

cambiamos nosotros.

Montaje y DirecciÓn: Rodrigo Ramos Estrada E.C.C.A

“Es una película. Y, puesto que es una película, tiene una profunda relación con mi vida y puedo compartirla con otra gente. Quiero mostrar cosas horribles, bellas, muy suave... para que la gente me conozca. Soy más valiente con una imagen. Para ser yo mismo, tengo que proyectarme fuera de mí mismo. Y hay una industria del cine para conseguirlo. No es como la pintura, para la que tienes que estar capacitado. Sólo hay que tener la valentía de filmar y grabarlo en el momento adecuado, que es otro tipo de capacidad. Entonces soy una parte de mí mismo y puedo mostrarlo, y la gente puede mirar dentro de mí. Sólo a través de las películas podemos mirar hacia el interior de la gente, y por ello a la gente le gustan tanto las películas, y nunca morirán.

Para mí, una imagen de película es un mapa geográfico, una brújula, una receta (mi padre era médico) ... Por lo demás, la mayor parte de los beneficios de la Kodak vienen de las placas de radiografía. Vienen del análisis de las enfermedades. No de filmar la felicidad.

El cine en tanto que reproducción de la realidad, está ahí. Por eso es interesante. Siempre me he sentido atraído por el documental y siempre he defendido, desde el principio a los grandes documentalistas: no Grierson, pero sí Flaherty, Rouch, Tazieff...

El cine permite hablar a la gente. En algunos momentos, el documental permite hablar a la gente de otra manera que en una película de ficción, en la que la única cosa que se le puede decir a un técnico es: “¿quieres hacer la luz de mi película?”, o a un actor: “¿Quieres hacer de Julien Sorel?...” **P. 170 – 171**

Trabajo de Grado para el título de Comunicador Social – Periodista
Director de Tesis: Oscar Campo
Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Escuela de Comunicación Social
Santiago de Cali
2018

A mi esposa por existir, resistir, persistir e insistir.

A Óscar Campo por ser un maestro y guía para todos los que caminamos por la
Vía Dolorosa del cine.

A mi madre y mi padre por aguantarme.

A tantas personas que me acompañaron una parte de este camino. Largos o
cortos tramos, hicieron mejor el caminar. Gracias de corazón.

CONTENIDO

PRÓLOGO	4
 PELÍCULA	5
INTRODUCCIÓN	6
JUSTIFICACIÓN	8
TEMA	12
EL FRACASO DE LA IMÁGENES.....	12
EL GLITCH COMO NUEVO LENGUAJE	18
EL MONTAJE	23
Activismo: el espíritu de aventura.	24
APOPIACIONISMO	30
FOUND FOOTAGE.....	35
RECODIFICACIÓN	41
MEMORIA	45
REFERENTES ESTÉTICOS	47
"EL PENSAMIENTO GESTUAL	53
"REEDICIÓN.....	53
REFERENTES TEÓRICOS	55
ESTADO DEL ARTE	63
NOTAS, REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

PRÓLOGO

//// [atención señor lector] a lo que es un *sic erat scriptum (tractus)*

El siguiente texto que asume el rol de bitácora, acompañamiento, de ensayo o de memoria podría tener la posibilidad de pasar por una obra del plagio, de la apropiación, de presunción de culpa, de carencia de un orden de lo académico que se exige a todo trabajo de grado.

Lo que a continuación procederá a (v)leer tiene en principio indicios, vestigios, aproximaciones a lo que es el centón, al glitch, al redacted académico copy/paste. Podría entenderse todo esto como un postureo, una maquinación febril o un easy exit ante el punto final de una carrera de pregrado.

Debo reconocer que cierta dificultad personal para obedecer y mi fascinación personal por cuestionar siempre la norma es el principal motor de este trabajo de grado compuesto de una pieza audiovisual y este “texto/memoria/ensayo(sic)” pensados y estructurados desde una operación de montaje. Que haya tomado 16 años de proceso lo que debe haberse terminado en 5 puede ser un síntoma de ello. Sin embargo, es precisamente este tiempo, sumado a la formación en el claustro y lo que se ha expandido tras ello lo que hace que lo que usted l(v)eerá sean de la manera que son: tal vez sean los años, la experiencia adquirida como editor de cine tanto de ficción como de documental, de comerciales y videos cristianos (todos necesitamos algo mas que pan y pez), las múltiples lecturas de textos y visionados de filmes videos extractos clips videoclips de diferentes raleas, así como la vida in self lo que (de) generen o (de)(en)tonen este centón visual y académico.

Gracias por intentar.

~~PELÍCULA~~



INTRODUCCIÓN

.
- Tengo un problema con la imagen.

[El 2002 era un año de paranoia. De CNN replicando la imagen de la guerra, del incipiente internet y de imágenes de las torres acercándose al HD. Eso es lo que me invento para mi. Todos nos decimos pequeñas mentiras para satisfacer un ego que las necesita.]

Cuando dije esa frase estaba con otros jóvenes, yo ya no tanto, en un salón del 383. Tal vez agosto.

.
De pequeño, en 1989 (por decir una fecha) ponía mi dedo en la pantalla del televisor y lo movía de un lado a otro mientras sólo había ruido. Dibujaba rostros, casas y animales que fugazmente se hacían sobre la pantalla. El hiss de los canales de televisión sin señal era el canto de sirena. Tenía la sensación de que esas partículas excitadas que se lanzaban contra el vidrio tenían vida. Todavía hoy, tras años de especializarme en el video y la imagen digital, no quiero confirmar o desmentir ese recuerdo. Prefiero la evidencia científica infantil . El cosmos en la pantalla de tv.

.
Cuando se daba inicio a las televisiones regionales, la televisión era la niñera. La alfabetización musical de mi generación se la debemos al sinfín de casetes de VHS o de $\frac{3}{4}$ que algún anónimo dejaba reproduciendo ad infinitum. Llegaron los programas en vivo, el horror local en los noticieros y Rostros y Rastros. 90 minutos. La fascinación de ese entonces por historias que no eran historias y de gente real que pensaba y hablaba me atraía. Historias que no son telenovelas y que hablan de un mundo que relativamente conozco eran tan poderosas como dibujos animados de televisión educativa cultural japonesa. Niños en crecimiento.

.
Tengo *This is America* de Childish Gambino en mi cabeza. Video y canción poseen una alta codificación a la que con cierto grado de dificultad logro acceder. Sin embargo, la repetición y la observación detallada, la pausa y el rewind me retraen de ver y escuchar y entro en el acto de leer y decodificar (¿podría ser lo mismo?).

¿Si no accedo a lo que se refiere puedo disfrutarlo? Lo que vemos, lo que se consume pasa por el tamiz del capital cultural y el capital intelectual. El video que presento para optar al título de trabajo de grado de comunicador social – periodista podría pasar por un proceso similar. Es una intención, pero una derivación.

