* (Diana Larrea, 2004), *EL BUENO, EL FEO Y EL MALO* (Sergio Belinchón, 2009), *Thanksgiving Turkey* (Mateo Maté, 2007), *6.48* (Juan Rayos, 2005) y *The dancer's cut* (Enrique Piñuel, 2007).

### La apropiación sonora y el doblaje como mecanismo de *détournement*

Las personas que fueran caminando por el paseo de Recoletos de Madrid un día cualquiera de 2004 pudieron toparse con una escena algo extraña para algunos pero perfectamente reconocible para un cinéfilo: Jean Seberg vendía a gritos el *New York Herald Tribune* mientras charlaba con Jean Paul

Belmondo, sin dejar de andar bulevar arriba y abajo. Se trataba de un remake en vivo de una de las escenas más célebres de la película *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean Luc Godard, que transcurre en el film en los Campos Elíseos, interpretada aquí por la artista Diana Larrea transformada en Seberg y un actor que encarna a Belmondo; una performance urbana que estaba siendo recogida en video y que dio lugar a la obra titulada *Cine Doré* (2004).

Interesada por los proyectos que se desarrollan en el espacio público, Larrea inserta este *remake* en un entorno urbano, poniendo a los transeúntes frente a una escena que a algunos puede resultar chocante e incomprensible, pero que otros reconocerán. El video es en blanco y negro, para acentuar el parecido con la escena recreada, y se acompaña del audio original en francés, cuyas líneas de diálogo los intérpretes aprendieron de memoria y vocalizaron. A la vez que un homenaje a este film de culto y al cine de autor en general (no sólo a las películas sino también a los espacios donde se proyectan, como el cine Doré del título, sede de las proyecciones de la Filmoteca Española, a la que está dedicada), la pieza es expresión también de las conexiones del videoarte con el cine, de donde obtiene a menudo su inspiración y donde busca sus referentes, como se pone de manifiesto en la obra de otros muchos artistas actuales.

En los últimos años, Diana Larrea ha seguido refiriéndose al cine en sus trabajos, interrogando la cultura y la memoria cinematográfica del espectador, como en la serie fotográfica *Olimpia en San Francisco* (2005), donde se metamorfoseaba en la Kim Novak de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), o en uno de sus últimos trabajos de video, *Nexus* (2009), basado en *Blade Runner*, donde la artista se transforma en la replicante Rachel. Estos trabajos de Larrea conectan con el del artista francés Brice Dellsperger, concretamente la serie *Body Double*, iniciada en 1995, cuyo título rinde homenaje a la película homónima de Brian de Palma (un cineasta, por cierto, especialista en *remakes* y acusado en ocasiones de plagio). Dellsperger realiza *remakes* en video de famosas secuencias de películas como *Vestida para matar*, *Mi Idaho privado*, *Twin Peaks* o *La naranja mecánica*, que rehace plano a plano y en los que generalmente él mismo, travestido, encarna a los personajes (en su mayoría femeninos), conservando, como en *Cine Doré*, el audio original. Pero mientras que la reinterpretación de Dellsperger podría calificarse de *camp* (el artista adopta una estética *drag*, con pelucas, maquillaje chillón y una interpretación exagerada), la de Larrea es elegante, carente de ironía, y busca el máximo mimetismo con la película original.

Un segundo ejemplo de apropiación sonora sería ***EL BUENO, EL FEU Y EL MALO*** (2009), de Sergio Belinchón. Se trata de un *remake* del spaghetti-western *El bueno, el feo y el malo* (Sergio Leone, 1966), una minuciosa y estricta refilmación plano a plano en los escenarios originales, con la particularidad de que en esta nueva versión no aparece en la imagen ninguna persona, una ausencia que se hace patente ya desde las tachaduras del título. El único rastro de presencia humana se ciñe a la banda sonora del film de Leone, mantenida aquí sin alteraciones, que contiene la famosa partitura de Morricone y los sonidos y diálogos originales. Sin los personajes en pantalla, los cambios de plano, los movimientos de cámara y los encuadres parecen carecer de motivación, como si obedeciesen a órdenes

incomprensibles. El espacio vacío -desde la perspectiva humana, cabría matizar- se convierte así en el verdadero protagonista de la película. Los paisajes y los decorados, que constituyen habitualmente el fondo sobre el cual transcurre la historia, pasan aquí a un primer plano, reclamando atención.

Estrictamente, ni *Cine Doré* ni *EL BUENO, EL FEO Y EL MALO* tendrían cabida en este estudio, puesto que no se pudo hablar de imagen apropiada, sino sólo de sonido. Lo que sí entraría de pleno es la operación inversa, es decir, el doblaje de metraje apropiado. El doblaje como mecanismo de *détournement* tiene una arraigada tradición cinematográfica que viene desde *What's Up Tiger Lilly?* (1966), de Woody Allen, donde un banal film de espías japonés era transformado en la historia de un hombre tratando de encontrar la receta secreta de la ensalada de huevo, o el film situacionista *La dialectique peut-elle casser des briques?*, de René Viénet (1972), un film chino de kung-fu en el que, a través del doblaje, los personajes se convierten en proletarios enfrentados a burócratas corruptos que discuten sobre temas contemporáneos como los conflictos sindicales, la igualdad de los sexos, mayo del 68, los partidos franceses de izquierdas o el propio situacionismo. Esta práctica ha penetrado en el terreno popular, por ejemplo en programas humorísticos de la televisión, desde *Esta noche cruzamos el Mississippi* (1995-1997, Telecinco) o *El informal* (1998-2002, Telecinco), hasta la sección "Retrospecter" en *La hora chanante* (2002-2006, Paramount Comedy) y su sucesor "Mundo viejuno" en *Muchachada Nui* (2007-2010, la2) o los llamados "videos literales" que proliferan actualmente en Internet, en los que algún famoso videoclip es doblado manteniendo la música original pero modificando la letra, que describe ahora literalmente lo que sucede en las imágenes.

Mateo Maté realiza un ejercicio de *détournement* sonoro en el video *Thanksgiving Turkey* (2007). El artista transforma radicalmente el sentido de la primera escena del film *Patton* (F. J. Schaffner, 1970), logrando mediante el doblaje que el general declame, ante una mayúscula bandera estadounidense, la detallada receta del tradicional plato del Día de Acción de Gracias. El nuevo discurso ha sido sincronizado con el movimiento de labios del actor, respetando sus pausas y ajustándose a sus gestos. Y es precisamente la solemne y autoritaria gestualidad del personaje y los atributos castrenses que exhibe (preceden al discurso una serie de planos detalle de la banda, las medallas y las condecoraciones de su uniforme, su arma o su casco) lo que contrasta, cuando empieza a hablar, con el contenido inesperado de sus palabras. De ese contraste surge la sorpresa primero y sin duda la risa después, si bien el contexto en el que se inserta este video, que forma parte de la serie "Paisajes uniformados", y los temas sobre los que ha trabajado Maté en los últimos años (los valores patrióticos como instrumentos ideológicos para el control de las masas, que han rebasado el ámbito militar para integrarse en la sociedad civil, y la invasión no sólo de la estética militar sino también de sus mecanismos de control y vigilancia en las formas de su vida cotidiana) apuntan a que no se trata de una pieza de simple divertimento, sino que va mucho más allá.

#### **Found footage y música: el videoclip y la remezcla en directo**

En los últimos años han aparecido en el panorama musical una serie de videoclips comerciales realizados íntegramente o en su mayor parte a partir de material ajeno. Para la canción "Take a Look", de Manta Ray, el realizador Benet Román propone un repaso de la historia de China durante el siglo XX a partir de imágenes de archivo aceleradas; María Cañas remezcla imágenes científicas soviéticas sobre el espacio con paisajes naturales, catástrofes aéreas o bailes de tribus africanas para ilustrar el tema "Los carteles" de Sr. Chinarro; Dani Cuberta pone variadas imágenes cinematográficas viradas al rojo de exóticos viajes turísticos a "Sólo una parte" de El hombre burbuja, mientras que Nacho R. Piedra escoge imágenes de un crucero para "Naufragi" de Marcel Cranc; Víctor Sarabia remonta una antiguo anuncio de pepinillos con metraje bélico rico en explosiones extraídos de archive.org en el videoclip para "electrosweetmytochöndria", de lo:muêso; Daniel Gómez compila una gran variedad de imágenes espectaculares que presenta en pantalla partida para "Balalzalak", de Fermín Muguruza; Kike Mailló realiza para "El cartero", de Manos de Topo, una parodia de la muerte de John F. Kennedy, convertido aquí en el muñeco Mr. Potato, basada en la película de Oliver Stone y en la célebre película de Zapruder, donde los asesinos no son otros que los miembros del grupo; Pau Dalmasés introduce digitalmente los rostros de las componentes del grupo Chiquita y Chatarra en una serie de imágenes obtenidas de archivos de Internet para el video de su tema "I don't wanna leave"; Luis Cerveró imaginó para la canción "Siento que muero" de Joe Crepúsculo una remezcla frenética y delirante de imágenes videográficas pixeladas, en deliberada mala calidad y dudoso gusto, con las que el intérprete en determinados momentos tiene la oportunidad de interactuar.

Éstos son sólo algunos ejemplos de videoclips con metraje apropiado, un recurso cada vez más popular. Recientemente ha surgido Venuspluton!com, una *web* dedicada al vídeo musical producido en España en la que se fomenta la producción de vídeos musicales en formatos innovadores, cuya sección denominada "fotogramarrojo" consiste precisamente en la realización de un videoclip a partir de la manipulación y el remontaje de material apropiado libre de derechos. Realizados con mayor o menor fortuna, más o menos conexión con el tema de la canción, en cualquier caso estos videoclips de *found footage* resultan un soporte visual atractivo para la música y una forma relativamente sencilla y sobre todo económica de producir un videoclip.

Un rasgo formal que suelen tener en común estos trabajos es el hecho de que las imágenes apropiadas están montadas según el ritmo de la música. Es la música, por tanto, lo que dirige y condiciona el montaje de las imágenes, que se supeditan a ella. Lo mismo sucede con los videos que pinchan en directo los llamados *videojockeys*. Esta figura surgió a principios de los años 90, cuando se desarrollaron una serie de programas de edición de video que se convertirían en sus herramientas básicas, especialmente el VuJak (inventado por Brian Kane, el fundador del influyente grupo multimedia Emergency Broadcast Network), que posibilitaba el control MIDI de video en tiempo real y permitía aplicar el efecto de *scratch* para videos y sonido. Con este tipo de herramientas, los *videojockeys* generan sesiones visuales mezclando en directo sus videos con música. Se trata por tanto de piezas efímeras, aunque pueden ser grabadas y reproducidas en otro contexto diferente. Algunas de ellas

exhiben un nivel formal y estético relativamente alto, y han salido de los clubs nocturnos para instalarse en museos y festivales de cultura electrónica como el Sónar, Observatori o ZEMOS98. En estos contextos, las sesiones se suelen denominar *live cinema*, en un intento por imbuirse de un cierto halo artístico que les otorgue una mayor respetabilidad.

El *videojockey* crea a partir de su propio archivo, que puede consistir en videos que ha grabado o en metraje apropiado, descargado a su ordenador desde archivos de Internet como archive.org. Mediante programas de edición como el *Final cut* (mac) o *Premiere* (pc), el VJ selecciona los fragmentos que le interesan, manipula las imágenes (modificando, por ejemplo, su contraste o el ritmo) y las archiva en carpetas temáticas, a las que volverá a recurrir para configurar la sesión. Para pinchar en directo, usa programas como el VDMX (también llamado videomix) o el MODUL8, y un controlador MIDI enchufado a un portátil, donde visualiza y manipula, con multitud de tipos de filtros y efectos, las imágenes que remezcla, según el ritmo y el estilo de la música que suena al mismo tiempo y a la que ha de adaptarse.

El catálogo de la exposición "Repeat Please: Cultura VJ"<sup>11</sup>, comisariada por el colectivo Zemos 98 en 2007, y su *web* ([www.culturavj.org](http://www.culturavj.org)) proporcionan abundantes referencias de los principales VJs nacionales, como Mia Makela, Delacrew, la Comida Visuales, Fiumfoto o Juan Rayos. Los dos últimos han trabajado con imágenes apropiadas, y la mayoría de los citados figuran además en el catálogo de videoartistas de Hamaca, lo que da muestra de su estatuto mixto.

El video **6.48** (2005), de Juan Rayos, por ejemplo, es un trabajo realizado para el circuito artístico y no el musical, aunque se mantiene la relación de dependencia entre la música (en este caso clásica, no electrónica) y las imágenes. El Adagio de Albinoni se sincroniza, no sólo a partir de su ritmo sino también de su tono, con una serie de imágenes grabadas de la retransmisión televisiva de un campeonato de tiro femenino, que se han ralentizado y en las que se ha dejado fuera del montaje la visión de las armas de fuego, dando como resultado una pieza enigmática y delicada que parece retratar metafóricamente la incomunicación y el aislamiento.

Otras muchas piezas de montaje de material apropiado sincronizan las imágenes con la música, también apropiada o resultado a su vez de una remezcla. Así, Enrique Piñuel compila en *The dancer's cut* (2007) secuencias en blanco y negro o en color de películas de muy diversas épocas en las que aparecen personas bailando, desde el Madison de Anna Karina en *Banda Aparte* hasta famosas coreografías de Fred Astaire, pasando por ejemplos del folklore español, como jotas baturras o flamenco. Las imágenes se aceleran, se ralentizan y se repiten para lograr que los movimientos de los diversos bailarines, sus giros, palmas, taconeos o saltos coincidan con el tempo que marca la música, que es también una remezcla de temas electrónicos. El estilo musical, de marcado sello contemporáneo, contrasta con las imágenes, siempre muy anteriores en el tiempo. Pero si bien los bailarines se movían al ritmo de otras músicas en su contexto original, esta pieza les hace participar en una sincopada coreografía común.

---

<sup>11</sup> Repeat Please: Cultura VJ", Eutopía 07, festival internacional de creación joven, Córdoba, 2007.

## 2.5. nuevos formatos

Este apartado se refiere a piezas de *found footage* no monocanal, que abarcan videoinstalaciones, proyecciones multicanal, videoacciones y *net art*. Se trata de prácticas artísticas ligadas a menudo a soportes informáticos, donde el orden de las secuencias audiovisuales puede no ser lineal, sino que se visualiza siempre de forma distinta en función del comportamiento aleatorio implementado por el autor.

Obras estudiadas: ***A New Chance for Symbolic Dimension*** (Manuel Saiz, 2005), ***Roda de color*** (Eugènia Balcells, 2009); ***Diamond Bullet (First Shot)*** (Jota Izquierdo, 2004), ***Diamond Bullet (Third Shot)*** (J. Izquierdo, 2004), ***Diamond Bullet (Second Shot)*** (J. Izquierdo, 2005), ***P<sub>n</sub>=n!***, ***Sangue, Lingua, El garrote y Horca*** (Iván Marino, 2006-07).

Hasta aquí hemos tratado piezas monocanal, es decir, concebidas para ser reproducidas en un monitor o proyectadas en una pantalla única, según la terminología que se utiliza en el ámbito del arte para definir lo que es la norma en el cine y, por tanto, no precisa de esta aclaración. Pero existe una serie de trabajos videográficos que adoptan formas expositivas más complejas que la tradicional.

En la instalación ***A New Chance for Symbolic Dimension*** (2005), Manuel Saiz proyecta una breve escena de la película de Bergman *El rostro* (1958), en la que un incrédulo hombre de ciencia interroga a un mago sobre su supuesta capacidad de generar visiones. Aunque el audio no sufre cortes, la imagen está interrumpida por instantes intermitentes en negro, pero se proyecta sobre una pantalla especial que retiene la última imagen proyectada, de tal manera que el propio espectador de la escena también está experimentando visiones.

Eugènia Balcells también experimenta con el soporte de proyección en su instalación audiovisual ***Roda de color*** (2009). Se trata de una espectacular escultura audiovisual giratoria, formada por tres pantallas horizontales de cuatro metros de altura que giran lentamente sobre un eje central mientras sobre ellas se proyectan desde tres proyectores millones de fragmentos cambiantes de imágenes apropiadas ordenadas según su color predominante, desde el rojo hasta el violeta, pasando por toda la gama cromática.

En las distintas entregas de su proyecto *Diamond Bullet*, Jota Izquierdo ha trabajado sobre la mítica filmación del asesinato de Kennedy, una película amateur filmada por Zapruder que, por azar, se convirtió en prueba documental y evidencia judicial, hasta alcanzar un estatus histórico y cultural único, a la que han recurrido otros cineastas y videoartistas como por ejemplo Keith Sanborn en *The Zapruder*

*Footage: Investigation of Consensual Hallucination* (1999) o, más recientemente, Natalie Frigo en *November 22, 1963* (2004). A partir de este material, Jota Izquierdo ha realizado tres creaciones audiovisuales en formatos diferentes. ***Diamond Bullet (First Shot)*** (2004) es un video monocal que se presenta en bucle, mientras que ***Diamond Bullet (Second Shot)*** (2005) toma forma de instalación: tres proyectores conectados con sendos ordenadores portátiles situados en tres puntos distintos del espacio expositivo proyectan la película sobre una pantalla central. Un programa informático genera un remontaje siempre diferente guiado por los ritmos de los disparos ficticios. La tercera parte del proyecto, ***Diamond Bullet (Third Shot)*** (2004) es una videoacción: aquí la película (silente en su origen) y los sonidos de disparos y gente (extraídos de una biblioteca de sonidos) son mezclados y modificados en directo, recreándose una y otra vez el magnicidio.

Estos últimos ejemplos podrían encuadrarse en lo que se denomina *new media art* o arte de los nuevos medios, prácticas artísticas ligadas a las nuevas tecnologías y los soportes informáticos. En los últimos años, uno de los artistas que destacan en este terreno es Iván Marino. En trabajos recientes como las instalaciones audiovisuales computerizadas *Sangue, Lingua, El garrote* u *Horca*, de la serie “Los desastres” (2006-07), Marino toma imágenes mediáticas de hechos reales y programa el sistema informático para que las proyecte no en un orden lineal sino de forma siempre distinta y aleatoria. En *Horca* (2007), por ejemplo, se reproduce un fragmento de sólo un segundo de duración de la grabación con su móvil que realizó un testigo del ahorcamiento de Saddam Hussein, y que circuló por Internet, concretamente el momento de la caída del cuerpo al vacío y el estrangulamiento. Un software de visualización de imágenes desarrollado para la ocasión reproduce esos 25 *frames* alternando las imágenes en el momento en que los números inconexos asociados a ellas, que se mueven sin cesar por la pantalla, chocan entre sí. La realidad se transforma en datos. Una de las cuestiones que se trata aquí es la visión (y el espectáculo) de la muerte o, más exactamente, la transición de la vida a la muerte. Pero si el cine estiliza e incluso glamouriza este instante (como ponía de manifiesto la pieza *The End*, de Fernando Franco), aquí nos encontramos con una muerte seca, brutal en su áspera realidad. De manera similar, la videoinstalación ***P<sub>n</sub>=n!*** (2006-07) se basa en un montaje de la secuencia del tormento de *Juana de Arco* (C. T. Dreyer, 1928), donde todos sus planos, divididos según los roles de los personajes que aparecen (torturadores, víctima y testigos), se alternan según una fórmula combinatoria programada. En ambos casos, es la máquina la que genera la secuencia de imágenes de forma impersonal, sin que el espectador pueda intervenir, invitando a reflexionar sobre la irracionalidad inhumana de la violencia.

## 2.6. Un cine de poesía

En este apartado repaso algunos ejemplos de utilización poética de las imágenes ajenas o del uso de *found footage* como generador de efectos líricos. Entiendo como una utilización eminentemente poética del *found footage* la que no transmite un mensaje fácilmente legible



sino que reposa sobre evocaciones y asociaciones diversas, a veces crípticas, la que emplea el cine como instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones o del instinto.