En un principio el trabajo de grado se llamaba *Yo Regreso* el cual era un ensayo en



el que quería hablar sobre la manera como pienso que se miden las condiciones de éxito y fracaso a partir de las migraciones (ajenas a una noción de desplazamiento forzado por el conflicto colombiano de ese entonces). Apelando al recurso de ensayo en primera persona exploro el tema. El tratamiento visual y sonoro correspondía a un trabajo de found footage, material de archivo, imágenes grabadas con mi celular y apropiacionismo.

Más allá de un cambio de tema todo sigue igual. The song remains the same.

Ahora, creo que hablo más de un estado personal, de una idea. Reflexiono sobre la imagen per se, sobre mis consumos/insumos, lo que se reproduce, lo que produzco. Soy mi propio sujeto de investigación. Siempre lo somos.

“En mi opinión, las escuelas de documental deberían basarse más en los vídeos que no se deberían hacer, que en alentar a los alumnos a mostrar el mundo.” **P. 162**

129

¿Dónde se ha posado la imagen cuando ya no la oímos zumbiar? – **p. 71** **186**

JUSTIFICACIÓN

“When you are immersed in what you are doing, your mouth often falls open.” P. 753

199

“La de la *sensibilidad* tendría que ser mi línea de argumentación para los siguientes párrafos que completan el presente texto, pero antes de seguir adelante debería apuntar que, por momentos una sombra de duda sobrevuela esa aparentemente inocente cuestión del gusto.

.” P. 147 123

“Entiendo el cine igual que la vida, hay pocas certezas y muchas sensaciones. No sé, yo hago mis películas como me salen y como buenamente sé y sobre todo, las hago como puedo.” P. 162 130

“Con la difusión de la tecnología digital en todos los ámbitos de la vida diaria y el acercamiento de los métodos de creación icónica a todo el mundo se desarrollaron nuevas formas de expresión, a menudo híbridas, carentes de la claridad conceptual del arte tradicional, pero de una gran riqueza desde la perspectiva creativa. Internet ha permitido que los medios de difusión de la imagen sean muy accesibles y permitan la difusión de todo tipo de contenidos de manera inmediata.

La frontera entre el arte y el diseño tiende a difuminarse y cada vez resulta más difícil establecer criterios para su clasificación.

Internet se ha convertido en un paraguas capaz de cobijar numerosas formas artísticas bastante eclécticas.” p. 6 130

“Hemos naturalizado un término hasta el punto de que podemos hablar de cosas de «archivo» sin interrogarnos más sobre la propia categoría que representa y de todo el campo semántico que la rodea. La inacabable repetición del término, lejos de contribuir a la desactivación del lado oscuro de la estructura de conocimiento, circulación de la información, control y construcción de realidad, interconexión de vidas y seres que constituye el archivo positivista clásico, lejos de ello, ha desactivado nuestras posibilidades de acercarnos críticamente a una estructura que ha marcado casi todo lo que nos preocupa: colonialismo, género, criminología, memoria, tragedia, holocausto, cuerpo, etc. Hemos construido un obelisco llamado «archivo» cuando en realidad se trataba de hacer evidente que vivimos de una determinada manera que la palabra «archivo» o el verbo «archivar» podían describir y complejizar. Naturalizando ese término como algo que se puede definir y describir como si de un concepto estático se tratara, nos hemos quedado con la metáfora, la representación, la «forma». Ése quizás es uno de los grandes olvidos de archivo.”

P.12 113

“La extensión sin precedentes de dispositivos protésicos de almacenamiento de memoria está en el origen de la preocupación misma por su pérdida, y la inseguridad de la preservación a largo plazo de los registros electrónicos de la memoria contribuye a acrecentar el miedo a olvidar. Por otra parte, hay una dimensión significativa en la relación entre la memoria digital y la memoria humana. Mediante el software, se presupone que es posible no sólo el registro total de los eventos del pasado sino también su exactitud y fiabilidad sobre la base de que es técnicamente factible fijar los registros de la memoria.” P.40 114

“En *La Era Neobarroca*, Omar Calabrese señala que con la aparición de nuevas aproximaciones a las formas de representar el mundo, se hace necesario crear disciplinas *ad hoc*, capaces de plantear soluciones específicas a problemas particulares.” P. 99 67

“Parece que una imagen factual no demuestra nada; pero es curioso, lo que se admite de forma implícita con estas descalificaciones es que el documental hace siempre algo más que limitarse a mostrar la realidad.” P. 22 131

"En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la actividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por punto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte". Paul Valéry, "La conquête de la ubiquesté", en *Pièces sur l'art*. París, 1934. Referenciado en Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982." P. 11 4

“Si el congelado en la imagen, o de la imagen, lo que podemos también llamar toma fotográfica en el film, pose o pausa de imagen que expresa el poder de la captación por medio de la inmovilidad, si esta experiencia es tan fuerte, es porque evidentemente juega con *el congelado* [*l'arrêt: fallo judicial, pero también congelado*] *de muerte*—su punto de fuga y, en un sentido, lo único real (todos sabemos que un muerto se convierte en una estatua de cera, en un fragmento de inmovilidad)—.” P. 13 9

“Por otro lado en este ejercicio había un cierto autoengaño. Yo sabía perfectamente que no estaba inventando la pólvora; sabía que había toda una tradición de cine en

esta dirección. Pero tenía una ventaja: no la conocía. Había pasado tantos años centrado en el cine clásico de ficción, que *para mí* ese cine de no ficción que, entre otras, usaba con absoluta impunidad la siempre sospechosa “voz en off”, era territorio virgen. Es decir, podía preservarme como un “buen salvaje”, podía empezar a hacer cine por puro instinto, no dejarme avasallar por el trabajo de otros: podía controlar yo...” **p. 92** 27

“Al otro lado del espejo hallamos la extimidad, cuyo origen se encuentra en el neologismo éxtimo, ideado por Jacques Lacan en su seminario La ética del psicoanálisis (1958) para nombrar lo que es más interior sin dejar de ser exterior: “lo más íntimo es lo que estoy limitado a no poder reconocer más que fuera”; no se trata de algo contrario a la intimidad, sino de su reflejo, porque lo éxtimo es, esencialmente, lo más íntimo (por supuesto, se trata de una formulación paradójica típica del discurso analítico).” **P. 3** 31

“2. Segunda tesis y segunda sobrepuja

Por una parte el archivo se hace posible por la pulsión de muerte, de agresión y de destrucción, es decir, tanto por la finitud como por la expropiación originarias. Pero, más allá de la finitud como límite, hay [REDACTED] ese movimiento propiamente *in-finito* de destrucción radical sin el cual no surgiría ningún deseo o mal de archivo. Todos los textos de la familia y de la época de *Más allá del principio de placer* explican, en el fondo, por qué hay archivación y por qué la destrucción anarquivante pertenece al proceso de la archivación y produce aquello mismo que reduce, a veces a cenizas, y más allá.” **P. 101** 33

“Nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo. Y no sólo a causa de esos dos órdenes de *arkhé* que distinguíamos al comienzo. Nada es más turbio ni más perturbador. Lo turbio de lo que es aquí perturbador es sin duda lo que perturba y enturbia la vista, lo que impide el ver y el saber, mas también la turbiedad de los asuntos turbios y perturbadores, la turbiedad de los secretos, de los complots, de la clandestinidad, de las conjuras semi-privadas semi-públicas, siempre en el límite inestable entre lo público y lo privado, entre la familia, la sociedad y el Estado, entre la familia y una intimidad aún más privada que la familia, entre sí mismo y sí mismo. Lo perturbador, o lo que se dice en inglés *trouble* de estas visiones y estos asuntos, los nombro, pues, con una expresión francesa una vez más intraducible para recordar al menos que el archivo reserva siempre un problema de traducción. Singularidad irremplazable de un documento que hay que interpretar, repetir, reproducir, más en su unicidad original cada vez; un archivo debe ser idiomático y, por tanto, a la vez ofrecido y hurtado a la traducción, abierto y sustraído a la iteración y a la reproductibilidad técnica. Nada es, pues, más turbio y más perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo. Lo que, en cambio, es más probable y más claro es que por algo está metido el psicoanálisis en este turbio asunto. Quiere analizarlo pero

asimismo lo acrecienta. Nombrando aquí el psicoanálisis, nos referimos ya en todo caso al archivo clasificado, al menos provisoriamente, bajo el nombre de <<el psicoanálisis>>, de <<Freud>> y de algunos otros. Dicho de otro modo, si no sabemos muy bien lo que decimos cuando decimos <<archivo>>, algo tiene esto que ver con <<Freud>>. Más el nombre de Freud, el nombre de los Freud, ya lo hemos visto suficientemente, pasa a ser él mismo plural, por tanto problemático. Lo turbio del archivo se debe a un mal de archivo. Nos puede el (mal de) archivo (Nous sommes en mal d'archive). Escuchando el idioma francés, y en él el atributo <<mal de>>, que nos pueda el (mal de) archivo puede significar otra cosa que padecer un mal, una perturbación o lo que el nombre <<mal>> pudiera nombrar. Es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto. Ningún deseo, ninguna pasión, ninguna pulsión, ninguna compulsión, ni siquiera ninguna compulsión de repetición, ningún <<mal-de>> surgirían para aquel a quien, de un modo u otro, no le pudiera ya el (mal de) archivo. Ahora bien, el principio de la división interna del gesto freudiano y, por tanto del concepto freudiano del archivo, es que en el momento en que el psicoanálisis formaliza las condiciones del mal de archivo y del archivo mismo, repite aquello mismo a lo que se resiste o aquello de lo que hace su objeto. Sobrepuja. Estas serían las tres más una tesis (o prótesis, por tanto). Tres de entre ellas tratan del concepto de archivo, otra del concepto de concepto.” **P. 98** 62

“Después de dos guerras el mundo vería nacer una rebeldía popular y una creciente oposición a los sistemas totalitarios ya fuesen ellos de orden social, moral, político o artístico.” **P. 5** 64

“La incógnita hacia el futuro es grande; los medios electrónicos se encuentran en estado incunable como lo estuvieron los libros impresos hace más de quinientos años; paralelamente se habla de la muerte de los libros impresos; nada más lejano de la realidad; la literatura no puede funcionar exclusivamente sobre soportes digitales, el ser humano es muy nostálgico como para permitir que los libros mueran por lo pronto.

La narrativa explorará en el futuro nuevas posibilidades de expresión que indudablemente seguirán por el camino de lo no lineal y en el proceso, más experimentos y descubrimientos serán hechos.” **P. 9** 65

“Hacia dónde se dirige la tecnología y que futuro le espera a las artes y en especial a la narrativa, es algo que solo el tiempo podrá responder, [REDACTED]

[REDACTED] producciones netamente electrónicas que apelan a un lenguaje, un soporte y una forma de lectura neomedial son las que pueden realmente revolucionar el panorama.” **P. 10** 66

TEMA

EL FRACASO DE LA IMÁGENES

“¡Qué simulacro! En realidad asistimos a la desaparición de todo Sujeto y de todo Objeto: ya no hay relación intensa, queda solamente lo extensivo; ya no hay Comuni39n, sólo queda la Comunicación.” P. 10 39

¿Se puede entrar en la imagen sin golpear, sin forzar la entrada?- p. 70 85

“En fin, después de la maquinaria de proyección y de transmisión, que ampliaron, difrataron en el tiempo y el espacio la visualización y la difusión de la imagen, una “última tecnología”, vino a agregarse a la panoplia en este último cuarto del siglo XX y su impacto parece históricamente de una importancia (al menos) comparable a la de las invenciones precedentes: la imagen informática, que llamamos imagen de síntesis, infografía, imagen numérica, virtual, etc. La maquinaria que aquí se introduce es extrema, en el sentido de que no viene tanto a agregarse a las otras, como era el caso hasta ahora (máquinas de captación, después de inscripción, luego de visualización, más tarde de transmisión) sino, si se puede decir, que vuelve a las fuentes, aguas arriba, al punto de partida del circuito de representación: en efecto, con la imagen informática, se puede decir que es lo “Real” mismo (lo referencial originario) que se vuelve maquinístico puesto que es generado por la computadora. Esto transforma de manera bastante fundamental el estatuto de esta “realidad”, entidad intrínseca que captaba la camera obscura del pintor, que inscribía la química fotográfica y que más tarde el cine y la televisión podían proyectar o transmitir. No más necesidad de tales útiles, de captación y de reproducción, puesto que a partir de ahora el mismo Objeto “a representar” forma parte del orden de las máquinas: es generado por el programa, no existe fuera de él, es el programa quien lo crea, lo moldea, lo modela a su gusto. Es una máquina (de orden n° 5, que retoma las anteriores en su punto original) no de reproducción (captar, inscribir, visualizar, transmitir) sino una máquina de concepción. Hasta aquí todos los otros sistemas presuponían la existencia de un Real en sí y por sí mismo, exterior y previo, que las máquinas de imágenes tenían por misión reproducir. Con la imaginería informática ya no es necesario: la máquina misma puede producir su propio “Real” que es su misma imagen. Dicho de otro modo, los dos extremos del proceso (el objeto y la imagen, la fuente y el resultado) se reúnen aquí para fundirse en uno provocando una confusión por colisión, una “catástrofe” (en el sentido de René Thom). Lo cual, finalmente, equivale a decir que la idea misma de representación pierde todo su sentido y su valor. La representación presuponía una distancia original entre el objeto y su representación, una barrera entre el signo y el referente, una distancia fundamental entre el ser y el parecer. Con la imaginería informática, esta diferencia desaparece: no queda más que la máquina, todo lo demás ha sido excluido. El mismo mundo se ha hecho maquinístico, es decir imagen, como en una espiral