Obras estudiadas: ***Cómo dibujar animales tristes o cuaderno de todas las cosas vivas y muertas que imaginé la noche que te fuiste para siempre*** (Laboratorium / Pere Ginard y Laura Ginés, 2009), ***133*** (Eugenia Balcells y Eugeni Bonet, 1979), ***Opus incertum*** (Oriol Sánchez, 2002), ***Profanaciones*** (O. Sánchez, 2008) y ***Miralls*** (Gerard Gil, 2006).

Pere Ginard y Laura Ginés, que forman Laboratorio, son buenos representantes de lo que podríamos denominar una utilización poética de las imágenes ajenas, en su caso encontradas. Su pieza ***Cómo dibujar animales tristes o cuaderno de todas las cosas vivas y muertas que imaginé la noche que te fuiste para siempre*** (2009) es una suerte de poema visual que se basa en un principio asociativo personal y sorprendente entre la palabra y la imagen. Las imágenes empleadas son filmaciones en super8 procedentes del mercadillo de Los Encantes y de armarios de familiares (y, en un pequeño porcentaje indistinguible, también filmadas por ellos). La estructura de la pieza es una cadena de palabras que preceden a una imagen determinada. La palabra (el significante) evoca en el espectador una imagen mental (el significado) que el fragmento de película apropiada que la sigue confirma o contradice. El film consiste así en la puesta en imágenes de una lista de palabras aparentemente aleatoria, donde la imagen no es una simple ilustración literal del concepto, sino que se aleja del referente obvio para generar una asociación poética, metafórica o libre, con un espíritu espontaneísta y lúdico.

En su juego de asociaciones, correspondencias y divergencias, esta pieza conecta con una de las primeras y más brillantes prácticas artísticas de apropiacionismo y desmontaje fílmico de nuestro país. Nos referimos a ***133*** (1979), de Eugenia Balcells y Eugeni Bonet. Partiendo de un LP de efectos sonoros, y sin modificar su orden original, los autores acompañaron cada uno de ellos con fragmentos diversos de película encontrada. Así, los sonidos de diferentes medios de transporte, animales, espectáculos, disparos, cohetes o instrumentos se corresponden a imágenes diversas que les son ajenas, a veces de manera lógica y otras sorprendente. Pero si Balcells y Bonet jugaban con las relaciones entre imagen y sonido, Ginard y Ginés lo hacen con las palabras y las imágenes.

En ***Cómo dibujar animales tristes***, un fragmento de cola cinematográfica intercalada con el logotipo de Laboratorio precede a título de la pieza, impreso sobre una pantalla con telón a los lados y rodeada de flores y plantas dibujadas, que recuerda a un teatrillo infantil. Se percibe desde el principio una estética de otra época, una imagen con mucho grano y un tono rosáceo, con el parpadeo característico de la proyección. A partir de ahí, comienza la sucesión de casi medio centenar de palabras (que aparecen sobre fondo neutro en una tipografía de máquina de escribir, que remite a las viejas tecnologías) seguidas de su correspondiente fragmento de película en super8. Veamos algunos ejemplos.

La palabra “lágrima” introduce la imagen de dos grandes compuertas de una presa, situadas una junto a la otra (como los ojos en el rostro), que se abren derramando un gran caudal de agua o un llanto hiperbólico. La palabra “arenque” deja paso a una imagen de la estatua de la sirenita, símbolo de Copenhague, una metonimia basada en que una sirena es en parte un pez y que el arenque es un pescado que vive en el Mar del Norte y se consume en los países Bálticos. “Mon oncle” precede a la imagen en movimiento de un señor con gabardina que recuerda a la caracterización de Jacques Tati como Monsieur Hulot en su película *Mi tío* (1958). De la palabra “avestruz” se pasa a un niño tratando de hacer el pino, con la cabeza en el suelo, postura que recuerda a la representación típica de estas aves en los dibujos animados, escondiendo la cabeza en el suelo cuando se acerca un peligro. A continuación, la palabra “camaleón” precede a la imagen de un niño que corre y se oculta tras un arbolito, emulando la capacidad de camuflaje que identifica al animal. El díptico que se abre con la palabra “libélula” establece un símil con un molinillo o un aparato de medición del viento que se parece al insecto por el movimiento de sus alas.

Llama la atención la abundancia de palabras del campo semántico de los animales: armadillo, jirafa, urraca, piojo... En otras ocasiones, las referencias a los animales están en el lado de la imagen: más adelante, por ejemplo, la palabra “abanico” precede a la imagen de un pavo real con el plumaje desplegado, y “gregorio samsa” a la imagen de un insecto parecido a una cucaracha, como en el que se convierte repentinamente el protagonista de *La metamorfosis* de Kafka. En este sentido, la pieza recuerda a su manera a los bestiarios medievales, que incluían tanto animales reales como fantásticos.

En ocasiones, las parejas de palabra-imagen asociada establecen relaciones con las siguientes. “Abba” es la palabra que precede a la imagen de dos mujeres de los 70 con vestidos blancos veraniegos, sonriendo a cámara (abba – abbanico), cuya indumentaria podrían haber llevado las componentes femeninas del grupo sueco. La siguiente palabra, “chiquitita”, muestra a una niña pequeña jugando a perseguir palomas, pero está relacionada directamente con la anterior, pues remite al tema más famoso del grupo. “Astronauta” es un niño en un columpio, cuyo movimiento de ascensión es detenido en *scratch* (una de las pocas intervenciones de este tipo en un material por lo demás ligeramente editado), desafiando la ley de la gravedad. Le sigue “apolo XIII”, donde un hombre prende una bengala o un cartucho de fuegos artificiales, que sale despedido hacia el cielo. Hay incluso una cadena de cuatro parejas, como una rima, que se desarrolla esta vez en un terreno religioso. En primer lugar, “cuerpo de cristo” precede a una imagen de una luna llena, que remite a la hostia. Le sigue “amén” y una imagen de gente santiguándose en misa. En tercer lugar, “James Dean” nos muestra la causa de su fallecimiento, un coche accidentado. Por último, se repite la palabra amén y la escena de misa, en la única reiteración de la pieza, como por deferencia al muerto.

Ginard y Ginés se dedican también a la animación, y en esta pieza dan muestra de ello. En alguna ocasión emplean el metraje encontrado como soporte del dibujo animado. En “fantasma”, por ejemplo, dibujan sobre el velo blanco de una novia que se dirige al altar dos ojos y una boca. En otra ocasión

emplean técnicas de animación de objetos, como en el apartado “chernóbil”, donde una muñeca rusa se hace grande y pequeña con stop-motion y, por sustitución, se convierte en otro tipo de muñeco.

Además de animales, las referencias al universo infantil son lo que más abunda en esta colección de palabras e imágenes: los dibujos animados extraídos de bobinas de CineExin, los muñecos y los juguetes, los disfraces, los cuentos infantiles (la palabra “príncipe” se equipara a una rana), los propios niños y bebés en la imagen o la adopción de su punto de vista (la piñata entendida como “milagro”). También está presente el cine en sí: referencias a películas (“Mon oncle”, “Fargo” seguido de un paisaje nevado, que recuerda a la localización del film de los Cohen) o a material cinematográfico (las colas de película al principio, una advertencia de copyright que sirve como soporte a una animación en “hombre bala”, el molesto pelo en el objetivo de la cámara en “pelo”...)

Si bien la pieza exhibe un espíritu lúdico, y la mayoría de las personas que aparecen en los fragmentos de película parecen estar pasándolo muy bien, al final se produce repentinamente un cambio de tono. De la enumeración de conceptos sin carga emocional aparente se pasa a unos rótulos de cierre subjetivos –“No me olvides” y “por favor no me olvides”- en los que hay implícito un narrador suplicante y que remiten a un misterioso dramatismo ya anunciado en el título alternativo de la pieza: *Cuaderno de todas las cosas vivas y muertas que imaginé la noche que te fuiste para siempre*.

Sostenía en la introducción a este apartado que entiendo como una utilización eminentemente poética del *found footage* la que no transmite un mensaje fácilmente legible sino que genera asociaciones que dejan abierta la interpretación. El cine se convierte así en un buen medio de expresión de universos oníricos, surreales e irracionales. Buen ejemplo de ello es *Opus incertum* (2002), de Oriol Sánchez, que adapta al cine de apropiación el método paranoico-crítico de Dalí, que éste definía como "un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes."

Después de que se escuche un cacareo y una voz en off afirme su aversión a las gallinas, la primera imagen de la pieza es un primer plano del rostro de Dalí en lo que parece una entrevista televisiva, mientras cuenta hasta 5 en francés gesticulando exageradamente. Le siguen unos planos fragmentados de escenas de rituales de vudú: una mujer sostiene una gallina en alto mientras baila y, con la otra mano le corta el cuello con una navaja, dejando chorrear la sangre. La siguiente imagen, refilmada de la televisión, muestra brevemente a una mujer en un salón con un cuchillo en la mano. Por corte, enlaza con un plano de la celeberrima escena de inicio de *Un perro andaluz*, el film de Buñuel y Dalí que es el modelo paradigmático de cine surrealista, donde Buñuel separa los párpados de la actriz. Lo siguiente es un plano detalle de un ojo iluminado y un extraño huevo dorado. Se retoma fugazmente el instante en que la navaja barbera accionada comienza a seccionar el ojo, volvemos al huevo dorado, pasamos a una imagen de una clase de gimnasia infantil femenina en la que unas niñas hacen ejercicio con un aro (cuya forma rima con el ojo y con el huevo) y se desata un montaje rapidísimo de imágenes impactantes que incluye la culminación de las acción anterior, en la que la navaja rasga por la mitad el ojo de la mujer, del

que brota una sustancia viscosa. El montaje funciona aquí empleando las imágenes como fichas de dominó: gallina, gallina y cuchillo, cuchillo, cuchillo y ojo, ojo y huevo...

La pieza continúa con un torrente de imágenes cada vez más impactantes, en ocasiones desagradables, escatológicas, agresivas e inmisericordes con el espectador. Prosigue la equivalencia entre el huevo y el ojo, y se introducen imágenes en las que se confunde el éxtasis erótico con el religioso y escenas de pornografía, voyeurismo y sadomasoquismo asociadas al dolor y a la muerte, a la creación y la destrucción, todo ello en clara referencia al imaginario de Georges Bataille. Mientras, en el plano sonoro, una voz habla de los efectos alucinógenos del LSD, insistiéndose así en las distorsiones de la realidad cotidiana, en la búsqueda de una visión creadora irracional y liberadora.

En otra pieza posterior de *found footage*, **Profanaciones** (2008), Oriol Sánchez se mantiene dentro de ese universo delirante, enigmático y perturbador. Se trata de una instalación en tres canales de video. En cada pantalla del tríptico transcurre una sucesión de imágenes, y entre las tres se producen relaciones de continuidad (a-b-c), repetición (a-a-a), reflejo (a-b-a) y una serie de combinaciones y variantes de esta estructura triple. Se produce, por así decirlo, un montaje sucesivo (dentro de cada pantalla) y otro montaje simultáneo (entre las tres). Las imágenes, en un blanco y negro muy contrastado y con la textura particular que les confiere el haber sido regrabadas de la pantalla de la televisión, proceden de películas de Marey, Kulechov, Pudovkin, Kirsanoff, Eisenstein, Halperin, Buñuel, Pasolini o George A. Romero, aunque se trata de elementos aislados que funcionan prácticamente como imágenes genéricas, formas en movimiento que aparecen y desaparecen al instante, como fogonazos.

La particularidad de esta pieza radica en que Oriol Sánchez partió de una composición musical previa - *Campanas de llum* (*Campanas de luz*), una pieza electroacústica de Joan Riera Robusté- a la que dotó de imágenes, cuando lo habitual es que se proceda en el orden inverso, y que el sonido se subordine a la imagen. Las imágenes escogidas y montadas para *Profanaciones* se sincronizan con el ritmo y la intensidad de la música. Cabe precisar, no obstante, que no se trataba de ilustrar la música, sino de crear imágenes a partir del sonido, dejándose guiar e inspirar por él.

El título sinestésico de la composición musical apunta ya a la centralidad de la relación entre la imagen (la luz) y el sonido (la campana). La pieza se abre con la imagen de unos ojos en la pantalla central y dos orejas en las de los lados, es decir, representando la disposición de estos órganos en la cabeza. El subtítulo, *Las orejas no tienen párpados*, apunta quizás a que con la mirada podemos fácilmente imaginar un sonido (de ahí los símiles tan populares en el arte de vanguardia de "sinfonía visual" o "ritmos visuales"), mientras que el oído deja mucho más abiertas las opciones visuales imaginarias. Por otro lado, si no queremos ver algo, podemos cerrar los ojos, pero las orejas no tienen nada similar a los párpados para impedir voluntariamente la audición.

*De los lazos entre el sonido y la noche*, el segundo subtítulo, remite a la oscuridad nocturna, al sueño, ese estado tan caro a los surrealistas por sus posibilidades de creación y la liberación del inconsciente. Las imágenes de *Profanaciones* aglutinan una serie de motivos y acciones en discontinuidad, cuya

relación entre sí y con los sonidos con los que se sincronizan no responde a una lógica causal, sino que parece ser opaca, subjetiva o espontánea, como la que rige en un sueño. Además de imágenes que remiten a sonidos (el grito de una mujer, una puerta que se cierra, una violenta explosión), abundan las relacionadas con los ojos y la luz: ojos enfermos, heridos, ciegos, el fuego, la luna, un rayo en la noche, la llama de una vela. A lo largo de esta sucesión de imágenes se establecen rimas visuales (unas manos tocando el piano se montan con otras tecleando en una máquina de escribir) y continuidades entre las pantallas (una mujer emite un grito en la pantalla de la izquierda y la onda sonora se visualiza en las otras dos, por ejemplo).

Con su torrente de imágenes delirantes, hipnóticas y fascinantes, este oscuro tríptico, de más de 20 minutos de duración, sumerge al espectador en un trance. No hay narración, no hay un patrón determinado ni una estructura fija, sólo quizás destellos de historias fragmentadas, paisajes imposibles que hablan del miedo y de la noche, estímulos sonoros y visuales que a veces se acoplan y a veces chocan.

No podemos cerrar este apartado sin hacer referencia a otra pieza de *found footage* directamente relacionada con la poesía, *Miralls* (2006), de Gerard Gil, de parecida duración que la anterior y similar efecto hipnótico, aunque con un procedimiento diferente. *Miralls* es un collage visual realizado con fragmentos de películas en color y en blanco y negro, que explora la relación entre los tópicos cinematográficos y los mitos de muerte y salvación. Mediante un dominio brillante del montaje y un profundo conocimiento de la gramática del cine, Gil crea una falsa continuidad entre fuentes muy dispares, ayudándose también del cuidadoso diseño de sonido para lograr esa unidad de lo heterogéneo.

El principio recuerda a *Home Stories* (1990), la famosa pieza de *found footage* de Matthias Müller: mujeres dormidas despiertan sobresaltadas y se encuentran solas en un ambiente siniestro con una palpable sensación de que el peligro acecha. Este peligro toma cuerpo en un hombre, que lanza a la mujer al agua. Otro la rescata y la introduce en un coche, que también cae al agua. Ella resurge y se lava en un cuarto de baño. A continuación, dos mujeres llenan una bañera y ahogan en ella a un hombre. Aunque encarnados por muchos actores y actrices diferentes, los protagonistas de esta pieza son “la mujer” y “el hombre”, de forma genérica. A partir de aquí, la confusa narración se convierte en puro espejismo, y los roles de agresor/a y víctima se van intercambiando de forma cíclica, en una espiral de muerte y resurrección donde el asesino es asesinado y la asesinada resucita para convertirse en asesina, la muerta revive y es rescatada por el que la mató, a quien no duda en dar muerte... todo ello en un ambiente onírico, irreal y amenazante, dominado por la presencia constante de los espejos que dan título a la pieza, de elementos erótico-mortíferos (serpientes ondulantes, flores que se abren o bocas de mujeres vampiresas en éxtasis) y del envolvente motivo visual y sonoro del agua.

Existe una conexión directa entre esta pieza audiovisual y la poesía de Juan Eduardo Cirlot, concretamente de su ciclo Bronwyn (1967-71). El origen de este ciclo poético se ha identificado con el momento en que el poeta vio en un cine de Barcelona la película *El señor de la guerra* (Franklin

Schaffner, 1965), ambientada en la Edad Media, en la que un noble caballero normando interpretado por Charlton Heston se enamora de una bella joven celta llamada Bronwyn (interpretada por Rosemary Forsyth) cuando la ve surgir de las aguas de un lago. Cirlot quedó absolutamente fascinado por la imagen de Bronwyn saliendo del agua, como una Ofelia renacida, y en los años siguientes fue creando alrededor de esta figura un complejo mito poético sobre el amor imposible y la idea de la muerte como resurrección.

Gerard Gil conoce bien la figura y la obra de Cirlot, sobre quien realizó en 2005 el documental *Cirlot. La mirada de Bronwyn*. Si la inspiración para la poesía de Cirlot procedía originalmente de una imagen cinematográfica, Gil devuelve este mito al ámbito cine, creando su propia interpretación. Pero la imagen de una mujer en las aguas, que es el núcleo de *Miralls*, no se debe únicamente a la influencia de Cirlot. El autor ha explicado que de pequeño quedó fascinado al contemplar una reproducción del cuadro de Ofelia de Millais y, años más tarde, por las imágenes que abren la película experimental *At Land* (1944), de Maya Deren, en las que ella aparece tumbada en la arena de la playa, como traída por unas olas que se mueven al revés. Se trata, en cualquier caso, de una imagen arquetípica y cargada de simbolismo, cuya omnipresencia en el cine (en todo tipo de películas, también en las de serie B, que forman el grueso de las empleadas por Gil) pone de manifiesto esta pieza audiovisual.

## 2.7. Sobre el cine (y contra el cine)

El material apropiado consiste a menudo en imágenes en movimiento en sentido genérico, donde lo que importa es lo representado, y no la obra de la que proceden originalmente, que no se conoce a priori ni se identifica por parte del espectador. Existe sin embargo una serie de piezas cuyas fuentes de imágenes son películas cinematográficas. La historia del cine y sus productos se emplean en estos casos no sólo como fuente de imágenes (en un sentido de stock o repertorio), sino también como referencia para la creación artística. Me refiero en este apartado a un conjunto de piezas que emplean fragmentos de películas de ficción, que se centran en sus estrellas, que interpelan a un espectador cinematográfico, que juegan con lo específico cinematográfico, en un ejercicio de cinefilia a menudo iconoclasta que pone de manifiesto la fascinación que la vanguardia ha sentido siempre por Hollywood.

Obras estudiadas: *Del 3 al 11* (Antonio Artero, 1968), *Presenta y The End* (Eugènia Balcells, 1977), *Meeting of Two Queens* (Cecilia Barriga, 1991), *Chicas de cine* (David Domingo, 2000), *Alice in Hollywoodland* (Jesús Pérez Miranda, 2006), *FILM QUARTET / POLYFRAME* (Antoni Pinent, 2008) y *Matar a Hitchcock* (Alberto Cabrera Bernal, 2008).