enloquecida. La realidad es “virtual”. Y las instancias subjetivas, hacia atrás y hacia delante en el tiempo del dispositivo, son sólo “instancias del programa”: el creador es, salvo excepción, un conceutor-programador, el espectador es un ejecutante del programa (se llama a eso interactividad). Ya no sólo no hay “Real”, y consecuentemente “representación”, sino que se puede considerar que ya no hay más imágenes. La imagen de síntesis (como se la llama), en cierta manera, no existe: la síntesis no es otra cosa que un conjunto de posibles (el programa) cuya actualización visual es un simple accidente, sin objeto real. Cómo imaginar ver una imagen de síntesis, si ésta es sólo potencial: su esencia misma reside en la sola naturaleza de su virtualidad. Por un curioso efecto, la síntesis no sería, de tal modo, sino una manera de imagen ontológicamente latente, como la que hace soñar a todos los fotógrafos en espera de la Revelación. Salvo que aquí, puesto que esta imagen virtual es sólo una de las soluciones pre-vistas del programa (ya no hay mirada, ni acto constitutivo de un sujeto en relación con el mundo), no se puede esperar que del encuentro y de sus posibilidades surja alguna forma de magia, algún milagro. Ya no hay rastro de lo real que pueda venir a arañar la imagen demasiado lisa de la tecnología.” **P. 10-11** 40

Toda toma, digital, analógica o argénteo, debería poder proceder de olvido de la cámara, máquina que se debe hacer aleatoria, eliminar la historia sorprender la imagen, imagen del fuera de campo, oculta, arrancada, que, para resistirse – tan cercana, demasiado cercana, evadida del corsé de la pantalla- no se ofrece nunca a la inmediatez de nuestra conciencia y nuestra mirada. (Le Fresnoy, 14 de mayo, 2000). **P. 73** 88

Glitch Your Own Criteria of Glitch Reception

“There are two main categories -- signal vs. noise. Signal has two sub-categories: signals that matter vs. signals that don't. Like- wise, noise also has two sub-categories: glitches that are worth pursuing/keeping/archiving/posting/claiming vs. glitches that get edited/ignored/not captured. The glitch artist and the “wild glitch” collector are their own curators at every turn -- deciding which outcomes to keep and which to ignore; but..”. **p. 38** 73

“1. Based on what criteria? Based on marvel, surprise, authenticity (unstaged-ness [related to surprise]), messed-up-ness, kitschy retro-ness, “beauty,” promise/fruitfulness (a potential to lead somewhere new)?

*2. How can we glitch our own criteria of glitch reception? How can we glitch ourselves so that we don't always select the same old glitches? Cagean aleatoric systems? Oulipean systems of constraint? Collaborative systems? Warning: there are some inherent problems when glitching your own “aesthetic” criteria. ¹⁵ At some point you are going to have to fall back on meta-criteria in order to determine whether your newly glitched aesthetics are aesthetically successful. It is a bit like shooting at a moving target, like using drugs and then trying to objectively evaluate the effect of the drugs while you are still on drugs.” **P. 39** 74*

“La población de los ordenadores hizo que la gente se familiarizase con el software empleado en la manipulación de imágenes y comprendiera que las posibilidades de la expresión artística no estaban restringidas a los artistas que habían recibido una formación académica. El ordenador, el innovador componente de la técnica expresiva, habría de servir para una amplia variedad de actividades creativas. Muchas de ellas no eran sino otras formas de crear imágenes bidimensionales con una nueva herramienta que facilitaba el collage. Pero en muchos otros casos dio pie a una nueva forma de expresión artística cuyo soporte serían las nuevas redes de interacción que terminarían por conformar a partir de 1989 Internet.

Con la llegada de los ordenadores apareció la multisensorialidad en las representaciones: la llamada realidad virtual en la que los sensores globales superan los límites de la vista y el tacto. Lo representado se manifiesta en entornos ficticios susceptibles de manipular e incluso cambiar. La tradicional manifestación artística es sustituida por algo nuevo, más abierto. De arte para todos, propio de las vanguardias se pasa el arte por todos, el arte en la red que elimina las fronteras entre creador y espectador.” **p. 5** 129

“El creador de imágenes, al utilizar la realidad, la procesa simbólicamente y, por lo tanto, la convierte en algo figurativamente distinto. Esta transfiguración es esencial en todo proceso representativo y olvidarnos de él significa caer en una concepción mecanicista de la representación que olvida el factor imaginativo de la misma. El proceso de simbolización de las imágenes ocurre a través del filtro del imaginario, por el que debe pasar toda construcción visual en su camino desde la realidad a la figura, o desde la figura a la realidad, es decir, en el trasvase desde el objeto-forma real al objeto-forma estético, tanto cuando lo procesa el creador como cuando lo hace el espectador. Escoger una forma es ya “imaginarla”; reproducirla es volverla a imaginar: este doble proceso de imaginación está relacionado con el imaginario social (con el valor y la situación del objeto-forma en el mismo) y con el imaginario individual (que supone la personalización de aquel). Por lo tanto, la representación o reproducción acarrea consigo los valores simbólicos de esos imaginarios, expresados formalmente, y los plasma “por encima” de la reproducción propiamente dicha: destila a partir de la misma y a través de esa simbolización paisajes simbólicos, a los que la figuración básica se refiere alegóricamente y que, a su vez, filtran la mirada del espectador cuando contempla la reproducción básica.” **P. 73**

126

“La electrónica afectaría a la obra de arte de muy variadas formas. [REDACTED]

[REDACTED] Los componentes electrónicos pasaron a formar parte de los materiales del artista de vanguardia. De otra parte, al crear la posibilidad de nuevas formulaciones expresivas, no objetuales, que se materializasen en un nuevo soporte electrónico.

Las características esenciales de estas nuevas formas de expresión fueron:

a. En primer lugar, el carácter multimedia de la obra de arte que comenzó a integrar muy diversos lenguajes en un sincretismo acorde con los soportes cada vez más dispares que eran utilizados.

En este nuevo lenguaje, la temporalidad se convertía en elemento fundamental del proceso artístico. A este respecto Bill Viola, uno de los más conocidos creadores del vídeo arte, comentaba: “Una de las cosas que siempre me ha fascinado cuando estudiaba pintura en la facultad de arte era la idea de que podía haber tiempo en la pintura. [...] Este sentido del tiempo fue una inspiración y una guía para mí cuando empecé a coger una cámara de vídeo. Y mi primer impulso fue intentar ralentizar la corriente de información que, obviamente, se manejaba a una velocidad muy alta”.¹

b. En segundo lugar, la ya señalada búsqueda de interacción que dejaba la obra artística en manos del espectador que era quien concluía la propuesta y participaba en la elaboración del hecho

1. Bill Viola en Pérez Ornia, José Ramón. El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental. RTVE Ediciones del Serbal. Barcelona, 1991. p. 69.

artístico. El arte electrónico, hundía sus raíces en formas expresivas en las que el concepto y la participación de la audiencia se oponían al tradicional objeto artístico unificado.” **P. 1-2** 127

“La creación multimedia implicaba una traslación del sentido de la obra hacia el espectador. Apareció un nuevo concepto: la obra abierta que para Umberto Eco se presenta ante el espectador sólo parcialmente terminada de forma que cada individuo pueda completarla y enriquecerla con sus propias aportaciones.

c. Por último, tuvo lugar el desarrollo de nuevas formas de difusión que superasen los limitados ámbitos del mercado artístico tradicional.³ El museo y la galería de arte eran espacios de difusión insuficientes en un mundo dominado por los medios de comunicación. Este proceso conduciría a buscar redes de difusión de carácter electrónico que desembocarían finalmente en el arte digital difundido por Internet.

Pero los pilares del arte electrónico no son exclusivamente tecnológicos. El arte electrónico hunde sus raíces en formas expresivas en las que el concepto y la participación de la audiencia se oponían al tradicional objeto artístico unificado. Este aspecto, el de acceso aleatorio es uno de los paradigmas comunes de la expresión ligada a la tecnología electrónica y digital.

Dentro del arte electrónico se pueden diferenciar varias fases históricas de evolución en la investigación y prueba de nuevos lenguajes con un denominador común: la interactividad.” **P. 2** 128

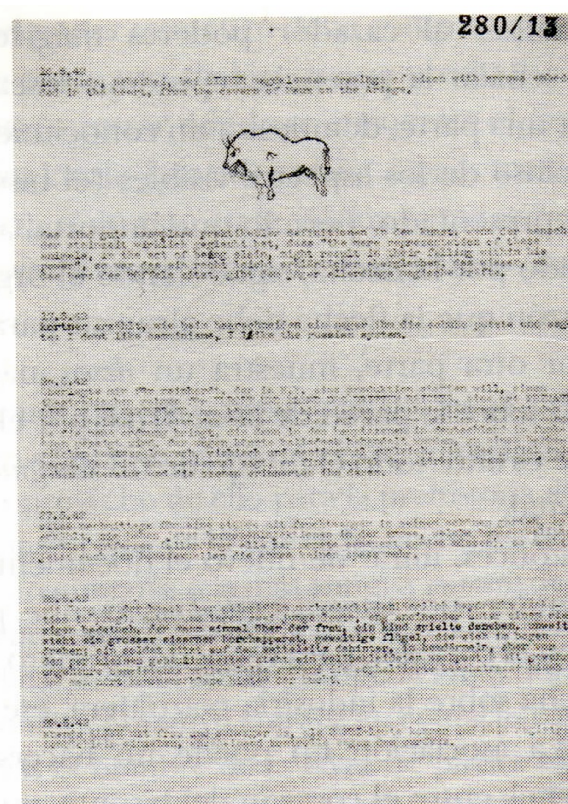
“Ante una reunión de gestos tan diferentes como los de Pio XII con las manos alzadas, Rommel con la varita sobre el mapa militar y las mujeres rusas desconsoladas, abrazando cadáveres (il. 15), el observador, en efecto, no dispone de ninguna certidumbre sobre la *determinación* de esta relación. Pero presente – “expectador” por lo tanto, ya que deberá retrabajar su intuición, verificarla si es posible– que una *sobredeterminación* funciona en ese montaje de gestos. Walter Benjamin esclareció notablemente la fuerza épica y teórica de este tipo de enfoque del gesto humano; primero, es *documental* (“los gestos son encontrados en la

realidad”); en segundo lugar, está *reencuadrado* (“este encierro, este encuadre estricto de cada elemento de una actitud [...] constituye uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto”); en tercer lugar, está *desplazado* en cuanto a la acción, el drama, la cronología que rompe por su interrupción (“cuanto más a menudo interrumpimos a alguien que está actuando, más gestos obtenemos; para el teatro épico, la interrupción de la acción se encuentra por lo tanto en primer plano”); y por último; es suspensivo, *retardado*, incluso detenido (“es el retraso debido a la interrupción y al recorte en episodios debido al encuadre lo que hace del teatro gestual un teatro épico¹”)” **P.101** **34**

44. Bertolt Brecht. Arbeitsjournal 16 de mayo de 1942: “Dibujo de bisonte del periodo magdaleniense.” Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 280/13).

Parece entonces que el pensamiento divaga o se dispersa, que la *exposición tabular de las imágenes* destroza u ofusca enteramente la *exposición lógica del argumento* que daría cuenta de su regresiva. Ahora bien, para nada, si comprendemos que el argumento debe establecerse de manera regrediente. Basta, en efecto, mirar primero el dibujo del bisonte prehistórico en el que una flecha, esquemáticamente, indica y alcanza- el corazón. Brecht escribe aquí que “el hecho de saber dónde está ubicado el corazón del bisonte confiere al cazador poderes mágicos”². Una manera de señalar la potencia “epistemo-deseante” de la imagen: por una parte, demuestra un conocimiento que va más allá incluso de los aspectos visibles (el bisonte, notablemente representado, pero lo que importa, a través del lugar indicado por la flecha, sigue siendo el órgano invisible del corazón que la flecha debe alcanzar para vencer al animal); por otra parte, muestra un *deseo* mágicamente perennizado sobre la pared de la caverna, por el dibujo de la flecha que es ante todo el dibujo de un *designio*, alcanzar su objetivo vital.” **P. 299 – 300** **37** – **INCLUYENDO IMAGEN**

“La segunda y relativamente nueva interfaz en el mundo del teléfono es la pantalla. El display digital para números y letras fue sustituido por una pantalla gráfica completa, donde pueden ser representados números, letras, imágenes y videos.



¹ W. Benjamin, <<Études sur la théorie du théâtre épique>>, art. Cit.