Uno de los elementos que aparece recurrentemente en estas piezas, como elemento gráfico y como forma de inscribirse en lo cinematográfico, es todo aquello que está fuera de la película estrictamente, pero que la acompaña en la lata de celuloide. Existen ejemplos en la historia del cine español en los que estos materiales se utilizaban de manera radical. *Del 3 al 11* (Antonio Artero, 1968) se componía íntegramente de la sucesión de colas de película o lo que en el ámbito anglosajón se conoce como 'academy leader', un fragmento de película de longitud estandarizada que proporciona una cuenta atrás visual pensada para asistir al proyccionista con el inicio de la proyección y el enfoque, y que se supone que el público no ha de ver en una proyección estándar. Artero se anticipó a la famosa pieza de Guy Sherwin titulada *At the Academy* (1974), elaborada igualmente a partir de colas de película, aunque el cineasta británico no se limitó a empalmar las colas, sino que las copió mediante la positivadora óptica hasta crear una serie de capas de sonido e imagen. Al igual que en una pieza posterior, *Blanco sobre blanco* (1969), que consistía en la luz de un proyector de cine sobre una pantalla (sin la presencia del celuloide) durante el tiempo que los espectadores lo soportaran, *Del 3 al 11* buscaba generar en el espectador una conciencia o reflexión en torno a la especificidad del cine. Estas películas, que se pueden calificar de estructurales, reposaban sobre el empleo de elementos fílmicos básicos (el proyector, la pantalla, la sala oscura, las colas de película).

Una década más tarde, Eugènia Balcells realizó para su instalación *Re-Prise* (1977) dos piezas audiovisuales a partir de fragmentos de los títulos de crédito de películas comerciales, que llevaban por título *Presenta* y *The End*, de 7 minutos de duración cada una. La primera consiste en una sucesión de títulos de crédito iniciales y la segunda de finales de películas, con un sonido compuesto a partir de bandas sonoras de diferentes films.

Otras piezas de metraje apropiado de películas de ficción se centran en las estrellas que las protagonizan. En *Meeting of Two Queens* (1991)<sup>12</sup>, por ejemplo, Cecilia Barriga se apropió de películas protagonizadas por Greta Garbo y Marlene Dietrich (las reinas a las que se refiere el título), seleccionó los planos en los que estas actrices realizan gestos o acciones parecidos y los montó de tal manera que se generaba un encuentro, una interacción entre las dos estrellas que toma la forma de una supuesta historia de amor. La música extradiegética, que simula algunos sonidos diegéticos, aporta unidad a unos planos pertenecientes a espacios y tiempos diferentes, haciéndolos converger. El nuevo montaje de la artista, basado en el dominio del *raccord* y el uso habilidoso de los planos de reacción, posibilita que las estrellas intercambien miradas, mantengan un diálogo o se citen en distintos lugares, como un hospital o una biblioteca. En una ocasión en la que se encuentran en un dormitorio, Garbo observa a Dietrich mientras ésta se desviste y acto seguido empieza a desnudarse ella también. Al final vemos a cada una de ellas en brazos de un hombre, y una lágrima que contiene la imagen del rostro de Garbo se desliza por la mejilla de Dietrich.

---

<sup>12</sup> Sobre esta pieza, véase Williams C Wees, "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en la películas de Found Footage de vanguardia", *Archivos de la Filmoteca*, nº 30. pág. 143.

La similitud de la trama, las situaciones y la puesta en escena de las películas que conforman la filmografía de ambas actrices, algo que era habitual en la época dorada de Hollywood, donde las películas se fabricaban prácticamente en serie, sin duda ayudó a la realización de esta pieza. Por otro lado, la elección precisamente de las figuras de Garbo y Dietrich, dos divas que tanto en la ficción como en su imagen pública ofrecían un modelo de mujer independiente y emancipada, permite comprobar algunos aspectos temáticos y estilísticos de la representación de este estereotipo en el cine clásico. Se intuye, no obstante, que además de una motivación analítica, detrás de este trabajo existe un impulso fetichista por el cine de una época y el aura de estos dos mitos femeninos, y el placer de tener el poder de manipular a voluntad sus vidas y sus imágenes.

Algo similar se encuentra en la más reciente *Chicas de cine* (2000), de David Domingo, un homenaje muy personal a las mujeres en el cine producido por la galería Consonni con la colaboración del canal Bizkaia. Durante quince días, el artista se instaló en un hotel de Bilbao, donde se dedicó a remontar con dos aparatos de video películas de VHS alquiladas o de su colección particular. La obra resultante se fue emitiendo durante cinco días por la noche en el canal de televisión local cuando acaba la emisión “oficial”, en un *loop* que se ampliaba con cada nueva entrega.

Las *china girls*, esas imágenes de planos medios de mujeres que se utilizaban como indicación para el revelado de color en las películas cinematográficas, son las primeras mujeres que se ven en pantalla, y aparecerán después de cuando en cuando, marcando transiciones entre los sucesivos capítulos. El primero de ellos juega con la voz en off de títulos de películas, que se utilizan reiteradamente y funcionan como comentarios de las imágenes. El primero de ellos es “Mi mujer favorita”, declamado por una voz masculina que presuntamente dobla al castellano el título original del film cuando aparece en pantalla. Mientras suena la música que acompañaba los créditos de inicio, David Domingo introduce imágenes de personajes femeninos de películas reconocibles, interpretados por actrices muy diversas, escogiendo planos en los que aparecen solo ellas, como ya hiciera Joseph Cornell en la clásica pieza pionera de *found footage* *Rose Hobbart* (1936). Estos personajes femeninos son muy diferentes: una adolescente Brooke Shields en *El lago azul* (Randal Kleiser, 1980), Elsa Lanchester caracterizada como la excéntrica novia de Frankenstein en el film homónimo de James Whale (1935) y Janet Leigh en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Parece hasta aquí un homenaje a estas actrices atractivas, que podrían ser, como dice la voz, las mujeres o actrices preferidas por Domingo, pero pronto se nos descubre que no es del todo así.

A continuación, otra voz en off, esta vez sobre el rótulo original de la película, declama “La mujer del año”. Cada vez que lo dice, seguimos viendo actrices, pero ahora comienzan a surgir las distorsiones. Por ejemplo, la primera “mujer del año” es la Virgen María, lo que ya resulta chocante dado el título que se le impone; las segundas son Bette Davies, Natalie Wood e Ingrid Bergman, pero no en la plenitud de su belleza, en sus épocas doradas, sino ya ancianas, en unas imágenes en las que aparecen recibiendo premios honoríficos. La siguiente “mujer del año” es la oronda protagonista de *Los asesinos de la luna de miel* (Leonard Kastle, 1970), en una escena en la que aparece con gesto torvo mientras se escucha



una referencia a su régimen alimenticio. Ya no es todo tan positivo ni hollywoodiense. La siguiente es una de las víctimas del asesino de *Frenesí* (Hitchcock, 1972), que mira fijamente a la cámara, muerta, con la lengua fuera y la corbata anudada al cuello. Ésta, desde luego, ya no tiene sentido que reciba el título de “La mujer del año”.

En el siguiente bloque, esta vez es un intertítulo de cine mudo el que se repite. Al principio vemos el fragmento tal cual es: unos viejos árabes barbudos miran con rechazo a una mujer que se maquilla y comentan “¿Cuándo dejarán las mujeres de pintarse la cara?”. La siguiente vez que aparece el rótulo, precede a una imagen similar a la primera, pero algo desplazada: una mujer con una crema de tratamiento facial. Pero la siguiente ya es una deriva radical: la niña de *El exorcista* en plena posesión diabólica, con su maquillaje de efectos especiales.

En el tercer capítulo cambia el mecanismo, que se asemeja ahora al de la pieza de Cecilia Barriga que comentábamos más arriba. David Domingo intercala hábilmente fragmentos de dos películas sobre la locura femenina en las que las protagonistas viven escenas sorprendentemente similares, aunque en este caso su interacción se reduce a dos momentos puntuales y no se intuye entre ambas una relación homosexual sino quizás una fugaz escena de celos. El montaje paralelo pone de relieve ciertas convenciones cinematográficas en lo que respecta a la ambientación de una escena determinada y la gestualidad actoral, y muestra una coincidencia radical en dos películas cuya producción está separada por dos décadas y un océano. Una de las películas apropiadas es *Repulsión* (Roman Polanski, 1965), con Catherine Deneuve, y la otra *My Name is Julia Ross* (Joseph H. Lewis, 1945), con Nina Foch. Al principio, las dos mujeres duermen solas en la cama, después se despiertan, se levantan, miran por la ventana a un mismo acantilado, de repente algo las asusta y las dos hacen el mismo gesto. A continuación van al armario, extraen alguna prenda de ropa y se la prueban. Ya vestidas, salen a la calle, y aquí se produce el verdadero momento de cruce entre ambas. Una se detiene en seco mientras, por efecto del montaje, parece que ve a la otra entrando en un coche con un hombre. Pero pronto se retoma la estructura paralela: cada una va en un coche conducido por un hombre, las dos parejas se besan y aparece el rótulo de The end.

La pieza prosigue con otros fragmentos de películas que ofrecen una panorámica de los diferentes modelos y roles de mujer en el cine -mujeres hermosas, púberes y maduras, locas, madres, hijas, infieles, marcianas, seductoras, lesbianas, monjas, muertas...- y, paralelamente, un abanico de diferentes maneras de estructurar y remontar este tipo de metraje apropiado. En ocasiones, por ejemplo, el capítulo funciona apoyándose totalmente en el aspecto visual del metraje, como cuando el voyeurismo de Norman Bates en *Psicosis* se dirige a una escena erótica en la ducha extraída de un film distinto. Otras veces, el capítulo reposa fundamentalmente en el uso del audio. Es el caso del apartado sobre el amor materno-filial, en el que la frase pronunciada por un niño -“hola, mamá, te quiero muchísimo”-, que se sigue repitiendo a lo largo de todo el apartado, introduce una serie de escenas de madres felices con bebés recién nacidos que, a partir de una cita de *La semilla del diablo*, deriva en referencias verbales a hijas malas, drogadictas, encerradas en manicomios, endemoniadas. El apartado

contiene un divertido final. Superman dice “Madre, la quiero”, y sigue la continuación de la secuencia inicial, en la que el niño declaraba igualmente su amor a su madre, pero ahora escuchamos a ésta responder: “Qué cariñosos os ponéis todos cuando me veis con un plato de comida”. A la declaración del superhéroe, su madre responde “Hijo mío, ¿estás seguro?” David Domingo introduce entonces un plano de Superman en el que éste parece dudar...

Además de un hábil ejercicio de montaje y un completo catálogo de procedimientos diversos de remontaje de metraje apropiado, tras su aspecto de indudable divertimento iconoclasta *Chicas de cine* supone un brillante análisis que pone de manifiesto que David Domingo conoce bien los clásicos del cine y disfruta jugando con ellos y sorprendiendo al espectador, tornando sorprendentes las codificadas imágenes de repertorio y algunas de las imágenes más famosas y sacrosantas de la historia del cine.

En *Alice in Hollywoodland* (2006), Jesús Pérez Miranda nos descubre mediante la apropiación y el remontaje el parecido asombroso que existe, tanto en el contenido como en la forma, entre dos films realizados por autores diferentes en épocas distintas: una película de vanguardia clásica, *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943), y otra contemporánea, *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). La importancia dramática de una serie de objetos presentes en ambas (la llave, el espejo o el cuchillo), así como el protagonismo femenino, el motivo del desdoblamiento, el ambiente de fantasía onírica y la localización del rodaje (una mansión en la ladera de Hollywood) posibilitan que Pérez Miranda construya entre ambas una continuidad ficticia.

Si Gerard Gil (en *Miralls*) o Jesús Pérez Miranda (en *Alice in Hollywoodland*) empleaban el *raccord* “correcto” según las convenciones del cine clásico para suturar planos de diferentes procedencias, generando una falsa continuidad entre ellos (espacial, temporal y/o causal), en otros casos se busca precisamente lo contrario. El montaje no disimula, suaviza o enlaza, sino que se emplea como elemento expresivo, disruptivo, que busca un efecto de choque entre las imágenes. Se trabaja la colisión entre planos, no su relación armónica. *FILM QUARTET / POLYFRAME* (Antoni Pinent, 2008) y *Matar a Hitchcock* (Alberto Cabrera Bernal, 2008) son dos buenos ejemplos de ello.

Antoni Pinent realiza piezas de apropiación manufacturadas a partir de copias en formato cinematográfico de películas. En *Nº 0. Psicosis* (1992), su primera película experimental, toma la célebre secuencia de la ducha y sustituye los planos de cada actor (Anthony Perkins y Janet Leigh) por su nombre tal y como aparece en los títulos de crédito del film, mientras que *2∞1: A Space Cut*, (2005-07) es una reelaboración del film de Stanley Kubrik *2001. Una odisea en el espacio* (1968). Actualmente trabaja en otra pieza de remontaje de referente cinematográfico, *G/R/E/A/S/E*, inspirado por la obra del cineasta Paul Sharits y los *décollages* de Mimmo Rotella, en la que manipula intensivamente una copia en 35mm del popular film musical de 1978.

Entre otros materiales menos reconocibles, en *FILM QUARTET / POLYFRAME* Pinent se apropia de films clásicos de Hollywood como *Cantando bajo la lluvia*, (Stanley Donen, 1952), cine de vanguardia como *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929) o cine experimental americano como *Wavelength*

(Michael Snow, 1967), referentes básicos para él a los que rinde homenaje, paradójicamente, a través de una operación implacable de destrucción. La película se ha definido como una “bomba cinematográfica”, en el sentido de que despieza, hace estallar las películas de las que parte en sus unidades mínimas y los fragmentos golpean la retina del espectador a modo de fogonazos o pedazos de metralla. Abundan las imágenes de disparos, estallidos y explosiones, ahondando en este sentido de destrucción.

El montaje de imagen y sonido, totalmente artesanal, se aproxima a la idea de *collage* en su sentido más literal: Pinent empalma con celo fragmentos de película pero también, jugando con los diferentes formatos cinematográficos, pega fotogramas de super8 sobre 35mm. Además visibiliza lo que queda fuera de la pantalla de cine: las perforaciones, las colas cinematográficas o los espacios entre los fotogramas, cuya visión se identificaría en una situación estándar como un error de proyección.

Pero su película no se queda en la pura experimentación formal, sino que trabaja también con las connotaciones de las películas y con el contenido referencial de los fragmentos apropiados, si bien rehuendo siempre la estructura narrativa convencional. En un momento dado, por ejemplo, Gene Kelly despide al taxi que le aguarda justo antes de lanzarse a cantar el famoso tema “Singin’ in the rain”, y el vehículo se transforma por yuxtaposición de planos en un bólido en plena carrera primero y después en un carro que circula a toda velocidad por los raíles de una montaña rusa. Uno de los momentos más acertados de la pieza es cuando Pinent ironiza acerca de doblaje a partir de la secuencia del mismo film de Stanley Donen en la que se representa la primera experiencia de sincronización entre imagen y sonido. Al emplear la versión doblada al castellano, cuando el inventor dice a los asistentes “vean como mis labios y el sonido que mi voz emite están completamente sincronizados” esta sincronización no se produce en absoluto, creando una situación incongruente y divertida, ajena a las intenciones de los artífices del film original.

Próxima a *FILM QUARTET / POLYFRAME* en su estrategia, su intención y su naturaleza artesanal, ***Matar a Hitchcock*** (2008), la primera película de Alberto Cabrera Bernal, es también una suerte de collage audiovisual. Su autor procede de las artes plásticas, y en sus collages en papel se expresa una pasión por los detritos de la industria de masas, por el valor metafórico, la sorpresa o el misterio que surge, a veces por puro azar, de la yuxtaposición de imágenes dispares, que encontramos también en esta pieza audiovisual. Aunque circule en dvd, su formato es originalmente cinematográfico, como lo es obviamente su vocación.

En un primer montaje, Ebay aparecía en los agradecimientos al final de la pieza. Era una forma humorística de informar sobre una de las fuentes de procedencia del material apropiado y una manera de ubicar en el momento actual una pieza que podría tomarse por contemporánea a *A Movie* (1958), el film clásico de apropiación de Bruce Conner. La película de Cabrera combina imágenes en movimiento con imágenes fijas, fotografías de prensa en blanco y negro al estilo de las empleadas por Arthur Lippsett en *Very Nice Very Nice* (1961), filmadas en super8 de las páginas de revistas de los años 50 y 60. Las fuentes fílmicas son películas y documentales en super8, escenas de noticiarios bélicos, imágenes de

animales y otras imágenes de stock, entre las que se establecen asociaciones basadas en la semejanza de la forma de dos objetos representados (de un periscopio se pasa a un cañón, por ejemplo) y, mayoritariamente, asociaciones libres, sorprendentes y enigmáticas.

Ordenada en rounds siguiendo la estructura de un combate de boxeo, cuyas imágenes y sonidos aparecen en diversas ocasiones, la película se comporta con el espectador de igual forma que los boxeadores, “golpeándole”, agrediéndole visual y verbalmente. Una serie de rótulos interpelan al espectador –al espectador de cine- con imperativos como “Abandonen la sala” o “Aféitense la mirada” (una referencia más que probable a la famosa escena de apertura de *Un perro andaluz*, una película con cuyo espíritu surrealista ésta sintoniza), o espetándole un insolente “Qué miran ustedes”. Las referencias a la mirada son abundantes, tanto en el plano verbal, como en el visual. La mayoría de las imágenes estáticas muestran a personas con algún tipo de instrumento de visión o elemento relacionados con lo escópico: gafas, prismáticos, cámaras de cine, un periscopio o la mirilla de una puerta. Por otro lado, en una película con abundantes imágenes y sonidos de explosiones, disparos, accidentes automovilísticos, golpes... la mayor violencia es en realidad la que se ejerce contra la mirada del espectador y contra su necesidad –por costumbre- de posarse.

La película contiene momentos claramente absurdos y humorísticos, asociados a ciertas referencias y convenciones cinematográficas. Como sucede también en *FILM QUARTET / POLYFRAME*, nada más empezar la película exhibe un rótulo de “Fin”, desbaratando las expectativas del espectador. Más adelante asistimos a una cuenta atrás en la cual los números de las colas de inicio muy pronto se revelan incongruentes -8, 7, 6, 5, 6, 7, 6, 5, 6, 5, 6- hasta que se transforman finalmente en la cuenta atrás para un cañonazo desde un barco de guerra. En otro momento, un rótulo asegura que la película está dirigida por Alfred Hitchcock. Y a continuación, el autor introduce con ironía un rótulo bien conocido: “This motion picture is protected under the law of the United States and other countries. Unauthorized duplication, distribution or exhibition may result in civil liability and criminal prosecution”; una evidente provocación burlona en una pieza constituida íntegramente por imágenes apropiadas.

## **2.8. El *found footage* en la era 2.0**

En los últimos años, los artistas visuales no solo se han nutrido abundantemente de imágenes y sonidos descargados de archivos de Internet (desde fuentes como archive.org, que pone a disposición multitud de imágenes de stock libres de derechos), sino que cada vez más utilizan la red como plataforma de exhibición y difusión, a través de canales de YouTube, Vimeo o sus webs o blogs. Por otro lado, gracias a que los programas de edición de video digital se han puesto al alcance de todos los usuarios, las piezas de apropiación realizadas por internautas proliferan hoy en la red, en un tira y afloja entre banalidad y aspiraciones artísticas. Estas piezas de *found footage* en la red, a menudo anónimas, presentan ciertas diferencias

estilísticas respecto a las que se generan en el ámbito artístico. La diferencia principal tiene que ver con la elección del material de origen: a diferencia de los cineastas y artistas, que solían obtener el material de rastros y tiendas de segunda mano, metraje efímero de autores desconocidos, los de Internet, surgidas principalmente en el seno de la cultura cinematográfica de fans, prefieren utilizar grandes éxitos de taquilla de Hollywood o series de televisión muy conocidas (y, por tanto, protegidas por *copyright*, con lo que resulta habitual que sus trabajos de remontaje sean retirados de la red al poco de ser colgados), cuyo contenido original tergiversa a partir de mecanismos paródicos. Por otro lado, la misma popularidad y proliferación extrema de estas piezas en la red está haciendo replantearse a muchos artistas la conveniencia o no de seguir trabajando la apropiación y el remontaje o, por lo menos, de abandonar un cierto lenguaje.