² ibid

Así, el celular también incorporó la transmisión de imágenes y videos, y fue transformado en un aparato para transmitir sonidos, signos discretos e imágenes. Mientras que las pantallas de plasma del “cine de hogar” tienden a agrandarse, la escala de las del celular es verdaderamente mínima. La economía de la reducción del texto inició una nueva economía de imágenes pequeñas, adaptándose al espacio reducido de la pantalla del celular. El paso de la pantalla del cinemascopio a la de los tubos de rayos catódicos de la televisión y la de la computadora significaron hitos importantes en la reducción del tamaño de la pantalla. El último paso de la pantalla del celular, sin embargo, es mucho más provocativo. La incorporación de imágenes y películas digitales significa una reducción fundamental del formato de la imagen. La pantalla de 2 o 3 pulgadas y su difusión masiva (cerca de 2 mil millones de aparatos) pueden considerarse un acontecimiento importante en la historia de la imagen. Es la movilidad del celular la que finalmente produjo esa tremenda reducción del formato de ésta.” P. 7 108

“Liberar o separar la imagen de su contexto narrativo es el primer paso para verla *en cuanto imagen*, primero, y para llegar a considerarla, segundo, como un elemento autónomo con el que ensayar una lectura poética o jugar a cambiarlo de contexto. Una primera consecuencia de este tipo de proceder resulta evidente, aunque no siempre se mencione al ocuparse de las relaciones de este movimiento con el cine: el surrealismo cinematográfico no se reduce a hacer films surrealistas; consiste también en apreciar el surrealismo *latente* en el cine nominalmente convencional, como hace Ado Kyrrou en *Le surréalisme au cinéma* (asimismo, este interés de un movimiento vanguardista por la cultura popular anuncia la posterior querencia del cine de *found footage* por reciclar materiales menos nobles aún que el cine comercial, como los films institucionales, etc.).” P. 79 116

EL GLITCH COMO NUEVO LENGUAJE

“A glitch is such a minute change in voltage that no fuse could protect against it” --- Yuri Gagarin, 1949 p. 77 [79](#)

“Compression is reduction. A glitch, then, rebels against that reduction. Walt Whitman said once, ‘I am large, I contain multitudes’”. P. 73 [76](#)

No decimos que la imagen es o no es, está o no está. La imagen no se dice al decirla, al escribirla, se estructura al poder remontar la corriente de su propia escritura. P. 76 [89](#)

“GLI.TC/H/BOTS <ref=”nofollow” value=”off”>
Dear DNSBL <insert reader=”white-list”, “NoBL list”, “Yellow List”, “Black List”>
Good news! You just entered the CAPPSII of the GLI.TC/H READER[ROR]! You can now dial-into the 20111 edition of GLI.TC/H long tails, heavy tails, fat tails, power-law tails and professionals of the NEW ORDER.
the GLI.TC/H/BOTS/s algorithms are a constant string of interrupts/conundrums/quagmires. Conditionals are set in the interest of codifying variables which we’ve been programmed to dump into ___badram.
PRINT: While techno[logical] glitch is primarily a process of _shock <require> “investigation” + “cognition”, glitch.art is *best de/scribed as “collection of forms/ ++ /events” that ~osc in//betwixt exe.tremes: (the fragile, technologically-based moment(um)... of a material break, the conceptual or techno- cultural investigation of breakages, && the accepted and standardized commodity or B®anTMark that a glitch if/else can become).
The gli.tc/h/bots have been programmed to reply.all to communitie[s] which have formed in/around these exe.tremes. To en(capsul)ate a whole range of unstable processess and sometimes (almost) contradictory intentions of glitch artist/s/, it is useful to consider glitch art in terms of the[se] communitie[s].” p. 11 [88](#)

“A glitch is actually an affective event that happens in time. The results of such a glitch may be captured (by taking a screen shot of the visuals produced during a glitch event). This captured glitch may be thought of as the trace of a glitch, the residue of a glitch, or the archive of a glitch. These glitch traces may be thought of as ‘wild glitches.’”¹² p 32 [71](#)

“Glitches can also be intentionally produced by artists trying to achieve a purposeful glitch effect. Glitch artist/theorist Rosa Menkman calls these intentional glitches “domesticated glitch- es.”¹³ The term “glitch art” might apply to all domesticated glitch- es and all wild glitches that have been “captured” and recontextualized as art.

Thus far I have mostly been examining the phenomenon of “wild glitches,” but my observations are equally applicable to “domesticated glitches,” because both glitches ultimately and nally “run” not on computers, but on human wetware in real-time. Both glitches are experienced by humans as a spike or a surplus of affect.

Are there particular sub-genres of domesticated glitches? Free range, organic, grain-fed, etc. (software mods, hardware mods, le corruption, etc.). Different glitch mod(i cation) tech(nologie) s do indeed have different affects. These affects extend beyond merely different “visual aesthetics.” These different modi cations are actually bodily experienced in qualitative different ways, in- cluding but not limited to the recognition of visual forms. A rigor- ous and exhaustive taxonomy of glitches might be interesting, but it would prove very dif cult (just as Bakhtin’s call for a rigor-ous taxonomy of various speech genres has ¹⁰ never fully been answered). Casual speech genres and technological glitches are constantly evolving, because social human situations and hard- ware/software technologies are constantly evolving.”

P.33 72

“One way to test what a system is doing is to send human lan- guage through it and see what happens. Human language is complex. It involves a transcendent, linguistic system (as Chomsky observes). It also involves semiotic play of meaning (as Derrida observes). But (as Bakhtin observes), human language ultimately involves real-time, affective utterances -- speech acts based on individual human will (volition) that occur in a speci c lived context (time and space, here and now). So human language is both transcendent and immanent. It foregrounds the strange/complex intersection of these two purported extremes (metaphysical/out of time vs. immanent/in time).”

P. 25 69

“The glitch event is not “unnatural.” It’s just that we humans are still acclimating ourselves to it. We are less used to seamlessly absorbing it as affect. Analog affect is more qualitatively gradu- al, whereas digital affect can dramatically spike. This explains the difference between warm analog overdrive distortion¹¹ and the binary disconnect of digital overdrive distortion. The qual- ity of analog distortion is related to the nature of its source sig- nal, whereas digital distortion is simply a complete miss -- one second you are hearing the source signal, and the next you are hearing a monotone beep.” **P. 31** 70

Glitch Your Own Criteria of Glitch Reception

“Recognize That Humans Are The Last Mile of Runtime

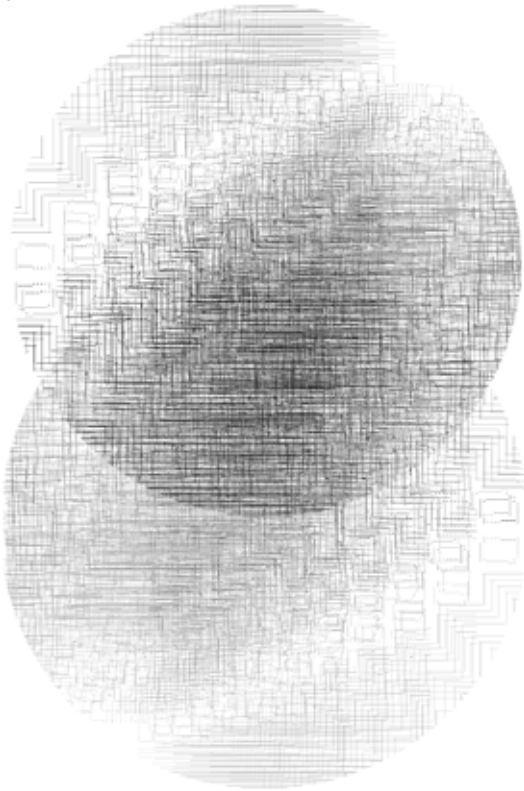
Regardless of what analog or digital systems you use to mas- sage your glitch, it still ultimately has to “run” on human wetware. Could you develop a system or make a work of art that causes human wetware itself to glitch? Tony Conrad’s icker lms, Brion Gysin’s dream machine, and op art all seem applicable. Glitch- ing language is a promising place to start, because the semiotic aspects of language always runs in real-time on human wetware in tandem with (and inextricably entangled with) the embodied, affective aspects of your glitch.” **P. 40** 75