### **2.8.1. Mash-up y re-cut : el nuevo *found footage* en Internet**

Los remixes que circulan por Internet surgen a menudo en el seno de la cultura cinematográfica de fans: los aficionados rinden así homenaje a sus películas favoritas. Algunos films que han alcanzado estatus de culto, como la saga de *Star Wars*, tienen sus propias comunidades de remezcladores. Los usuarios disfrutan remezclando las películas, con mayor o menor complejidad, o haciendo por ejemplo que se encuentren famosos personajes de distintas películas, como Terminator y Robocop.

Los principales géneros específicos de *found footage* surgidos recientemente en la red son el *mash-up* y el *re-cut*. Los *mash-ups* combinan diferentes películas para producir una obra cohesionada, mientras que los *re-cuts* normalmente parten de una sola fuente. Una fórmula extendida de *re-cut* es el cambio de género, donde el tono, el argumento y el género de una película se alteran mediante la manipulación de los títulos de crédito, la banda sonora, la selección y el remontaje de escenas. Tanto los *mash-ups* como los *re-cuts* toman generalmente la forma de un tráiler.

En 2004, el productor musical Danger Mouse mezcló dos fuentes tan dispares como “The White Album” de los Beatles y “The Black Album” del rapero Jay-Z, basándose en una asociación puramente lingüística, y denominó al resultado “The Grey Album”. Este célebre *mash-up* del ámbito musical ejemplifica a la perfección una de las categorías principales de esta práctica en su plasmación audiovisual, inspirada por los juegos y asociaciones de palabras a partir de los títulos de las películas. También es habitual encontrar ejemplos en los que se busca transgredir la norma sexual del film, subvirtiéndolo las representaciones normativas heterosexuales. Una popular pieza que combina ambas tendencias es *Brokeback to the Future*, a partir de *Brokeback Mountain* y *Back to the Future III*, donde se sugiere entre los protagonistas de la segunda la relación homosexual que determina la trama de la primera. Muchos *mash-ups* y *re-cuts* se basan también en el doblaje: toman las imágenes de una película y sustituyen la banda de sonido por un diálogo de otro film, trastocando la narrativa original.

La mayoría de *mash-ups* y *re-cuts* que circulan por la red proceden del ámbito anglosajón, aunque también en España se da este fenómeno. Un buen ejemplo es *Carlosaurio* (2006), un video en el que los personajes del film *La Caza*, de Carlos Saura, se enfrentan a un enorme dinosaurio armados con rifles que disparan rayos futuristas, en un juego con el apellido del director y el film *Carnosaurio* (1993), de Roger Corman.

Las piezas basadas en el cambio de género generalmente parten de películas paradigmáticas fácilmente clasificables en un determinado género cinematográfico (comedia, melodrama, terror, etc.) y lo adscriben a otro diferente a partir de la manipulación de la música y la selección de escenas. Uno de los ejemplos más famosos de los que circulan por la red es *Shining*, donde mediante una nueva música ligera y sentimental y una voz *over* añadida, la película de terror *El resplandor* se convierte en un desenfadado film familiar. El autor maneja tan eficazmente las técnicas del tráiler y los fundamentos de ambos géneros que alguien que no tuviera ninguna referencia de la película de Kubrick podría tomar perfectamente este falso tráiler por auténtico. Como en este caso, este tipo de piezas juegan con las fórmulas características de los géneros cinematográficos, demostrando que las películas comerciales siguen los mismos esquemas y estructuras.

A muchos les cuesta contemplar de manera seria estos videos de apariencia juvenil que se encuentran en los foros de Internet. Sin embargo, cuando están bien hechos, no sólo parodian los films que citan explícitamente sino que ponen de manifiesto las herramientas del cine comercial y sus clichés, y expresan algunos de los principios creativos centrales del *found footage*. En vez de lamentarse por la incorporación de las prácticas y estéticas de vanguardia al *mainstream*, quizás habría que celebrar el hecho de que los usuarios aprendan a manejar estas estrategias y a emplearlas como herramienta creativa; que no acepten sin más las imágenes circulantes en la cultura y las consuman de forma acrítica, sino que las vean como un material que se puede reciclar, interrogar, subvertir, descuartizar y recomponer.

Estos videos funcionan como virales, que los internautas reenvían a sus contactos. Su gran visibilidad, junto con la naturaleza del material apropiado (éxitos de taquilla, por lo general), los ha colocado en el punto de mira de la industria del cine, que amenaza con emprender acciones legales contra quienes usan imágenes de las películas sin tener los derechos y presiona para que sean retirados de la red. Sin embargo, algunas empresas han visto la oportunidad de obtener rentabilidad (publicitaria y, por ende, también económica) de esta tendencia, y no sólo no la persiguen sino que han optado por poner a disposición de los usuarios algunos clips de video para descargar y remezclar, incluso antes de que se estrene la película en cuestión. Con su trabajo, los internautas publicitan gratuitamente la película y contribuyen a generar expectación. Esta estrategia de marketing también abarca concursos de remix patrocinados por las grandes compañías. De este modo, en la actualidad, los contenidos generados por los propios usuarios se está convirtiendo en publicidad viral sin prácticamente coste alguno.

El caso de Afcorn, seudónimo del albaceteño Alejandro Fernández Cornejo, es una buena muestra de estos mecanismos de absorción y domesticación de estas remezclas espontáneas de Internet. Hace unos

años, Afcorn colgó en la red un fragmento de Barrio Sésamo donde Epi y Blas, mediante el truco del doblaje con voz distorsionada, comentaban el cartel del festival Primavera Sound. El video se convirtió rápidamente en un fenómeno de Internet, al igual que su secuela (Epi y Blas de resaca tras una noche en el festival). Al contrario de lo que parecía, no se trataba de una campaña de publicidad viral del festival barcelonés, sino una ocurrencia totalmente espontánea. Pronto otros festivales de música y marcas comerciales como Ballantines o Fiat comenzaron a encargarle vídeos promocionales según el mismo concepto para sus campañas publicitarias online.

### 2.8.2. Estéticas y estrategias 2.0 en la apropiación audiovisual

Retomando el hilo central de la investigación, analizo a continuación trabajos parecidos a los que circulan por la red, pero que pertenecen manifiestamente al ámbito artístico, y que emplean similares recursos y estrategias a los vistos en el *mash-up* o el *re-cut* (el cambio de género, el doblaje, el humor y la ironía o la forma de tráiler ficticio). Por último, repaso una serie de piezas de apropiación que no sólo obtienen sus imágenes de los archivos de video de Internet sino que reflexionan además sobre su uso, su estética, sobre la importancia y las posibilidades de la red, contraponiendo visiones positivas y negativas sobre un mismo hecho (la creatividad al acceso de todos o el fomento del compartir frente al aumento del control sobre las personas, la comunicación como simulacro o la sustitución del contacto físico interpersonal por el virtual).

Obras estudiadas: *El Exorcista. El Musical* (David Domingo, 2004), *Terminator 2* (David Domingo, 1996), *Rambo 2001: Artemio's cut* (Artemio Narro, 2001), *Superman Lives in Madrid* (Oriol Font, 2001), *Alice in Hollywoodland*, (Jesús Pérez-Miranda), *¿Dónde está el espíritu?* (Oriol Sánchez, 2006), *El fin de las imágenes* (Raúl Bajo Ibáñez, 2008), *Jean Claude Van Dance* (Left Hand Rotation, 2008), *Muybridge 2.0* (Gonzalo de Pedro, 2007), *El fin de las palabras* (Raúl Bajo, 2008) y *Fun at Work / Un pedazo de artista* (FURALLEFALLE / Vanesa Castro e Iñaki López, 2007).

Uno de los trabajos más logrados en este sentido es *El Exorcista. El Musical* (2004), de David Domingo. Con gran sentido del humor y maestría técnica, Domingo se apropia del clásico de terror de 1973 y lo transforma en un film musical, reduciendo su metraje a algo más de la mitad e interviniendo en determinadas escenas clave mediante técnicas de remontaje como el *scratch*, la aceleración, la ralentización, la repetición en *loop*, la marcha atrás y, sobre todo, la aplicación de temas musicales por supuesto ajenos al original. Ya en 1996, en un trabajo pionero en esta categoría, Domingo realizó un remontaje, éste de menor duración, de *Terminator 2*. Tras una colección de explosiones y fuego,

imágenes típicas de estas películas de acción, y los créditos iniciales del film original, una voz *over* (la del propio Domingo) resume la situación sobre una imagen de una mano robótica que se hunde en fuego: "Terminator viaja en el tiempo para salvar a Sara Connors y su hijo. Desafortunadamente, en esta versión se teletransporta directamente sobre una pila de acero fundido, así que se desintegra. Sara Connors y su hijo no van a tener a nadie que les ayude." A continuación, la misma voz relata los sueños que Sara y John se cuentan mientras escapan de noche en un camión, sobre imágenes de la carretera de noche, desde el punto de vista de los personajes. Escogiendo unos pocos planos del original, remontándolos y añadiendo la voz narradora, David Domingo se convierte en una especie de nuevo autor todopoderoso, un demiurgo con la capacidad de cambiar a voluntad el argumento de la trama y, en consecuencia, decidir la suerte de los personajes.

De forma parecida, en ***Rambo 2001: Artemio's cut*** (2001) Artemio Narro retira del film original las escenas más violentas, dejando a un Sylvester Stallone, lejos de heroico, perplejo y confundido. Con este remontaje por omisión, Artemio parodia la moda del "director's cut" o el montaje del director, que consiste en el lanzamiento comercial de la versión editada de una película preferida por el director, supuestamente previa a su aprobación por los estudios de cine para su lanzamiento al público y generalmente más larga que la versión previamente conocida. El montaje del director representa su visión de cómo la película "debió haber sido", y contiene secuencias diferentes o que habían sido eliminadas en el montaje final, e incluso desenlaces alternativos. De este modo, Artemio Narro presenta también su versión personal de *Rambo*, sirviéndose igualmente de la herramienta de la edición, y aprovechando para alterar radicalmente su tono.

En ***Superman Lives in Madrid*** (2001), Oriol Font se apropia de una secuencia típica de las películas de Superman: la chica que se precipita al vacío y es salvada de la muerte por el superhéroe de capa roja, y juntos sobrevuelan la ciudad, cogidos de la mano. Pero la ciudad que contemplan desde el cielo no es Nueva York, sino Madrid, una sustitución que el artista obra mediante el montaje alternado. Finalmente, Superman se suelta de Lois, que se precipita al vacío...

Ya se ha hecho mención en el apartado anterior a ***Alice in Hollywoodland*** (2006), de Jesús Pérez Miranda, un *mash-up* de *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943) y *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). Oriol Sánchez realiza una operación similar en ***¿Dónde está el espíritu?*** (2006). Como apunta su título, en el más puro estilo *mash-up*, esta pieza combina *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) con *Dónde está la casa de mi amigo* (Abbas Kiarostami, 1987), aprovechándose de sus evidentes conexiones temáticas y estilísticas, y reflexionando sobre la experiencia del espectador cinematográfico. Sánchez toma, por ejemplo, una secuencia del film de Erice en la que los niños del pueblo castellano asisten embobados a una proyección de cine, pero en lugar de *Frankenstein*, ven el film de Kiarostami, generándose así una incongruencia temporal.

***El fin de las imágenes*** (2008), de Raúl Bajo Ibáñez, señala el contraste entre la representación ficcional de una Austria idílica en la película clásica *The sound of music* (Robert Wise, 1965) y el país en el que acontecieron los terribles sucesos protagonizados por el llamado *monstruo de Amstetten*, y lo hace



emulando la estructura del tráiler cinematográfico y mediante el uso de los códigos del cine de terror. El video empieza con el rótulo sobre fondo verde que abre la gran mayoría de los falsos tráilers de Internet, y que reza así: “The following preview has been approved for all audiences by the Motion Picture Association of America”. Sin embargo, la cita que le sucede a continuación pertenece al teórico Jean Baudrillard (y no a cualquier crítico de cine *mainstream*, como es habitual en los tráilers reales). “Nuestra violencia, la producida por nuestra hipermodernidad, es el terror. Es una violencia-simulacro: mucho más que de la pasión, surge de la pantalla, es de la misma índole que las imágenes.” Igualmente, el video de Bajo Ibáñez termina con otra cita cinéfila del cineasta Werner Herzog en *Tokyo-ga* de Wim Wenders, precediendo al rótulo típico de los trailers de “próximamente”.

La principal diferencia entre piezas como éstas y las que se generan exclusivamente para Internet son a priori sus referentes cultos/cinéfilos y la actitud seria y de investigación formal o estilística frente al divertimento, además de un dominio de las técnicas de montaje de vuelos generalmente más profesionales. Sin embargo, muchas piezas que se mueven en ámbitos artísticos, contempladas de forma aislada (es decir, obviando el envoltorio teórico que a menudo se esfuerzan por dotarles los críticos y comisarios de arte), no presentan demasiadas diferencias con respecto a las que generan fans y aficionados anónimos en Internet. Es el caso de la serie *Jean Claude Van Dance* (2008), del colectivo Left Hand Rotation, un conjunto de videos irreverentes en los que, mediante el *scratch*, se hace bailar a Jean Claude Van Damm al ritmo de varios temas de música electrónica.

Existen otros creadores audiovisuales que además de obtener sus imágenes de los archivos de Internet las utilizan para vehicular una reflexión o un comentario sobre algún aspecto de este mismo fenómeno contemporáneo. Por ejemplo en *Muybridge 2.0* (2007) Gonzalo de Pedro traza a partir de un motivo minimalista (un caballo galopante) la evolución de la imagen en movimiento desde los experimentos cronofotográficos de Eadweard Muybridge hasta las imágenes que hoy en día nos permiten generar y manipular las nuevas tecnologías. La pieza comienza con la animación de las famosas fotografías decimonónicas de Muybridge que capturan el movimiento de un caballo de carreras en pleno galope. La imagen centrada del caballo y su jinete, hipercontrastada digitalmente hasta eliminar del todo los grises, repite su recorrido, cada vez más rápido, mientras va rotando en intervalos también cada vez más breves de izquierda a derecha. Estas imágenes planas, en dos dimensiones, comienzan en un momento dado a alternarse con una secuencia en la que un caballo desbocado avanza hacia el espectador, aportando un efecto de profundidad o tres dimensiones, hasta que parece estamparse contra la pantalla, causando una serie de interferencias en la imagen que llevan a la abstracción pixelizada. Si Muybridge levantara la cabeza, parece querernos decir el autor, no daría crédito al camino recorrido desde sus experimentos sobre la captación fotográfica del movimiento y a las nuevas posibilidades que ofrecen hoy las tecnologías digitales e Internet.

Mientras que el video anterior es, por así decirlo, enunciativo o expositivo, en el sentido de que ilustra los cambios tecnológicos que se han producido en la imagen en movimiento a lo largo de poco más de un siglo, otros realizan algún tipo de afirmación opinativa al respecto, más o menos evidente. Raúl Bajo

Ibáñez expresa una visión negativa en *El fin de las palabras* (2008): para él, la globalización y el nuevo modelo de comunicación propiciado por ésta, que se define por privilegiar el “ahora” frente al “aquí”, está acabando con las relaciones humanas tal y como las conocíamos. El contacto interpersonal ya no se produce físicamente, sino virtualmente, y la comunicación es un mero simulacro. Apoyándose en citas de Paul Virilio o Italo Calvino, Bajo Ibáñez presenta un panorama apocalíptico, deshumanizado y catastrófico: cámaras de vigilancia e imágenes de la zona cero (los hierros retorcidos y aún humeantes de las torres gemelas) tomadas por bomberos poco después de los atentados del 11-S, sobre una tétrica composición sonora, mientras unos rótulos en la parte inferior de la imagen decretan el fin de una era: “Todas las ciudades tienen algo en común: su declive y desaparición. La televisión e Internet están acelerando este proceso mediante su continua hipertrofia del tiempo real. La inmediatez de las imágenes y su intangible ubicuidad están propiciando una deslocalización global del territorio. Esta creciente virtualidad del espacio público está encerrando infinitamente al individuo, desahuciándolo de sí mismo y de los otros. Las relaciones entre los incorpóreos moradores de estas metaciudades son meros simulacros de comunicación. No existe el encuentro. Las múltiples posibilidades de circulación en la red únicamente camuflan la pérdida de la identidad, el simbolismo y las historias locales que definían el mundo y sus habitantes. Esta inquietante mundialización ha resuelto el viejo problema de la total visibilidad de los cuerpos, de los individuos y de las cosas bajo la mirada centralizada del ojo del poder. La aparición del miedo inaugurada por el 11-S, refuerza la obsesión mundial por la seguridad. El sometimiento incondicional a una vigilancia política de la mirada. Un pensamiento único que, de nuevo, excluye al ciudadano. Hay que encontrar otras formas de democracia además de la representación y la información. Todavía es posible retornar a las palabras para recuperar al otro y reencontrar el mundo.”

La visión de Bajo Ibáñez contrasta con la del colectivo Furallefalle (Vanesa Castro e Iñaki López) en *Fun at Work. Un pedazo de artista* (2007), una recopilación de videos grabados por usuarios anónimos que los colgaron posteriormente en Internet. Estos videos tienen en común, en primer lugar, el hecho de haber sido grabados en el lugar de trabajo; y en segundo lugar, que muestran situaciones, conversaciones o escenas divertidas y locas, ajenas habitualmente a la lógica de la productividad laboral: trabajadores de una cadena de montaje, de la cocina de un crucero o reponedores de supermercado cantando, bailando y haciendo el payaso. Los artistas expresan así su convencimiento de que las nuevas tecnologías de video al acceso de cualquiera y fácilmente manejables, como las cámaras de los teléfonos móviles o las cámaras *web*, unidas a la posibilidad de difundir lo grabado de manera sencilla por medio de Internet, puede resultar un estímulo de la creatividad y la diversión transgresora.

## 2.9. Sobre la televisión y desde la televisión

Si los ejemplos del apartado 2.5 (y también muchos del apartado 2.6) versaban sobre el medio cinematográfico, en este apartado veremos piezas de *found footage* que toman como referencia el medio televisivo. Éstas hablan sobre la televisión con una actitud generalmente

crítica. Algunos cineastas y teóricos están convencido de que existe un evidente gesto político en el hecho de tomar imágenes de los medios y volverlas contra sí mismas. Otros, sin embargo, ponen en duda que se trate realmente de un método subversivo; nuestra familiaridad actual con ciertas prácticas de montaje y apropiación han neutralizado el efecto de shock que pudieron tener en otros momentos del siglo XX, y cabría preguntarse si se trata todavía de una forma eficaz de representar o criticar nuestra cultura.

Obras estudiadas: *Bio-Dop* (Joan Rabascall y Benet Rossell, 1974), *For/Against* (E. Balcells, 1983), *Political Advertisement* (Antoni Muntadas, desde 1984), *Land of 1000 tvs* (María Cañas, 2005), *Magic in the air* (Toni Serra, 1999), *Prime time* (Félix Fernández, 2003) y *La piel de lobo* (Raúl Bajo Ibáñez, 2007).