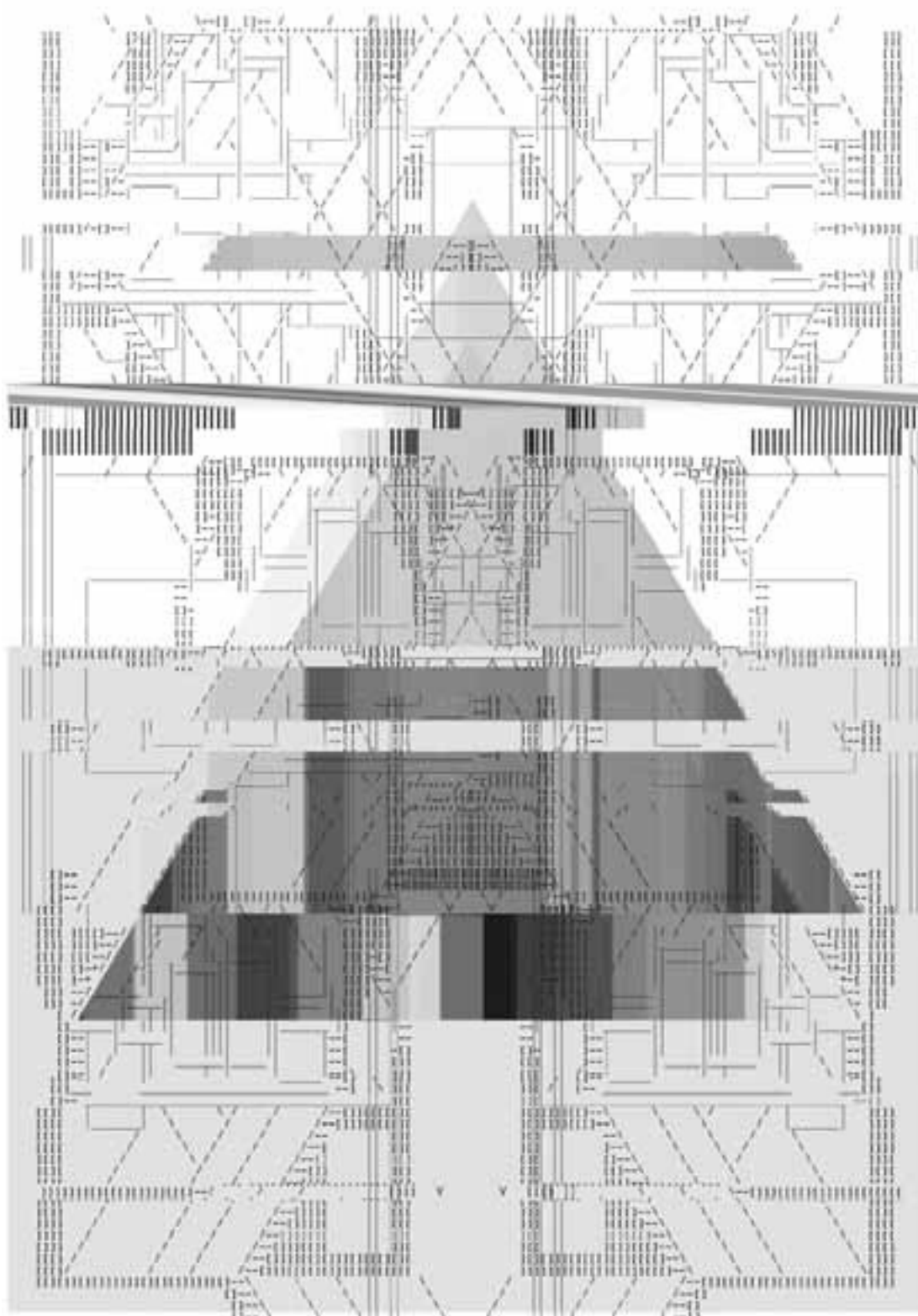
“Glitches are guts⁸. Just like when our inner systems break down and our many moving parts spill out for the world to see, glitches are the source of the same raw, abject seduction. So, self-destruction might be a bit grandiose a term for what unity gives us, but self-denial⁹ might be appropriate. When a thing is running right- be it a digestive tract, a motor, or a data process- we don’t think about it.” P. 74 **77**

“Perhaps we can think of a glitch as a type of pornography*. A type of hidden thing, revealed. I do not doubt that we use pornography as a proxy for understanding and creating our own sexual identities, but. then, perhaps, a glitch might be a way for us to construct ourselves in reference to the void. One could suggest that, just as pornography is a tempting approximation and simulation of an act of unity, so too is a glitch.” P. 74 **78**

A Bill Miller

gridworks2000





p. 143-144 **81**



p. 147 [82]

¿Puede una imagen ser incompleta por exceso más que por defecto? P. 95 [91]

EL MONTAJE

“¿Cuál es la palabra rusa para “montaje” si es que sólo hay una? Para “Imagen”, por ejemplo, hay dos palabras en ruso. Es útil. Sería interesante hacer un diccionario de términos cinematográficos en cada país. Los americanos tienen dos palabras: “cutting”, la acción de cortar, y “editing”, que está ligado a lo que ellos llaman “editor” y que no es el “editor” en el sentido francés del término, sino el que supervisa toda la concepción de una obra en el seno de una editorial o el jefe de redacción en la prensa. Estas palabras no designan la misma cosa, no remiten a la misma idea que ‘montaje’.” **P. 282** 184

*“La lógica de la sustitución, característica del cine, origina la lógica de la adición y de la coexistencia. El tiempo deviene espacializado, distribuyéndose sobre la superficie de la pantalla. Nada se olvida, nada se borra. Del mismo modo que nosotros usamos los ordenadores para guardar textos incompletos, mensajes, notas, información (y, al igual que una persona a lo largo de los años va acumulando recuerdos en su memoria que, progresivamente, van adquiriendo mayor peso que los acontecimientos futuros), el "Montaje Espacial" acumula hechos e imágenes a medida que la narración avanza. Al contrario que una pantalla de cine, que funciona principalmente como una grabación de la percepción, la pantalla del ordenador funciona como una grabación de la memoria.”⁸⁶ **p. 65** 120*