Estas prácticas comenzaron a realizarse en la década de los 70, en un momento en que la televisión, ya generalizada en los hogares y convertida en un influyente medio de comunicación de masas, suscitaba un interés en los artistas visuales, que respondían críticamente y cuestionaban sus mensajes, entre otros mecanismos, mediante la apropiación y la deconstrucción de sus imágenes. Los primeros artistas españoles que se dedicaron a esta empresa estaban trabajando fuera de España. En 1974, los catalanes afincados en París Joan Rabascall y Benet Rossell realizaron *Bio-Dop* partiendo de una serie de anuncios encontrados y apropiados de un producto fijador de cabello que remontaron con otras imágenes -como una misa filmada de la televisión, en la que aparecen los resultados de los partidos de fútbol- trastocando su mensaje original. En la década de los 80, Eugènia Balcells y Antoni Muntadas, desde Estados Unidos, produjeron obras en una línea más claramente política. En colaboración con Peter van Riper, Balcells realizó *For/Against* (1983), que supone una crítica a los medios de comunicación mediante la disociación de la banda imagen y la banda sonido: mientras que lo visual consiste en un flujo de imágenes aceleradas a las que nos tiene acostumbrados la televisión (guerras, violencia, hambre, miedo, destrucción, injusticias), en el audio, como contrapunto, los autores enuncian citas que ensalzan el poder del arte, de la creatividad y de la reflexión. Por su parte, en 1984 Muntadas se asoció con el artista visual Marshall Reese para realizar la obra *Political Advertisement*, un compendio de anuncios propagandísticos de los candidatos a la presidencia de los EEUU desde la década de los 50 que han ido completando y poniendo al día hasta la actualidad (se encuentra en la séptima edición), que documenta históricamente el desarrollo de las estrategias políticas y de marketing en los procesos televisivos de campaña electoral. La película muestra un flujo continuo de candidatos a la Casa Blanca, desde Eisenhower a Obama, vendidos como si fueran un producto comercial que los votantes tienen que comprar.

Muntadas y Reese presentan los anuncios uno tras otro, sin modificación ni comentario alguno. En los 80, sin embargo, el modelo imperante de crítica a la televisión y al impacto general de los medios de comunicación masivos a partir de imágenes apropiadas se basaba en estrategias formales diferentes.

Así, el llamado “Scratch video”, movimiento audiovisual políticamente radical que surgió en Inglaterra en la primera mitad de la década, se caracterizaba por un montaje acelerado de planos muy breves, acompañados generalmente con música rítmica, cuyo sentido original se alteraba mediante mecanismos de *détournement*. Toni Serra, Joan Leandre, Nuria Canal, José Manuel Palmeiro o Xavier Hurtado tomaron el testigo de este movimiento. En la actualidad, otros videoartistas españoles han realizado piezas que bien podrían enmarcarse en esta línea de crítica televisiva, como María Cañas, Félix Fernández o Raúl Bajo Ibáñez.

En ***Land of 1000 TVs*** (2005), María Cañas emplea imágenes de archivo de la década de los 50, cuando la televisión entró masivamente en los hogares. Éstas muestran dos de los elementos más característicos de sus video-collages, animales y televisores, que también dan nombre a su espacio *web*, “AnimalarioTV”, dedicado a la cultura del reciclaje. Recombinadas y manipuladas, las imágenes apropiadas generan narrativas de tono apocalíptico en las que los rayos catódicos parecen dominar a humanos y animales. La pieza está compuesta de tres partes muy breves: *El animal de la vista baja* (45’), *Nursery TV* (45’) y *Land of 1000 TVs* (30’). En la primera, mientras suena la canción “Ahora quiero ser tu perro”, de Parálisis Permanente, asistimos a la interacción de estos animales con aparatos de televisión, en los que se equipara al espectador con un perro sumiso e hipnotizado, que obedece fielmente las órdenes que recibe del aparato. En el segundo, sobre imágenes de ratas y murciélagos en un antiguo monitor de televisión, escuchamos la conversación telefónica entre la telefonista de atención al cliente de un sistema de eliminación por ultrasonidos de murciélagos con un usuario que relata que el sistema los eliminó efectivamente, pero ocasionó una invasión de ratas. En el tercero, una mujer muestra sonriente a cámara lenta cómo un mueble discreto se transforma en una televisión. En conjunto, *Land of 1000 TVs* conecta temática y estéticamente con una pieza anterior de Toni Serra, ***Magic in the air*** (1999), en la que a partir de imágenes de los 50 extraídas de los archivos Prelinger se compara la televisión con una religión, un nuevo culto con fervientes y devotos seguidores dispuestos a obedecer los mandamientos emitidos por la pantalla. Ambos videos crean un mundo fantasmagórico y siniestro, dominado por los rayos catódicos, donde los humanos/espectadores sólo son espectros sin voluntad.

El video ***Prime time*** (2003), de Félix Fernández, que toma el título de la expresión que indica el horario televisivo de máxima audiencia, emula el *zapping* televisivo, como si un mando invisible y descontrolado cambiara compulsivamente de canal, pasando por programas de sobremesa, desfiles de moda, videoclips, películas, noticias, porno, tarot o anuncios de Teletienda. Pero este *zapping* no es tan aleatorio como parece. En primer lugar, se ha escogido evidentemente una serie de imágenes especialmente esperpénticas o grotescas de la parrilla y, en segundo lugar, éstas se ha manipulado de manera tendenciosa, unas veces en sentido más bien lúdico o provocador, otras evidentemente crítico. El contraste entre la imagen y el sonido es uno de los recursos más empleados por el autor. Los actores de un film porno gay son doblados con un diálogo de *Apocalipsis Now*. A continuación, la canción del verano “Bomba” de King Africa suena sobre imágenes alternadas del 11-S (cuando canta

“¡jboooooomba!!”) y de los glúteos y pechos perfectos de dos modelos agitándose rítmicamente con espasmos producidos por un extraño aparato de gimnasia pasiva de venta en Teletienda (cuando canta “un movimiento muy sexy, sensual”), cuya apariencia se asemeja efectivamente en este nuevo contexto a un explosivo como los que llevan adheridos al cuerpo los terroristas suicidas. Siguen unos planos en *nightshot* de ciudades bombardeadas que se banalizan al ser equiparadas con un anuncio de Heineken con la aparición de su conocido eslogan “Piensa en verde” (de manera similar a como, más adelante, las imágenes del film *Persona* de Ingmar Bergman se convierten en un anuncio de un perfume de Calvin Klein). Sobre este fondo de destrucción nocturna transcurren las banderas también en tonos verde de EEUU, Gran Bretaña y España, los países implicados en la invasión de Irak que se produjo en 2003, el mismo año en que Félix Fernández produjo este video, estableciéndose así una conexión entre la banalidad obscena del flujo televisivo y los acontecimientos que marcaban la actualidad.

En *La piel de lobo* (2007), de sólo un minuto de duración, se sucede una rápida cascada de imágenes y sonidos extraídos de la televisión donde se mezclan escenas de guerra, destrucción y sufrimiento con programas de entretenimiento. Raúl Bajo Ibáñez emula así, de forma hiperbólica y condensada, lo que en realidad se produce en la parrilla televisiva en general y en cualquier telediario en particular: el drama de las noticias de actualidad con el que se abren los informativos diarios es neutralizado por los temas frívolos sobre moda, música o famosos que le suceden. Algo similar había puesto en práctica Bajo Ibáñez en un trabajo anterior, *Abismo* (2004), donde empleaba también dos grupos de imágenes apropiadas de los medios de comunicación: unas referidas al sufrimiento, la violencia, el hambre o la muerte, y otras a iconos del erotismo. En este caótico espectáculo televisivo, el autor introduce rótulos que interpelan directamente al espectador, como “Estas imágenes no son la realidad”, “Estos ridículos artefactos de visión son inútiles”, “No pienses”, “No actúes”, “No mires”, “No escuches”, “No creas” y la frase bíblica “Si tu ojo te ofende, arráncatelo”, seguido de la imagen de un martillo destruyendo un monitor de televisión. El artista pretende romper la pasividad del espectador televisivo, pero se enfrenta a dos problemas fundamentales. Por un lado, esa estética supuestamente radical o de choque hace tiempo que fue absorbida por la publicidad y por los propios medios masivos, con lo que su efectividad como agitadora de conciencias es incierta. Por otro lado, este video difícilmente se verá en la televisión, de modo que su mensaje no llega a los espectadores a los que pretende hacer reflexionar.

La mayoría de las piezas anteriores tienen implícito un sentimiento crítico y despreciativo por el medio televisivo y sus contenidos. La televisión se presenta como la caja tonta, el opio del pueblo y una peligrosa transmisora de mensajes alienantes que defienden los intereses del poder. Sin embargo, algunos creadores con fe en la televisión han intentado precisamente cambiar el medio desde dentro, proponiendo formatos televisivos no convencionales, innovadores, originales, nuevos estilos y contenidos. El metraje apropiado, un recurso económico que funciona como alternativa a las producciones de estudio, ha sido recurrente en

estas tentativas minoritarias pero influyentes. Desde la consideración del espectador como un cómplice inteligente, y no como un ser alienado y sin criterio, sus artífices exploraron las posibilidades de la creación audiovisual al margen de los patrones genéricos clásicos, y diseñaron nuevos formatos que funcionaban en sí mismos como piezas artísticas.

Programas de televisión estudiados: **Arsenal** (Manuel Huerga, Televisión de Cataluña, 1985-1987), **Boing Boing Buddha** (M. Huerga y Andrés Hispano, televisión pública local de Barcelona, 2002-2004), **Baixa Fidelitat** (A. Hispano y Félix Pérez-Hita, Red de Televisiones Locales de Cataluña, 2006) y **Gabinete de Crisis** (A. Hispano y F. Pérez-Hita, Arturo Bastón y Kikol Grau, 2007).

**Arsenal**, una serie de 44 programas de diversa duración que se emitió una vez por semana en horario nocturno en la Televisión de Cataluña (TV3) entre 1985 y 1987, fue un intento pionero en este sentido. Como explica en su *web* el que fuera su director, Manuel Huerga, “La idea consistía en recoger, mediante una selección de temas monográficos muy diversos, el espíritu de la época a través de sus tendencias artísticas, sociales y culturales, sin ningún ánimo periodístico o didáctico. *Arsenal* trató de ser, en sí mismo, una aportación a la creatividad al tiempo que una innovación en los formatos televisivos, tratando de recoger la dispersión para presentarla de una forma más o menos coherente y transversal.” Los programas de *Arsenal* a menudo incorporaban fragmentos de metraje encontrado o apropiado. La primera emisión de su historia, por ejemplo, titulada “Souvenir”, era un homenaje a las películas familiares, al cine y el video doméstico, algo que se adivina como una declaración de intenciones, siendo como es éste un formato caracterizado ante todo por la libertad formal de la que *Arsenal* haría gala. La mayoría de los fragmentos incluidos eran grabaciones vacacionales de amigos y conocidos de los realizadores, más o menos relacionados con la creación audiovisual (José Luis Guerín, Bigas Luna, Eugeni Bonet, Miquel Barceló o Javier Mariscal), pero también se introdujeron ejemplos históricos de este género (como films familiares de Adolf Hitler y Eva Braun) y secuencias extraídas del cine comercial (*La Costilla De Adán*, de Cukor, *Toro Salvaje*, de Scorsese o *En La Ciudad Blanca*, de Tanner). El programa número 6, titulado “Crits” (“Gritos”), era un collage de gritos de más de media hora de duración, grabados por el equipo o extraídos de diversas fuentes audiovisuales, principalmente películas. O, por poner otro ejemplo notable y pionero, el programa número 15, “La diversió desconeguda: de tuail-lait zòn”, consistía en el doblaje humorístico y disparatado de un montaje de fragmentos de películas norteamericanas de serie B.

Una década después, Manuel Huerga pasó a dirigir la televisión pública local de Barcelona (BTV), al frente de la cual estaría entre 1997 y 2003, unos años en los que la cadena demostró una modernidad y una calidad creativa excepcionales. Uno de los programas de su parrilla que mejor expresaba estas virtudes fue **Boing Boing Buddha**, creado por el propio Huerga con Andrés Hispano, que se emitió semanalmente desde 2002 hasta 2004. Con guión de Hispano y Félix Pérez-Hita, se trataba de una serie

de bajo presupuesto con espíritu Do It Yourself, basado principalmente en la edición de imágenes propias o apropiadas, aportadas por un amplio grupo de colaboradores, con las que se componía una secuencia audiovisual en torno a un tema determinado, una aproximación a la actualidad cultural y social con un tratamiento libre, crítico y a menudo provocador. Como explican sus artífices, uno de los principales objetivos del programa era “hacer que en la televisión pasen cosas inesperadas. COSAS QUE NO PASAN EN LA TELE”, desde el firme convencimiento de que “las imágenes son nuestra biosfera, el magma que sostiene nuestra imaginación y el mejor canal que conocemos para transmitir ideas y emociones”.

Tras su retirada de la parrilla (coincidiendo con un cambio de dirección en BTV y su reconversión de laboratorio de experimentación audiovisual en un canal mucho más convencional), el relevo de *Boing Boing Buddha* fue tomado, en primer lugar, por *Baixa Fidelitat*, un programa de Hispano y Pérez-Hita para la Red de Televisiones Locales de Cataluña (XTVL) que, en la línea crítica y lúdica de sus predecesores y nutriéndose también en gran medida de imágenes y músicas de archivo, cultivaba el ensayo televisivo dirigido a poner en cuestión ideas extendidas que la televisión y los medios generalistas se afanan en difundir, desenmascarando las técnicas que éstos emplean. Y, en segundo lugar, por *Gabinete de Crisis*, un proyecto de Hispano con Pérez-Hita, Arturo Bastón y Kikol Grau que surgió sin que dispusieran de un canal de exhibición, lo que permitió la expresión sin cortapisas de un espíritu decididamente gamberro y provocador que iba todavía más allá en el caos estructural, la libertad temática y el feísmo estético, también basado principalmente en el ejercicio de la edición.

Como concluye Eulàlia Iglesias en una serie de incisivos artículos publicados en *Blogs&Docs* bajo el título “Innovación y no ficción en TV. Algunas propuestas”, en los que analiza estos y otros programas, las tentativas valientes de estos realizadores por cambiar el medio desde dentro, tratando de innovar las formas y los contenidos creando nuevos formatos televisivos de vocación cultural y artística, se ha acabado siempre dando de bruces con la incomprensión de los directivos de las cadenas y han terminado siendo desmantelados y sustituidos por fórmulas como la del programa inocuo tipo contenedor, preferiblemente con presentadores estrella, que se limita a ir pasando piezas diferentes con las que se rellena de contenidos previsible un determinado epígrafe. Lo que demuestra, según sentencia esta crítica, que “el gran problema de la televisión de calidad es que sus responsables no creen ni en la televisión, ni en la cultura ni tan siquiera en la calidad.” Quienes se atrevan a querer hacer este tipo de programas de ensayo tendrán que asumir el brillante lema de *Gabinete de crisis* -“Un programa de televisión que no verás en televisión”- y tratar de existir en otras pantallas más abiertas.

## 2.10. Sobre el presente y el pasado

### 2.10.1. Noticias y temas de actualidad

Otros artistas y realizadores audiovisuales utilizan imágenes de la televisión u obtenidas de Internet no tanto para emitir un juicio de valor o una reflexión sobre los medios de comunicación en sí, sino sobre todo para hacer referencia audiovisual de manera generalmente crítica a determinados acontecimientos de la actualidad o fenómenos sociopolíticos que nos afectan. Estas piezas analizan nuestro presente y los valores que lo dominan a través de las imágenes que se producen.

Obras estudiadas: *Bush y la lluvia dorada* (Andrés Senra, 2003), *Horca* (Iván Marino, 2007), *The Wizard of Oz, part II* (Paz Tornero, 2005), *Zap-War* (Laura Baigorri, 1997), *Gulf War Movie* (Jota Izquierdo, 2001), *Walls* (Rogelio López Cuenca, 2006) y *Archivos Babilonia* (Joan Leandre y Toni Serra, 2003 y 2005).

Uno de los acontecimientos que más aparecen en este tipo de piezas es la guerra de Irak, en la que España estuvo directamente implicada, y cuyas imágenes han circulado extensamente. En la citada *Bush y la lluvia dorada*, Andrés Senra tomaba el anuncio de la guerra por parte del entonces presidente estadounidense tal y como fue retransmitido por la CNN, y lo manipulaba digitalmente, dejando una cabeza parlante en un cuerpo de boxeador sobre el fondo de un cortinaje rosa, flanqueado por otros dos boxeadores con careta de Mickey Mouse (el de la izquierda sostiene una pistola y el de la derecha una piedra grabada con un texto) de pie sobre un pequeño recuadro en el que baila una llama funeraria. Sobre la última parte del discurso presidencial, en un desajuste temporal entre el audio y la imagen, ya no vemos a Bush sino que asistimos a la inspección médica de Saddam Hussein (barbudo y desarrapado) tras su detención. Cierra el video una imagen icónica del "american way of life": un jovencito blanco, rubio, guapo y sano sobre bandera estadounidense, posiblemente extraída de un anuncio de la marca de ropa Tommy Hilfiger.

Como ha explicado el autor, "Ciertos elementos de la representación de guerra en la historia del arte son comunes en diferentes momentos y contextos históricos, los *mass media* vinculados al poder político desempeñan también el papel que los artistas históricamente asumieron al representar las victorias de sus monarcas. El emperador hierático, el poder militar y el poder económico junto con la presa capturada y sometida a una manipulación médica de su cuerpo." Senra reinterpreta a su manera el canon de representación del emperador en el mundo antiguo, aplicándolo al entonces presidente de los todopoderosos Estados Unidos en guerra. Representado frontalmente y en mayor tamaño que los demás elementos del conjunto, lo que expresa su poder y marca la jerarquía, lleva pantalones de



boxeador, lo que le caracteriza de guerrero, y sostiene las flores de la victoria. El artista ubica esta escena en el espacio doméstico, marcado por la cortina del salón y la luz fantasmal de la televisión, transmisora en el presente de estas imágenes. Los pequeños Mickey Mouse que flanquean al presidente/emperador/guerrero simbolizarían el poder militar y la ley, que sancionan su actuación. La imagen del fuego eterno procede del monumento al soldado desconocido de Madrid. Por último, Saddam sería el adversario derrotado y humillado, mientras que el joven WASP representaría el triunfo del pueblo estadounidense, según su imagen ideal.

Iván Marino descompone en *Horca* un segundo de la grabación del ahorcamiento de Saddam (hemos visto ya esta pieza en el apartado dedicado a los nuevos formatos), mientras que Paz Tornero muestra en *The Wizard of Oz, part II* (2005) un montaje de una serie de imágenes disponibles en Internet sobre los ataques norteamericanos sobre Irak que acompaña con un tema de la banda sonora de la mítica película *El mago de Oz*, que habla del lugar ideal donde los sueños se hacen realidad (la Tierra Prometida, el hogar). En el video *Zap-War* (1997), Laura Baigorri retrata los horrores de la guerra (en general, no ya una concreta) a partir de un montaje impactante de imágenes televisivas en el que se entremezclan fragmentos de películas bélicas de ficción como *La chaqueta metálica*, *Wargames* o *Apocalypse Now* con imágenes reales de las guerras de Vietnam, el Golfo, los Balcanes o Liberia, y que va desde los ataques militares con misiles pasando por las ejecuciones más cruentas hasta terminar con cadáveres de niños y la desolación de los supervivientes.

Aunque es lo habitual, el remontaje de estas imágenes bélicas no tiene por qué ser necesariamente crítico. En la videocreación *Gulf War Movie* (2001), por ejemplo, Jota Izquierdo remonta en directo imágenes y sonidos de la guerra en formato *Quicktime*, obtenidos del canal de noticias CNN. Aquí las imágenes de guerra se emplean como un motivo estético, una textura que ya identificamos fácilmente, al igual que en un de los programas del citado *Boing Boing Buddha*, titulado “Nightshots”, donde las imágenes verdes de explosiones nocturnas se ponían a continuación de otras grabadas en una discoteca, estableciéndose así una continuidad basada en el cromatismo.

En una pieza –esta sí– decididamente crítica, *Walls* (2006), Rogelio López Cuenca contrapone el flujo de capitales y los flujos migratorios en el mundo contemporáneo y la manera en que ambos fenómenos se visualizan y se controlan. La instalación consiste en una doble proyección de dos trabajos documentales sobre la inmigración y la idea de frontera, un tema que viene siendo recurrente en su obra, realizados a partir de trabajos de la artista visual Elo Vega y el fotoperiodista Rafael Marchante. El primero de los videos muestra grabaciones de las cámaras de vigilancia de la infame valla de la vergüenza en la ciudad de Mellilla, bajo las que pasan los datos de un canal de televisión dedicado a la información financiera. El segundo video recoge documentación de los espacios fronterizos de Tijuana y Melilla. Sobre estas imágenes, en la parte inferior, pasa el poema *Muros* (1896) del poeta griego Konstandinos Kavafis, que reza así: “Sin consideración, sin piedad, sin vergüenza / han construido grandes y altos muros en torno a mí. / Y ahora estoy sentado aquí, desesperando. / no pienso en nada más: este destino roe mi mente; / pues tenía mucho que hacer afuera. / ¿Y por qué no los vi cuando levantaban los muros? / Pero nunca

escuché el ruido o sonido de los constructores. / Imperceptiblemente me encerraron, fuera del mundo.” En esta ubicación, el poema se asocia a una realidad muy distinta de la que lo inspiró originalmente, aunque sigue funcionando a la perfección como expresión de la desesperación del otro, y nos induce a identificarnos con la subjetividad del inmigrante, a ponernos en su lugar. Los diferentes muros, rejas y alambradas que aparecen en las imágenes contrastan con la idea de flujo que se expresa en la banda sonora del vídeo, que recoge el estruendo de los tornos peatonales del paso fronterizo de San Diego a Tijuana, que cuenta (y controla) el paso de personas a través de la frontera. Apunta esto a la necesaria revisión del concepto de frontera, en un nuevo orden global marcado por los constantes flujos de capitales (como se expresa en la banda informativa que atraviesa velozmente las imágenes sin respetar frontera alguna) y de personas.

El conflicto en la frontera que separa Europa de África en Melilla representado a través de las grabaciones de las cámaras de vigilancia (recogidas de la *web* de informativos de una cadena de televisión generalista española) es también el tema tratado en *La TV no lo Filma* (1993-2005), de Pedro Jiménez, miembro del colectivo Zemos98, que denuncia al mismo tiempo una realidad social y la manera sesgada de los medios de presentarla.

La serie *Archivos Babilonia* (2003 y 2005), de Joan Leandre y Toni Serra, es un proyecto autodenominado de arqueología mediática que recoge documentos audiovisuales que reflejan algunos de los valores de nuestra cultura occidental contemporánea a través de la producción que mejor los encarna: la estadounidense. Su edición de 2003, que lleva como subtítulo “Documentos procedentes de las oscuras mentes del Imperio. Promociones gubernamentales, corporativas y entramados intereses”, se divide en cuatro capítulos que presentan una serie de publireportajes y vídeos promocionales de la industria aeronáutica, informática y militar, materiales que no fueron producidos para perdurar, sino para ser mostrados en un ámbito concreto y con una función puntual. Extraídos de su contexto original, recopilados y examinados con una perspectiva crítica, estos documentos dejan traslucir los valores del capitalismo más agresivo al tiempo que se empeñan en transmitir una imagen mítica de EEUU como tierra de la libertad, sede del bien y cuna de hombres valientes e invencibles.

El primer apartado está dedicado a las conexiones entre las corporaciones aeronáuticas y la industria de la guerra. En él se alternan anuncios de aviones de pasajeros con otros de aviones militares, y aunque las imágenes se emiten sin comentarios de los autores de la compilación (con la excepción de un escueto rótulo al inicio de cada apartado), el espectador inteligente sin duda capta lo siniestro del concepto *lowcost* aplicado tanto a los turistas como a la munición, o lo mucho que se parece un anuncio que proclama un espacio mayor para el viajero en su asiento a otro que muestra un mayor espacio para el transporte de bombas y misiles. El segundo apartado se abre con el discurso eufórico hasta el paroxismo de un alto ejecutivo de Microsoft, que grita ante sus fieles “I love this company!”, y sigue con ejemplos de colaboración entre la industria informática y la militar, como la generación de violentos videojuegos ambientados en conflictos reales indistinguibles de programas de simulación para el entrenamiento de los reclutas. El tercer apartado presenta un conjunto de vídeos de las fuerzas

armadas estadounidenses dirigidos al reclutamiento en los que soldados relatan su experiencia en las primeras fases de su entrenamiento militar, que alguno califica de “inspirador y emocionante” y que se presenta como un divertido juego, un reto que ayuda a superar inseguridades e incluso una oportunidad de viajar a destinos exóticos. Cualquier referencia al peligro, la guerra o la muerte queda escamoteada. El cuarto y último apartado comienza con una imagen de Saddam Husein sonriente, dándose un apretón de manos con Donald Rumsfeld y otros miembros del gobierno de los EEUU, antes de su caída en desgracia y su conversión en el enemigo número uno del país. Le sigue una serie de testimonios de los líderes implicados tras los atentados de 11-S: un conmocionado Arafat en sus declaraciones inmediatamente posteriores a su conocimiento de los hechos, el discurso televisado de George Bush desde el despacho oval, plagado de citas bíblicas, haciendo ya referencia a las fuerzas del mal que buscan destruir la libertad, o el discurso de Ariel Sharon que alude a las “fuerzas de las tinieblas”. La pieza termina con unas imágenes de disparos a blancos materiales y humanos desde el punto de vista aéreo de los militares estadounidenses, mientras escuchamos su conversaciones, unas imágenes mucho menos realistas que las simulaciones de los entrenamientos y los videojuegos de guerra, aunque representan unas muertes y una destrucción real.

En estos *Archivos Babilonia* no hay edición propiamente dicha, sino compilación, y a sus artífices no les importa (tanto) la forma sino el contenido de las imágenes. Los videos, previamente seleccionados y ordenados temáticamente, se colocan uno tras otro y se ofrecen tal cual a un espectador que ha de extraer sus propias conclusiones.

### 2.10.2. Revisión histórica

Aquí se trata de interpretar y evaluar el pasado a través de las imágenes, desmontando y cuestionando a menudo el discurso oficial que éstas vehiculan. Se recurre al archivo no sólo para revisar la Historia sino sobre todo la representación de la Historia. La diferencia entre estas piezas y el documental de archivo al uso radica en que aquí se encuentra una actitud de rechazo al comentario expositivo que propone o impone un punto de vista didáctico. Veremos también algunos ejemplos de *fakes* o falsos documentales en los que se imita el documental de compilación para poner de manifiesto la dudosa fiabilidad de la imagen de archivo si se toma como fiel testimonio de la realidad.

Obras estudiadas: ***Canciones para después de una guerra*** (Basilio Martín Patino, 1971), ***El Año en el que el Futuro Acabó (Comenzó)*** (Marcelo Expósito, 2007), ***No Haber Olvidado Nada***, (M. Expósito, Fito Rodríguez y Gabriel Villota, 1997), ***Lectura #1*** (Xavi Hurtado, 2006), ***50 años de...*** (TVE, 2009-10), ***Ivan Istochnikov*** (Lluís Escartín, 2001).

Esta corriente dentro del *found footage* orientada a la revisión del pasado y sus discursos tiene un ilustre precedente en Basilio Martín Patino, concretamente en sus películas *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Caudillo* (1974), en las que el cineasta descubrió el tremendo potencial de la moviola y del montaje en el tratamiento de las imágenes de archivo (de la guerra civil y del franquismo, respectivamente). En la primera, mediante la yuxtaposición de imágenes de archivo de la época de la posguerra con músicas populares de esos mismos años, el cineasta realiza un ejercicio de recuperación de la memoria poniendo el acento en las contradicciones que existían entre dichas canciones y los postulados del régimen. Lo que diferencia esta película de Patino de otros documentales de temática similar es su renuncia al clásico discurso expositivo y al testimonio ilustrado (por las imágenes de archivo) en favor del trabajo directo y exclusivo con las representaciones documentales, con estas imágenes de archivo.

El documental clásico generalmente ha empleado el documento histórico (en nuestro caso, las imágenes de archivo) como prueba irrefutable e incuestionable, adjudicándosele de manera automática un efecto de verdad. Existen sin embargo algunos autores, en la estela de Patino, que analizan y cuestionan estos documentos y los discursos que vehiculan. Estos autores vuelven a mirar las imágenes del pasado intentando ir más allá de su contenido y su significado aparente, teniendo en cuenta la intención con la que fueron filmadas y situándolas en un nuevo contexto que nos permite volver a contemplarlas bajo nuevas perspectivas críticas.

***El Año en el que el Futuro Acabó (Comenzó)*** (2007), de Marcelo Expósito, es buena muestra de esta corriente. El video surge en un momento en que se conmemoraba el trigésimo aniversario de las primeras elecciones generales democráticas en España tras el franquismo. Expósito no se deja arrastrar por la celebración acrítica, sino que pone en cuestión la versión aceptada sobre las bondades del proceso de democratización que culmina simbólicamente en dichas elecciones. Y lo hace a través de remontaje de un conjunto de imágenes que representan acontecimientos históricos y procesos políticos y sociales no sólo de los primeros años de la transición sino también de la dictadura franquista y la guerra civil, estableciendo un vínculo de continuidad entre todas estas etapas de nuestra historia. El video es una especie de cuenta atrás que parte de una imagen de las primeras urnas de la democracia y recorre marcha atrás más de cuatro décadas, pasando por la muerte del dictador, sus encuentros con el futuro rey Juan Carlos, el presidente Eisenhower o Hitler hasta los horrores de la guerra civil, todo ello condensado en apenas 10 minutos y sin la presencia de una voz narradora. Sí tenemos, en la introducción, una elocuente cita que es toda una declaración de principios, en la que se sugiere que las imágenes son un instrumento de memoria sólo a condición de que se “trabaje” sobre ellas y que no basta su mera contemplación. El final de la cuenta atrás nos devuelve al presente, enlazando todo lo presenciado con imágenes de los trabajos en una excavación llevados a cabo por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en su esfuerzo por recuperar los cadáveres de los muertos del franquismo. La polémica que genera actualmente este movimiento pone de manifiesto, precisamente, que los acontecimientos del pasado están lejos de poderse considerar superados.

Este video cuenta con un antecedente, **No Haber Olvidado Nada** (1997), también de Marcelo Expósito con Fito Rodríguez y Gabriel Villota, que tiene también como foco crítico el proceso de transición democrática de España y su construcción mitológica, y el objetivo de denunciar la “desmemoria” que se ha impuesto en los medios de comunicación y los discursos institucionales. Este trabajo anterior supone una respuesta a la exitosa serie televisiva *La Transición*, dirigida por Victoria Prego en 1995, de la que toman la mayoría de las imágenes para someterlas a un análisis crítico. *No Haber Olvidado Nada* se sitúa, efectivamente, en las antípodas del modelo predominante que representa esta serie, tanto en su fondo como en su forma: donde Prego opta por una locución explicativa que ofrece al espectador, supuestamente, todas las claves necesarias para conocer quiénes fueron los impulsores de ese cambio político y cómo se llevó a cabo, Expósito, Rodríguez y Villota le sumergen en las zonas oscuras y le enfrentan a la existencia de múltiples miradas sobre este hecho histórico.

Xavi Hurtado, por su parte, está realizando un trabajo de investigación sobre las imágenes de archivo de la colección Acevedo, pertenecientes a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y fechadas entre 1932 y 1956. **Lectura #1** (2006) es la primera entrega de una serie audiovisual con la que analiza, deconstruye y recompone las filmaciones con las que Acevedo pretendía mostrar los procesos de modernización y progreso de su país en oposición a al “atraso” de la comunidad indígena y la de origen africano. Hurtado realiza, pues, una lectura (de ahí el título), una interpretación personal de este material, poniendo de manifiesto la perspectiva colonialista de este pionero del cine colombiano.

En 2009, para conmemorar su 50 aniversario, TVE Catalunya propuso a una serie de cineastas la realización de un documental de media hora de duración a partir de imágenes del archivo de RTVE. Cada documental de **50 años de...** tendría que tratar un aspecto concreto de la evolución de la sociedad española. Este prometedor proyecto, que abría las puertas a un material valiosísimo y de difícil acceso, no ha dado sin embargo los frutos que muchos esperábamos. Una de las razones hay que buscarla probablemente en uno de los comentarios en la presentación del proyecto de Montse Abad, la directora de la cadena, cuando explicó que “la idea es no entrar en un análisis político.” Salvo algunas excepciones, como la “sinfonía de una gran ciudad” de aires vanguardistas que es *Calle* de Aixalà o la pieza de Isabel Coixet, que sí analiza el tradicional papel de la mujer en la sociedad española y lo relaciona mediante un montaje alternado con los delitos por violencia machista en la actualidad, el resultado ha quedado en algo anecdótico; entretenido, simpático e... inofensivo. La mayoría de las piezas se basan en un montaje convencional y una voz en off que guía al espectador, sin cuestionar las imágenes ni las ideologías subyacentes, sin sacarles demasiado partido siquiera en un plano creativo. Se ha buscado generar la risa y la empatía a través de la nostalgia, mientras se eludía, como por otro lado parece ser que se les encomendaba, un cuestionamiento riguroso de las representaciones que han configurado durante medio siglo nuestro imaginario colectivo.

En la década de los 90, como consecuencia de sus reflexiones sobre la representación y el estatuto de verosimilitud de las imágenes documentales, Martín Patino emprendió la vía del *fake* o falso

documental. En el capítulo *Casas Viejas* de su serie televisiva *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996), por ejemplo, presentaba como imágenes de archivo lo que eran en realidad recreaciones ficticias filmadas por él que simulaban los estilos de diferentes escuelas del documental clásico (el soviético y el británico), lo que suponía romper con una regla sacrosanta del género documental y con el pacto tácito entre el autor de un documental histórico y su espectador: mantener bien delimitada la frontera entre realidad y ficción. Frente a esta convicción generalizada de que realidad y ficción son incompatibles e irreconciliables, que identifica Historia con realidad-verdad y ficción con mentira, Patino adopta una posición crítica que no cree en una única verdad ni confía en las certezas, y que no considera que las imágenes de archivo puedan ser verdaderas o falsas, sino sencillamente imágenes que se pueden interrogar, interpretar y manipular.

La práctica del *fake* consiste no tanto en falsificar una imagen como, sobre todo, en imitar las convenciones estilísticas y narrativas del documental histórico. Esto se puede hacer, como Patino en *Casas Viejas* o José Luis Guerín en *Tren de sombras* (1997), haciendo pasar imágenes nuevas por documentos históricos o películas encontradas mediante la simulación de su estética o también utilizando metraje apropiado al que se le da el sentido buscado a través del recurso a una voz en off, a un falso testimonio o a cualquier otro rasgo característico del documental que le otorgue verosimilitud.

El panorama de la videocreación española actual ofrece varios ejemplos de este tipo de producciones, más o menos elaborados, con un porcentaje variable de metraje apropiado y un enfoque generalmente biográfico: *Dreamers* (Félix Viscarret, 1998), *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002), *La niebla en las palmeras* (Carlos Molinero y Lola Salvador, 2005) o *A.K.A Familia Nuclear* (Marc Igual, 2009). Uno de ellos, el vídeo *Ivan Istochnikov* (Lluís Escartín, 2001), que contaba la historia de un cosmonauta soviético desaparecido en una misión espacial, cuya existencia las autoridades soviéticas habían tratado de borrar, resultó tan verosímil que Iker Jiménez le dedicó un reportaje en su programa Cuarto Milenio. *Ivan Istochnikov* es la traducción al ruso de Joan Fontcuberta, el ideólogo de este vídeo, un artista que se ha dedicado desde sus inicios a cuestionar la objetividad fotográfica y la idea de que una imagen es un registro fiel de la realidad. Con piezas como esta se socava, sin duda, esa credulidad.

## 2.11. Cine amateur y familiar

Además de las películas comerciales o las emisiones televisivas, las películas domésticas o familiares son una fuente recurrente de imágenes para piezas de metraje apropiado. Bodas, bautizos y comuniones, vacaciones estivales o fiestas populares eran registradas por alguno de los participantes, y las personas se comportaban generalmente con espontaneidad ante la cámara. Este tipo de películas se filmaron en su momento sin mayor pretensión que la de fijar la memoria familiar y su exhibición se restringía al ámbito privado. Sin embargo, hoy tienen validez de documento etnográfico; muestran la historia con minúsculas, lo cotidiano.

Obras estudiadas: proyecciones de cine familiar recuperado del colectivo gallego Lili Films (2003-09), ***Las costumbres religiosas y sociales de Darrical*** (Albert Alcoz y Jorge Tur, 2008), ***Paraíso*** (Sergio Belinchón, 2006), ***Intourist*** (Virginia Villaplana, 2008), ***Dramatis personae*** (P. Ginard y L. Ginés, 2005) y ***Detesto el sentimentalismo barato*** (Jorge Torregrossa, 2003).

Desde 2003 y hasta su reciente disolución, el colectivo gallego Lili Films se dedicó a localizar, digitalizar, catalogar y exhibir públicamente películas domésticas y de aficionados en formato super8 (y otros no profesionales como 8mm, 16mm o Pathé Baby). Además de esta labor de conservación y exhibición (a través de sus particulares proyecciones-performance), también realizaron sus propias películas remontando material encontrado, donado o adquirido en rastros o en subastas de Internet. En ellas se agrupa temáticamente los motivos recurrentes de este tipo de filmaciones (vacaciones, celebraciones familiares...) creando asociaciones sorprendentes e irónicas. Si bien el tono de las piezas de Lili Films es más jocoso y epidérmico (más friki, si se quiere), su trabajo conecta con la senda abierta por Péter Forgács con su serie *Hungría privada*, iniciada en 1988, en la que el cineasta húngaro recorre la historia de su país en el siglo XX a través de grabaciones domésticas, familiares y amateur, que reflejan la vida cotidiana frente a los grandes acontecimientos de la Historia con mayúsculas.

Otros artistas y cineastas españoles han recurrido a filmaciones de este tipo para sus obras. Si en la citada *Home Movie Holes* (apartado 2.2.1), Albert Alcoz manipulaba, a través del remontaje y la perforación, una serie de imágenes procedentes de filmaciones amateur, en otra pieza titulada ***Las costumbres religiosas y sociales de Darrical (Almería)*** (2008), esta vez en colaboración con Jorge Tur, ambos presentan una película en super8 de la misma época (los 70) en la cual las imágenes no se editan sino que se muestran en su integridad y se presentan, tal y como se apunta en el título y figura en los créditos, como un documental etnográfico sobre las fiestas de Darrical, un pueblo en la alpujarra almeriense.

En ***Paraíso*** (2006), Sergio Belinchón trabajó a partir de más de 15 horas de película en super8 encontradas en un mercadillo berlinés, rodadas por dos mujeres que viajaron en los años 70 por todo el mundo. Belinchón redujo las películas a un montaje de 16 minutos, enmarcado por el despegue y el aterrizaje de un avión, en el que las imágenes seleccionadas se reordenan en cinco apartados temáticos (el mar, la naturaleza, la ciudad, USA y Disneylandia) a partir de los cuales se explora su forma de viajar y, sobre todo, su manera de filmar el viaje, de dejar constancia del "haber estado allí".

***Intourist 1970. De Moscú a Leningrado*** (2008), de Virginia Villaplana, también recupera filmaciones turísticas amateur en super8, en este caso de un grupo de españoles que en 1970 viajaron a Moscú. La película se acompaña de una voz en off del que filmaba, añadida a posteriori, en la que comenta las imágenes dirigiéndose a sus hipotéticos espectadores originales (probablemente familiares y amigos), añadiendo información complementaria, describiendo lo que se ve (escenas folklóricas, monumentos,

edificios emblemáticos, calles y jardines de diferentes ciudades rusas), anunciando lo que vendrá a continuación y, sobre todo, comentando sus impresiones personales.

Procedente de una España sometida aún a la dictadura franquista, la mirada del autor original y sus comentarios revelan su visión idealizada del país comunista. “¡Todo es grandioso, majestuoso, fabuloso!”- exclama con entusiasmo, mientras suenan diferentes piezas musicales rusas de tono igualmente exaltado. Su locución contiene comentarios humorísticos: se refiere a sus acompañantes como Marujov y Vicentov, y más adelante comenta “Pudimos apreciar que los rusos no saben escribir: ¡no se entiende lo que ponen!” Destaca las particularidades del país (“no existe la Coca Cola ni la Pepsi Cola”) y las ventajas de vivir en un estado comunista (según él, cualquiera puede alquilar una de las lujosas mansiones junto al lago que se ven desde un avión), y presta especial atención a los rasgos de modernidad (“¡Minifaldas!” o la enorme feria de “tecnología y adelantos rusos” que visitan). En los centros comerciales, relata, se puede comprar de todo, y nadie le puso en ningún momento problemas para filmar libremente, poniendo en entredicho las “mentiras” que se cuenta sobre esa nación. El autor filma en el transcurso de sus paseos y excursiones, desde autobuses turísticos o desde su habitación de hotel, y hace constantemente referencia al propio hecho de filmar y a los problemas que le supone en ocasiones la falta de luz o el excesivo movimiento de un vehículo.

Con el paso del tiempo, las películas anteriores han adquirido un valor sociológico y etnográfico: documentan las tradiciones, las costumbres y los usos sociales, las actividades a las que se dedicaba el tiempo de ocio, incluso las modas, los peinados o la arquitectura de una época determinada. Lo privado, lo personal, pasa así a documentar lo general. Tienen, además de esto, un valor fílmico y cultural. El hecho de filmar constituye un ritual social, y genera una cierta escenografía, al tiempo que supone un medio para la expresión personal y la auto-representación.

Capítulo aparte merecen otras dos piezas diferentes, basadas también en grabaciones familiares en super8 pero que no pretenden documentar nada ni pueden extrapolarse al ámbito de lo colectivo. La primera de ellas, *Dramatis personae* (2005), de Laboratorium (Pere Ginard y Laura Ginés), se compone de seis microvídeos que reinterpretan, a partir de películas encontradas, seis de los martirios más significativos de la historia del cristianismo. Así, por ejemplo, a San Juan Bautista, que murió degollado, se le evoca a partir de un partido de fútbol donde el balón ha sido sustituido por una cabeza, a San Lorenzo, quemado vivo sobre una parrilla, con imágenes de la preparación al aire libre de una barbacoa popular, y a Santa Lucía, a quien le arrancaron los ojos, con un fotograma quemado por la bombilla del proyector. La utilización de estas películas familiares supone aquí la descontextualización y la desacralización de los símbolos y atributos asociados a los mártires religiosos.

Por último, *Detesto el sentimentalismo barato* (2003), de Jorge Torregrossa, sugiere ya desde su título en primera persona el cariz autobiográfico de su pieza. Las imágenes empleadas proceden de películas domésticas que muestran escenas típicas de este tipo de materiales (las vacaciones, el apartamento de verano, la piscina, excursiones, juegos, etc.) protagonizadas por una madre y su hijo pequeño, probablemente el mismo autor de la pieza. A partir de un momento dado estas imágenes se aceleran, se



ralentizan, se repiten o se ponen marcha atrás. Se les añade además una banda sonora nueva, que incluye fragmentos del *Liebestraum nº3 (Sueño de amor)* de Franz Liszt, sonidos del mar o del proyector, y la voz de Margo Channing, el personaje de la película *Eva al desnudo* (J. L. Mankiewicz, 1950), pronunciando la frase que da título a la pieza. Con todo, Torregrossa se refiere al mundo de la infancia y a las complejas relaciones materno-filiales con un sentido entre nostálgico, siniestro e irónico, como ejemplifica a la perfección una escena en principio entrañable –la madre sale de la piscina para besar a su hijo, sentado en el bordillo-, pero que es repetida tantas veces que finalmente se enrarece hasta dar la sensación de que el beso es casi una agresión.

### 3. El conflicto de la apropiación audiovisual con las leyes de propiedad intelectual

Según nuestro sistema legal, la apropiación audiovisual supone un choque frontal con los pilares fundamentales en los que se basa la ley de propiedad intelectual y los derechos de autor. En este apartado se expone esta ley, se definen sus conceptos básicos y se analizan sus límites. Se tratan también los nuevos tipos de licencias alternativas al *copyright*, como Creative Commons. Se exponen las diferentes opciones que tiene un artista a la hora de plantearse hacer una obra de metraje apropiado (como pedir permiso o recurrir a obras de dominio público) y los argumentos que podrían esgrimirse para legitimar esta práctica. Por último, se analiza una serie de piezas que expresan la actitud de sus creadores frente a estas cuestiones legales.

Obras estudiadas: **Warnings** (Antoni Muntadas, 1988), créditos finales de **Miralls** (Gerard Gil, 2006), **Light** (Cristina Arrazola-Oñate, 2008) y **Copyright is for losers** (Ninotschka Art Project, 2008).

La propiedad intelectual se estableció con el fin de que quienes produjeran creaciones originales literarias, artísticas o científicas pudieran, por un lado, obtener un rendimiento económico de sus creaciones (derecho de explotación) y, por otro, pudieran controlar la forma en que sus obras se utilizaran (derechos morales). En España, estos derechos están regulados por la Ley de propiedad intelectual de 1996, con las modificaciones de la reforma de ley aprobada el 20 de julio de 2006.

Los derechos de explotación, que abarcan los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, otorgan al autor un monopolio exclusivo sobre los beneficios de la obra durante un tiempo determinado -en España, se extienden durante la vida del autor más 70 años- y éste puede ejercerlos por cuenta propia o a través de entidades de gestión como SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) o EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales). Los derechos morales, por contra, no se licencian, sino que son intransferibles e irrenunciables. Éstos permiten al autor decidir si su obra ha de ser divulgada y de qué manera, exigir el reconocimiento de su autoría, el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que pudiera afectar de manera negativa a sus intereses o a su reputación.

Las obras cinematográficas y videográficas están protegidas por los derechos de autor (título VI). En este caso, por lo general una obra audiovisual no presenta una autoría única, sino que es una obra colectiva,

y se considera autores al director o realizador, al guionista o los guionistas y al autor o autores de las composiciones musicales creadas ex profeso para la obra en cuestión. Por el contrato de producción de la obra audiovisual, lo habitual es que los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública, así como los de doblaje o subtítulo, se cedan en exclusiva al productor, aunque en las obras cinematográficas es siempre necesaria la autorización expresa de los autores para su explotación. Los derechos de explotación de las obras audiovisuales duran toda la vida de los coautores y setenta años desde la muerte del último coautor superviviente. Una vez se extinguen los derechos de explotación de una obra, ésta pasa al dominio público, lo que supone que puede ser utilizada por cualquiera, siempre que se respete su autoría y su integridad (artículo 41).

La ley de propiedad intelectual tiene la complicada misión de tratar de establecer un equilibrio entre el derecho de los creadores a obtener un beneficio económico de su obra y el acceso del público general (que incluye a estos mismos creadores) en determinadas circunstancias a las obras protegidas, en nombre de los derechos igualmente fundamentales de acceso a la cultura y de la libertad de creación y de expresión. La ley de propiedad intelectual admite por tanto una serie de límites de los derechos de explotación en beneficio de otros derechos. Uno de ellos es el derecho de cita (artículo 32), que dice así: “Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.”<sup>13</sup> La interpretación variable de este artículo es lo que lleva a justificar o sancionar el uso de material apropiado en una obra audiovisual cuando se trata de incluir sin permiso un fragmento de la obra protegida de otro autor en una obra nueva. Conviene, por tanto, estudiarlo con detenimiento.

Según éste, las condiciones que permiten citar (entendido en nuestro caso en el sentido de integrar) una obra ajena en una propia incluso sin el consentimiento de su autor son las siguientes: que la obra apropiada haya sido divulgada con anterioridad; que se indique la fuente y el nombre de su autor; que el motivo de la inclusión sea el análisis, el comentario o el juicio crítico; que responda a fines docentes o de investigación; y que la medida sea la justificada para su fin. Los primeros dos requisitos son claros y certificables, pero los siguientes resultan extremadamente ambiguos, y su lectura puede hacerse en un sentido restrictivo o laxo.

No hay que confundir la cita con una obra derivada, que implica la transformación de una obra anterior en una creación nueva y diferente, como sucede en el caso de una traducción o una adaptación. Para ello es preciso obtener la autorización previa del autor de la obra original. Salvo en el caso de la parodia de una obra divulgada, que no precisa de consentimiento de su autor, siempre y cuando no implique riesgo de confusión con la misma ni se infiera un daño a la obra original o a su autor (artículo 39).

---

<sup>13</sup> Sobre el derecho a cita, véase Eva Sòria: “El dret a citació: anàlisi del text legal”, en revista *Transversal* nº 29, 2006, pp. 102-113.

Resulta evidente que, si hacemos una lectura restrictiva de la ley de propiedad intelectual, nos vemos obligados a determinar que la mayoría de las piezas de *found footage* que hemos mencionado en esta investigación, por un motivo u otro, la estarían vulnerando, puesto que infringen una serie de derechos que pertenecen al autor del material apropiado o a quien se los gestiona, como por ejemplo el derecho a copiar una obra, a autorizar obras derivadas, o a controlar la sincronización de sonido e imagen, entre otros. Según esta ley, cuando se reproduce una obra audiovisual ajena o un fragmento es preciso pedir la licencia a su autor o a la entidad de gestión que lo represente. En caso contrario, la infracción puede ser considerada de tipo penal.

Como sostiene el crítico de la cultura Lawrence Lessing<sup>14</sup>, nos encontramos actualmente ante una gran paradoja. Por un lado, en una época como la nuestra, caracterizada por una saturación de los iconos y figuras creadas por la industria cultural y, sobre todo, las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías de producción y distribución, una de las formas más efectivas de intervención por parte de los agentes culturales (es decir, autores o simplemente ciudadanos) es la reelaboración creativa de productos culturales que se encuentran en la esfera pública, ya sea a modo de pastiche, parodia o cualquier otro medio. Sin embargo, como acabamos de ver, esta reelaboración es en la mayoría de los casos ilegal, puesto que carece de permiso. Las leyes de propiedad intelectual ponen así freno a estas nuevas posibilidades. Esta constatación lleva a Lessing a calificar la nuestra como una “cultura del permiso”, en la cual se requiere del permiso de alguien para crear. Sin embargo, como señalan Lessing y otros críticos, en el ámbito del arte nunca ha existido esta cultura de permiso, las estrategias de apropiación (cita, copia, pastiche, etc.) son tan antiguas como la propia práctica artística y los artistas siempre han recurrido al trabajo de otros como parte del proceso creativo, no sólo como inspiración sino también con la apropiación directa de fragmentos en la obra propia, como en el caso evidente del collage.

Según la ley, ningún artista o cineasta puede apropiarse de una obra audiovisual ajena si no obtiene la licencia o el permiso para hacerlo. Esto, sin embargo, no se suele llevar a cabo, generalmente por la convicción de los creadores de piezas de apropiación (seguramente acertada) de que nunca podrían permitirse pagar lo exigido, o también porque están sencillamente en desacuerdo con los dictados de dicha ley y consideran que están en su derecho de apropiarse de las obras protegidas en nombre de la libertad de expresión y de creación artística.

Algunos de los autores de piezas de *found footage* se protegen legalmente optando por emplear exclusivamente películas o metraje audiovisual de dominio público, como el que pone a disposición de cualquiera y en buena resolución el archivo digital online de Rick Prelinger, y/o citando las fuentes de las que proceden todos los fragmentos empleados (es lo que hace Mateo Maté al final de *Nacionalismo doméstico* o Félix Fernández en *Prime Time*). Sin embargo, es preciso señalar que, al acreditar a los autores de las obras apropiadas, no se infringen efectivamente los derechos morales, pero sí los económicos (siempre y cuando se trate de material protegido, claro está). Otros autores recurren a

---

<sup>14</sup> L. Lessing: *Por una cultura libre*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.

películas domésticas pertenecientes al archivo familiar propio (es el caso de *Cómo dibujar animales tristes*, *Detesto el sentimentalismo barato* o *Intourist*) o encontradas en rastros o mercadillos, películas “huérfanas” cuyos protagonistas difícilmente podrían interponer recurso legal (*Paraíso*, *Vidas con hongos*). Los que emplean películas comerciales reconocibles son, sin duda, quienes más se arriesgan.

Sin embargo, que sepamos, hasta el momento ninguno de los autores con los que hemos tenido ocasión de conversar acerca de esta cuestión ha tenido problemas por ello, aunque la incertidumbre y la posibilidad generan en la mayoría de ellos una sensación de indefensión y preocupación ante la posibilidad de ser demandados y tener que pagar los elevados costes de un litigio. No ayuda el hecho de que las instituciones, por su parte, se eximan de toda responsabilidad: así, cuando un artista vende una obra de metraje apropiado a un museo o su pieza es incluida en un dvd o retransmitida por televisión, lo habitual es que el acuerdo exprese que el autor sería el único responsable ante una posible demanda.

Como justificación ante las leyes que protegen los derechos de autor de las obras originales, se podría argumentar –y así lo hacen muchos de estos cineastas y videoartistas- que la apropiación genera una nueva obra original, porque presenta el trabajo apropiado bajo un prisma nuevo, invitando a hacer una nueva lectura gracias a su recontextualización y añadiendo una nueva capa crítica al trabajo apropiado. Según este argumento, la apropiación audiovisual quedaría recogida dentro del derecho de cita, puesto que se podría considerar un ejercicio de experimentación creativa, investigación audiovisual o análisis. Los artistas audiovisuales que responden a la cultura que les rodea convirtiéndola en nuevos trabajos no son en ningún caso piratas, sino que emplean un enfoque reflexivo que, además, no amenaza en ningún caso la integridad o el mercado comercial del material original, ni puede confundirse con éste. Lo que diferenciaría el plagiarismo artístico, si se quiere llamar así, de la falsificación mercantil sería precisamente la transformación de la obra de origen frente a su simple reproducción.

En Estados Unidos, quienes emplean material audiovisual apropiado se acogen a lo que se conoce como *fair use* o uso legítimo, recogido en el artículo 107 del Copyright Act (1976). Para determinar si el uso no autorizado de una obra puede ampararse bajo este concepto, se toma en consideración una serie de factores, como por ejemplo el propósito y el carácter del uso que se hace. Así, el *fair use* se aplica más fácilmente si la obra tiene fines didácticos o docentes y, en general, si carece de ánimo de lucro. Otro factor sería el grado de transformación de la obra original. Para acogerse al *fair use*, la obra derivada ha de ser creativa y suficientemente diferente de la fuente primera, añadirle algo nuevo, con un propósito o carácter diferente, un nuevo sentido o mensaje. En este sentido, las más problemáticas serían las que considerábamos, en la taxonomía propuesta, cercanas a la idea de objeto encontrado o *readymade*, cuya manipulación es mínima o incluso nula. Este grado de transformación lleva al siguiente factor que influye en la consideración de *fair use*: el efecto en el mercado. Ninguno de estos trabajos, por más que dependan del material apropiado, equivalen o sustituyen la experiencia del trabajo original, el público de la obra de *found footage* no es homologable con el del producto apropiado, como tampoco lo es su técnica, y además su práctica se desarrolla en un ámbito diverso. Por último, otro factor sería la importancia y la cantidad o la porción relativa apropiada en relación con el material protegido en su

totalidad. Por poner un ejemplo del corpus analizado, sería más fácil justificar el uso de un par de segundos de *Badlands* en las piezas de Lope Serrano, procedentes de secuencias poco reconocibles, que no se refieren a momentos centrales en la estructura narrativa de la película y que han sido además profundamente manipulados. Pese a todos estos argumento, el concepto de *fair use* es muy maleable, y depende en última instancia de la interpretación de los jueces.

Los artistas visuales y cineastas expresan en ocasiones su opinión acerca de esta legislación que tanto les afecta a través de sus propias obras. Ya en 1988 Antoni Muntadas realizó el video **Warnings** con una sucesión de los avisos del FBI en contra de la violación del copyright que preceden a las películas en las cintas de video de venta o alquiler (y hoy en día en los dvds). Algunos años después, el artista estadounidense Keith Sanborn realizaría un video a partir de idéntica estrategia, que titularía *The Artwork in the Age of Mechanical Reproducibility by Walter Benjamin as Told to Keith Sanborn © 1936 Jayne Austen* (1996). Como apunta la referencia del título, la repetición de las normas de copyright y la alusión a las multas por quebrantarlas puede leerse como un comentario irónico acerca del optimismo de Walter Benjamin sobre los efectos democratizantes de la reproducción mecánica. Los sucesivos rótulos compilados por Muntadas y Sanborn en sus respectivos videos subrayan la obsesión de la industria cinematográfica con el control del uso de sus productos, al tiempo que, con la misma apropiación de esos rótulos, sugieren que ese mismo intento de posesión y control, al igual que el copyright y los derechos de autor, está condenado al fracaso por las posibilidades actuales de copia y reproducción. Hoy, décadas después, estos vídeos de Muntadas y Sanborn han resultado apuntar en la dirección acertada.

También Gerard Gil hace un comentario explícito sobre el problema de los derechos de autor en los créditos finales de su pieza de metraje apropiado **Miralls**, a la que ya hemos hecho referencia en un apartado anterior. Gil comienza los créditos finales de su pieza con el siguiente rótulo: "Collage realizado con imágenes de las películas:" Tras estos dos puntos, en lugar de enumerar de manera tradicional las películas de las que ha empleado los fragmentos que componen *Miralls*, lo hace incrustando los títulos reales de las películas, extraídos de las respectivas secuencias de créditos. Se trata en su mayoría de películas de serie B o films de culto como *Dementia 13* o *La noche de los muertos vivientes*, pero también otros como *Las diabólicas* o *Bird of Paradise*. Sigue el autor con un rótulo de contenido reivindicativo a la vez que autoexculpatorio: "Todas las películas utilizadas son de dominio público y, por eso, este film no vulnera la actual ley de autoría. La ley, por su parte, sí vulnera un principio anterior y más verdadero: las imágenes nos pertenecen a todos." Con su video-collage realizado con fragmentos de películas libres de derechos, el autor quiere reivindicar el collage como forma creativa legítima en un tiempo en que las nuevas tecnologías obligan a replantear el concepto de derechos de autor.

Otro ejemplo de reivindicación expresa del derecho de emplear imágenes ajenas para las propias creaciones es la pieza **Light**, de Cristina Arrazola-Oñate (2008), un remontaje a partir de la película de Roger Corman *El hombre con rayos X en los ojos* con animación vectorial añadida, formas geométricas

de colores, sobre todo circulares, sobreimpresas en las imágenes. Acompañan las imágenes unos textos con los que la autora pretende cuestionar las actuales restricciones a la creación artística en aras de la defensa a ultranza de los derechos de autor. “Las ideas están en todas las cabezas”, afirma, si bien aquí se le podría responder, para ser precisos, que el problema fundamental nada tiene que ver con las ideas en sí, que no son protegibles, sino con su expresión concreta, su plasmación en una obra determinada. “La mayor obra de arte será aquella que no cese de autogenerarse nunca”, prosigue la autora, en consonancia con la propia licencia de esta obra, que invita a tomar este video y seguir manipulándolo.

Como esta última pieza, una parte importante de las obras mencionadas en este trabajo llevan licencia Creative Commons (CC)<sup>15</sup>. Se trata de una iniciativa relativamente reciente que se está extendiendo a gran velocidad. Estas licencias flexibles han supuesto un cambio radical respecto al tradicional sistema de cesión de los derechos por parte de los autores al permitirles optar por un modelo alternativo y decidir de qué manera permiten que se difunda su obra. Estas licencias no suponen una negación de los derechos de autor, pero sí permiten que los autores puedan ceder parte de sus derechos. Frente al “All rights reserved”, su lema es “Some rights reserved”. Siempre y cuando se reconozca la autoría, requisito indispensable, CC permite la copia, la reproducción, la distribución y la comunicación de una obra. El autor dispone de diferentes opciones: puede dejar que se realicen obras derivadas a partir de la suya o puede, por el contrario, impedir que ésta sea alterada o transformada; puede permitir o impedir que otros utilicen su obra para fines comerciales; o puede establecer la condición de que, en el caso de que se cree una obra derivada a partir de la suya, ésta otra sólo pueda ser divulgada con la misma licencia.

***Copyright is for losers*** (2008) es una de las muchas piezas de apropiación que exhiben licencia CC (Creative Commons Reconocimiento-No comercial 3.0, concretamente). Se trata de un video más largo de lo habitual (25 minutos) en el que sonidos e imágenes de muy diversa naturaleza y procedencia, especialmente de películas de autor y cine de artistas, son manipulados y remezclados digitalmente a modo de *samplers* para dar lugar a una obra no narrativa, crítica y evocadora. El título mismo de la pieza también es apropiado. Se trata de una frase que aparecía en la página introductoria de un libro de Banksy, el famoso graffitero británico, representante por tanto de un tipo de arte, como el de la remezcla, a menudo en los márgenes de la legalidad (en el caso del graffiti, por las acusaciones de vandalismo, y en el de la remezcla, de infracción de la propiedad intelectual). La frase de Banksy aparece en la misma página en la que figura también el símbolo de copyright que protege el catálogo, lo que simboliza a la perfección el conflicto o la tensión central en las artes actuales y en todo ámbito de creación.

También como Banksy, el autor del *video Copyright is for losers* oculta su identidad tras el nombre de Ninotschka Art Project, consciente de que existe un riesgo evidente en este tipo de trabajos, una realidad que precisamente quiere denunciar. La adopción de un nombre de estas características, por otro lado, subraya una voluntad de minimizar o difuminar la idea de autoría. La pieza forma parte de un

---

<sup>15</sup> Ignasi Labastida: “Les llicències de Creative Commons i els drets d’autor”, en revista Transversal nº 29, 2006, pp. 95-101. <http://es.creativecommons.org/licencia/>

proyecto transmediático más amplio que abarca además seis composiciones sonoras elaboradas a partir de sonidos apropiados (que se anuncia disponible vía p2p en emule), otras tantas foto-intervenciones urbanas, una video-acción urbana (que puede visionarse a través de vimeo.com, al igual que la pieza que nos ocupa) y un Myspace y un blog concebidos para funcionar como escaparates on-line del proyecto completo. Es ahí donde se puede leer el “Statement” de Ninotschka Art Project, que citamos a continuación en su totalidad:

“La aparición de las industrias culturales formadas por la fusión de grandes compañías del entretenimiento y la comunicación constituyen una auténtica amenaza para el surgimiento de nuevos artistas y estilos. Estas empresas minimizan los riesgos promoviendo sólo los 'elementos culturales' de consumo rápido y succulentos ingresos, dejando de apostar por la creación, en pos del beneficio propio. Uno de los objetivos que se han marcado es que todo aquello que forme parte del dominio público debe privatizarse, impidiendo así el acceso libre a la cultura. En los últimos años, han comenzado una feroz campaña con la que pretenden hacernos creer que el copyright es la fuente más importante con la que cuentan los artistas para ver remunerado su trabajo y nada más lejos de la realidad. Bien es sabido que, aproximadamente, el 10% de los miembros de cualquier sociedad recaudadora de derechos por copyright se embolsa el 90% de lo percibido. Esto conlleva que se favorezca únicamente a una minoría de 'estrellas'. Por otro lado los grandes contenedores del entretenimiento creados por estas industrias, necesitan de horas y horas de contenidos para rellenarlos, con un solo objetivo el de aumentar las audiencias para luego venderlas a los anunciantes. Controlan todos los mecanismos de producción, distribución y exhibición a gran escala con lo que, finalmente, sólo llega al público mayoritario aquello que es, exclusivamente, de su propiedad bien porque lo han producido o comprado. Sin que haya ningún espacio para la protección de obras minoritarias por valiosas que estas sean. Otro aspecto importante a tratar, asociado al copyright es el de la originalidad de la obra. Sus defensores, mantienen la idea de que toda obra se crea de la nada, de que el artista parte de cero y que por tanto el poseedor final de la obra puede defender la propiedad absoluta de los derechos asociados a esa obra durante décadas. Sin embargo todo artista a la hora de pensar, idear y trabajar en una obra recurre a sus referencias, a sus influencias y a las obras de otros artistas que le inspiran.”

El texto termina con el grito “¡¡¡Larga vida al dominio público!!!”. Se trata de un claro alegato en contra del *copyright* y los abusos de las entidades de gestión, que esgrime los argumentos característicos del movimiento activista por la cultura libre y que expresa el sentir de otros artistas visuales comprometidos con esta causa, como María Cañas, Pedro G. Romero o Daniel García Andújar. En un artículo publicado en *Exit Express* (oct. 2008) titulado “Apología de la apropiación legítima”, García Andújar defendía así la idea de cultura como construcción colectiva y, como consecuencia, la legitimidad del arte de apropiación:

“El Arte, como cualquier otro proceso cultural, es básicamente un proceso de transmisión, de transferencia, de diálogo continuo, permanente y necesario. En ocasiones olvidamos que este proceso implica transgresión, ruptura, ironía, parodia, usurpación, confrontación, investigación, exploración, interrogación, contestación y, por supuesto, también apropiación. La práctica de la apropiación se ha convertido en una parte fundamental de muchas actividades culturales creativas y forman parte de una larga tradición bien documentada en la Historia del Arte. No podemos abrir un libro sobre Arte Moderno y Contemporáneo sin encontrarnos con alguna forma de apropiación. La capacidad del apropiacionismo no sólo ha cambiado nuestra forma de hacer arte, ha cambiado la forma en que vemos el mundo. Y, sin embargo, vemos que esta forma de creatividad, esta herramienta del arte, se ve amenazada



por absurdas regulaciones que incluso de forma preventiva pretenden impedir la investigación de nuevas formas de expresión.

Ahí están los grupos de presión de la industria de los media afirmando que los titulares del derecho de autor necesitan un mayor control sobre sus obras. Un argumento falso, ya que el acceso equitativo al material protegido por derechos de autor se encuentra en el corazón mismo del principio de este derecho. Una ley eficaz de derechos de autor para los artistas debe ofrecer los medios legales para hacer valer sus derechos en su trabajo, pero nada más, no puede llegar a ahogar o incluso destruir los recursos creativos de los demás. Los artistas necesitan tener acceso a las obras de otros para desarrollar su propio trabajo y deben contar con el apoyo de la ley para no tener que trabajar en condiciones de incertidumbre.

[...] Las expresiones artísticas contemporáneas adoptan a menudo la forma cultural de un comentario, una crítica, o una parodia. El objeto de este comentario implica el examen de los productos culturales de otros (películas, canciones, televisión, radio, publicidad, un cuadro, una fotografía...). Es fácilmente de entender que algunos aspectos de estos productos culturales se reproducen y transfieren como parte del comentario al nuevo trabajo del artista, pero de tal manera que el sujeto se transforma y se muestra al mundo como algo nuevo. Estos nuevos trabajos tienen la capacidad de cuestionar el mundo en que vivimos y reflejan la naturaleza propia de la práctica artística, así como de otros procesos culturales. Busquemos pues, o forcemos si es necesario, el marco idóneo que permita desarrollar esta idea en condiciones optimas. Y si no existe, tendremos que crearlo, ya que es responsabilidad de los artistas luchar por espacios donde su práctica se desarrolle en condiciones de estricta libertad.”

Esta visión colisiona con la legislación vigente y con las aspiraciones de los grupos de presión encabezados por las entidades de gestión de derechos, como sucede en otros terrenos industriales y de creación que viven similares procesos, como la música o la literatura. Lo que parece evidente, en cualquier caso, es que en la era de la reproducción digital, los intentos de imponer ideas de otra época sobre la propiedad y el control de la cultura están condenados a fracasar.

## Bibliografía

### Libros y artículos:

- Arthur, Paul: "The Status of Found Footage", en *Spectator. The University of Southern California Journal of Film and Television* (vol. 20/1, Fall 1999-Winter 2000), pp. 57-69.
- Basilico, Stefano (ed.): *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*, Milwaukee Art Museum, 2004.
- Beattie, Keith: "Found-Footage Film and History: Seeing Double", cap. 4 de *Documentary Display. Re-viewing Nonfictional Film and Video*, Wallflower, 2008.
- Beauvais, Yann; Bouhours, Jean-Michel (eds.): *Monter/Sampler. L'échantillonnage généralisé*, París, Centre Pompidou/Scratch, 2000.
- . Found Footage dans le cadre du cycle "analyse, collage, mélancolie" París, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1995.
- Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973, pp. 17-59.
- Bonet, Eugeni: *Desmontaje: film, vídeo / Apropiación, reciclaje*, Valencia, IVAM, 1993.
- Bourriaud, Nicolas: *Postproducción*. Buenos Aires, Ana Hidalgo editora, 2007.
- Debord, Guy: "Modo de empleo del 'détournement'", en *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona, Anagrama, 2000, pp 89-102.
- Evans, David: *Appropriation*, Whitechapel Gallery, MIT Press, 2009.
- von Fürstenberg, Adelina (ed.): *Collateral. When art looks at cinema*, Milán, Charta, 2007.
- García López, Sonia; Gómez Vaquero, Laura: *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid. Documenta Madrid, 2009.
- Hausheer, Cecilia; Settele, Christoph (eds.): *Found Footage Film*, Lucerne, Switzerland, Viper/zyklop Verlag, 1992, edición bilingüe alemán-inglés. Contiene los artículos "Lost and Found", de Yann Beauvais; "The Analogies of the Avant-Garde", de Peter Tscherkassky; "Found Footage and Questions of Representation", de William C. Wees; "Making Sense of Found Footage", de James Peterson; y "Found Footage-film as an Art of Reproduction", de Willem de Greef.
- Leyda, Jay: *Films Beget Films*, London, George Allen & Unwin, 1964.
- Sjöberg, Patrik: *The World in Pieces: A Study of Compilation Films*. Stockholm, Aura Förlag, 2001.
- VV.AA.: *Cine encontrado ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 12º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), 2010.
- Wees, William: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.
- . "Forma y sentido en las películas de found footage: una visión panorámica" en *Archivos de la Filmoteca* nº 30, octubre 1998.
- Weinrichter, Antonio (ed.): *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, Punto de Vista, 2009.
- . "La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino", en VVAA: *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Centro José Guerrero, Diputación de Granada (pp. 34-51).

### Revistas:

- "Apropiacionismo: todo lo mío es tuyo", en *Exit Express* nº 38, octubre 2008.
- "Cortar y pegar", en *Exit* nº 35, septiembre 2009.
- "L'art de la còpia", en *Transversal* nº 29, 2006.

## Obras citadas:

- *Desfile militar. Madrid, 12 de octubre de 2002*, Luis Fernández Pons, 2003, 28'11''
- *Die Motorradsporguppe der Berliner Polizei*, Jasmina Llobet & Luis Fdez Pons, 2004, 6'07''
- *A Spanish delight*, Eugeni Bonet, 2007, 5'
- *Vidas con hongos*, Lili films (Ángel Rueda y Fernando Pujalte), 2007, 10'
- *Elephants' Test*, Albert Alcoz, 2005, 5'41''
- *Psychedelic light show*, Albert Alcoz, 2007, 2'04''
- *Aterganiv*, Albert Alcoz, 2008, 3'32''
- *Tabla aeróbica Nº 4. Entrenamiento para pintores*, Gonzalo de Pedro, 2007, 8'
- *ABC pornographique*, Sonia Armengol, 2007, 2'10''
- *Pubic Hair Ban*, Oriol Sánchez, 2006, 7'30''
- *Cada cuatro fotogramas*, Alberto Cabrera, 2009, 1'15''
- *Home Movie Holes*, Albert Alcoz, 2008, 3'40''
- *Alone*, Gerard Freixes, 2008, 3'06''
- *Ammunition Deli*, El Perro (Pablo España y Ramón Mateos), 2003, 3'40''
- *Video Hacking*, Manuel Saiz, 1999, 4'20''
- *Ryan Polaroid*, David Domingo, 1999
- *Bush y la lluvia dorada*, Andrés Senra, 2003, 2'15''
- *New Round*, Lope Serrano, 2007, 4'01''
- *Pale Blue Eyes*, Lope Serrano, 2005, 2'44''
- *Narciso I*, Javier Viver, 2006 De la Serie "Celebrities", 1',41". Serie 1/3 + P.A.
- *Nacionalismo doméstico*, Mateo Maté, 2004, 6'30''
- *Mecànica (retard digital)*, Eugeni Bonet, 1976/1990/2001, 5'
- *Carrying women*, Jordi Ribes, 2003
- *The End*, Fernando Franco, 2008, 6'
- *Jasón Total Massacre*, Kikol Grau, 2006, 13'
- *A prueba de balas*, Esther Achaerendio, 2009, 2'
- *Kinkong (Kinkón)*, Iván Zulueta, 1971, 6'
- *Frank Stein*, Iván Zulueta, 1972, 3'
- *Masaje*, Iván Zulueta, 1972, 3'14''
- *Bathing Beauty / Escuela de sirenas*, Luis Cerveró, 1996, 3'30''
- *El lago azul*, David Domingo, 2001, 3'24''
- *L'último paradiso*, Albert Alcoz, 2008, 7'16''
- *NIF FIN*, Albert Alcoz, 2007, 3'20'
- *Night of the living dead*, David Ferrando, 2006, video, 12'15''

- *Cine Doré*, Diana Larrea, 2004, 3'
- *EL BUENO, EL FEO Y EL MALO*, Sergio Belinchón, 2009
- *Thanksgiving Turkey*, Mateo Maté, 2007, 6'06"
- *The dancer's cut*, Enrique Piñuel, 2007, 7'20"
- *6.48*, Juan Rayos, 2005, 6'48"
- *A New Chance for Symbolic Dimension*, Manuel Saiz, 2005, 3'
- *Roda de color*, Eugènia Balcells, 2009, instalación
- *Diamond Bullet (First Shot)*, Jota Izquierdo, 2004, 5'
- *Diamond Bullet (Third Shot)*, Jota Izquierdo, 2004, 21'20"
- *Diamond Bullet (Second Shot)*, Jota Izquierdo, 2005, instalación
- $P_n=n!$  2006-07, *Sangue* (2006), *Lingua* (2006), *El garrote* (2007) y *Horca* (2007), Iván Marino
- *Cómo dibujar animales tristes o cuaderno de todas las cosas vivas y muertas que imaginé la noche que te fuiste para siempre*, Laboratorium (Pere Ginard y Laura Ginés), 2009, 6'5"
- *133*, Eugenia Balcells y Eugeni Bonet, 1979, 42'
- *Opus incertum*, Oriol Sánchez, 2002, 3'
- *Profanaciones*, Oriol Sánchez, 2008, 20'
- *Miralls*, Gerard Gil, 2006, 21'
- *Del 3 al 11*, Antonio Artero, 1968, 11'
- *Presenta*, Eugènia Balcells, 1977, 7' y *The End*, Eugènia Balcells, 1977/1998, 7'
- *Meeting of Two Queens*, Cecilia Barriga, 1991, 14'
- *Chicas de cine*, David Domingo, 2000
- *Alice in Hollywoodland*, Jesús Pérez Miranda, 2006, 7'
- *FILM QUARTET / POLYFRAME*, Antoni Pinent, 2008, 9'
- *Matar a Hitchcock*, Alberto Cabrera, 2008, 7'31"
- *El Exorcista. El Musical*, David Domingo, 2004, 72'
- *Terminator 2*, David Domingo, 1996
- *Rambo 2001: Artemio's cut*, Artemio Narro, 2001, 15'
- *¿Dónde está el espíritu?*, Oriol Sánchez, 2006, 4'30"
- *Superman Lives in Madrid*, Oriol Font, 2001, 3'20"
- *Muybridge 2.0*, Gonzalo de Pedro, 2007, 3'27"
- *Fun at Work/ Un pedazo de artista*, FURALLEFALLE (Vanesa Castro e Iñaki López), 2007
- *El fin de las palabras*, Raúl Bajo Ibáñez, 2008, 2'50"
- *El fin de las imágenes*, Raúl Bajo Ibáñez, 2008, 2'18"
- *Jean Claude Van Dance*, Left Hand Rotation, 2008
- *Bio-Dop*, Joan Rabascall, Benet Rossell 1974, 5'
- *For/Against*. Eugènia Balcells y Peter van Riper, 1983, 3'10"

- **Political Advertisement VII**, Antoni Muntadas y Maeshall Reese, 2008, 75' Work in progress.
- **Land of 1000 tvs**, María Cañas, 2005, 2'
- **Magic in the air**, Toni Serra, 1999, 10'45''
- **Prime time**, Félix Fernández, 2003, 13'10''
- **La piel de lobo**, Raúl Bajo Ibáñez, 2007, 1'
- **Arsenal**, Manuel Huerga, TV3, 1985-1987
- **Boing Boing Buddha**, M. Huerga y Andrés Hispano, BTV, 2002-2004
- **Baixa Fidelitat**, A. Hispano y Félix Pérez-Hita, Red de Televisiones Locales de Cataluña, 2006
- **Gabinete de Crisis**, A. Hispano y F. Pérez-Hita, Arturo Bastón y Kikol Grau, 2007
- **The Wizard of Oz, part II**, Paz Tornero, 2005, 2'46''
- **Zap-War**, Laura Baigorri, 1997, 10'
- **Gulf War Movie**, Jota Izquierdo, 2001, 15'30''
- **Walls**, Rogelio López Cuenca, 2006, 8'50''
- **Archivos Babilonia 2003**, Joan Leandre y Toni Serra, 2003, 91'
- **Archivos Babilonia 2005**, Joan Leandre y Toni Serra, 2005, 39'30''
- **Canciones para después de una guerra**, Basilio Martín Patino, 1971, 102'
- **El Año en el que el Futuro Acabó (Comenzó)**, Marcelo Expósito, 2007, 12'
- **No Haber Olvidado Nada**, M. Expósito, Fito Rodríguez y Gabriel Villota, 1997, 53'30''
- **Lectura #1**, Xavi Hurtado, 2006, 19'30''
- **50 años de...** TVE, 2009
- **Ivan Istochnikov**, Lluís Escartín, 2001
- **Las costumbres religiosas y sociales de Darrical**, Albert Alcoz y Jorge Tur, 2008, 4'
- **Paraíso**, Sergio Belinchón, 2006, 16'33''
- **Intourist 1970. De Moscú a Leningrado**, Virginia Villaplana, 2008, 25'
- **Dramatis personae**, Laboratorium (Pere Ginard y Laura Ginés), 2005, 10'
- **Detesto el sentimentalismo barato**, Jorge Torregrossa, 2003, 5'
- **Warnings**, Antoni Muntadas, 1988, 5'50''
- **Light**, Cristina Arrazola-Oñate, 2008, 3'30''