Olvidar una imagen para atreverse a otra – **P.77** 90

“Entre las características comunes que comparten las vanguardias históricas destacan, por su radicalismo: la exaltación romántica del individuo creador, dueño absoluto del porvenir del arte; su rechazo total del pasado -"destruir el culto al pasado, la obsesión de lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico", rezaba el Manifiesto de los pintores futuristas (1910)-; y su creencia en la experimentación como único método válido para la creación artística, negando cualquier valor previo. (Todo ello salpimentado por un discurso ideológico plagado de intolerancia y dogmatismo). El conjunto de estas características queda ejemplificado en los cuatro trazos distintivos que Renato Poggioli atribuyó a todo "verdadero movimiento de vanguardia": activismo, o espíritu de aventura; antagonismo, o espíritu de rebelión; agonismo, o espíritu de sacrificio en aras del futuro y nihilismo, o espíritu de negación. (5) Estas bases ideológicas, psicológicas y míticas del vanguardismo, que Poggioli denomina "dialéctica de movimientos", fueron retomadas por Gene Youngblood en los 80 para establecer una serie de comparaciones entre la vanguardia actual y las vanguardias históricas. (6) Con este mismo propósito nosotros pretendemos desarrollar en los siguientes apartados todos aquellos aspectos del vídeo de los 60/70 directamente relacionados con estas bases. No obstante, y para poder remitirnos a un código referencial más específico, vamos a sintetizar a continuación las categorías propuestas por Poggioli puntualizando, de paso, sus correlativos videográficos.

Activismo: el espíritu de aventura.

La vanguardia supone siempre una acción en primera línea, más concretamente, la vanguardia implica experimentación, exploración de territorios desconocidos y conquista pionera del porvenir. Se desarrolla en el territorio urbano y está orientada hacia un futuro siempre científico y tecnológico (7) "Para los futuristas la idea de modernidad se halla estrechamente ligada a entender el futuro y el progreso como auténticas panaceas". (8) Entre las vanguardias, el futurismo es quien mejor encarna estos ideales, básicamente representados en la exaltación de la estética maquinista. No obstante, el espíritu activista también será retomado bajo otros aspectos por el resto de las vanguardias. En 1936, por ejemplo, Moholy-Nagy firmaba junto a Duchamp, Kandinsky y Calder -entre otros- el Manifiesto dimensionista que programa y sueña con un arte futuro que ubica la investigación artística en la cima del progreso." P. 2 3

"Dichas bifurcaciones -existentes en todos los sitios donde Brecht, precisamente, no parece interesante- no valen como dudas en cuanto a la forma, ni como renunciaciones en cuanto al contenido. Allí donde lo doctrinario ve un callejón sin salida, un bloqueo, el poeta se vuelve capaz de abrir un paso, de crear un ritmo. Todo está ahí: las *posiciones* no se toman más que tomando el *ritmo*. Y todo, de nuevo, se cumple por el desvío de una memoria, especialmente la de Hölderlin encontrando en los griegos la misma situación que la Ilustración, es decir la cuestión del "entendimiento del hombre en su marcha bajo lo impensable", como escribe en sus *Observaciones sobre Antígona*³. Ahora bien,

[REDACTED] formula el principio de trasgresión *rítmica* propia a toda lengua poética en el procedimiento de la "cesura", "suspensión" que libera una 'pura palabra arrancada al mundo de la representación conceptual'" P. 222 36

"Pero ¿qué sucede cuando el instante, ese "corte inmóvil del movimiento", se especifica por una interrupción de movimiento –tanto del movimiento *en* la imagen como *de* la imagen misma (ya que no del mismo desfile de imágenes, puesto que él no se detiene nunca)–? ¿No significaría esto producir una contradicción entre los términos, introducir un defecto en su circularidad?" P. 112 11

"En el envejecimiento cada vez más acelerado de las novedades e invenciones que brotaron de las fuerzas productivas del capitalismo en desarrollo, Benjamin vio el rasgo característico de toda la modernidad temprana. Quiso alcanzar la intencionalidad recta –fisionomizando- a partir de las apariciones de lo inaparente: mostrando los retales, haciendo un montaje de los desechos (O^o, 36) de un modo parecido, su pensamiento ya había intentado en *Calle de dirección única* perderse en lo concreto

³ Sobre las relaciones entre lírica \ dialéctica en Brecht. cf. C. Bohnert. *Brecht's Lyrik im Kontrast. oft. tá.*

⁴ *Ibid*

y particular para extraerle directamente su misterio, sin ninguna mediación teórica.”

P. 12 - 13 **131**

“Al apreciar un film que recurre en su montaje a la apropiación de material ya existente, nos podemos dar cuenta que su construcción y sobre todo la mirada que nos exige es dialéctica, reflexiva y compleja; las imágenes generalmente se problematizan, se ensamblan y yuxtaponen, generando la apertura hacia nuevos discursos.” **P.112** **22**

“ No por casualidad, en su violenta polémica con Ernst Bloch, Georg Lukács situaba el procedimiento del montaje en el centro de la cuestión, hasta llegar a la mala fe de no ver en ello más que “vínculos unívocos” o “profunda monotonía”:

‘El montaje representa la cima de esta evolución [moderna, formalista] y por ello saludamos el espíritu resuelto con el que Bloch lo sitúa artística y filosóficamente en el centro de la literatura y del pensamiento “vanguardista”. Allí donde el montaje en su forma originaria, como el fotomontaje, puede introducir un efecto asombroso y a veces considerable a nivel del trabajo de agitación, este efecto viene precisamente de que yuxtapone de manera sorprendente trozos de realidad totalmente diferentes en los hechos, aislados, arrancados de su contexto. El buen fotomontaje tiene el efecto de una buena agudeza. Pero desde el momento en que este vínculo unívoco (eficaz y justificado en la agudeza aislada) emite la pretensión de figurar la realidad (incluso cuando es concebida como irreal), la relación de conjunto (incluso formulado como ausencia de relación) y la totalidad (incluso cuando es vivida como caos), el resultado final no puede ser más que una profunda monotonía.

Esta monotonía es la consecuencia necesaria del abandono del reflejo objetivo de la realidad [...]. Naturalmente, estos principios nunca se realizan al cien por cien, incluso en Joyce. Ya que un caos al cien por cien no existe más que en la cabeza de los alienados, de igual forma, como dijo justamente Schopenhauer, no se puede encontrar un solipsismo al cien por cien más que en un asilo de alienados. Pero como el caos constituye el fundamento ideológico del arte de vanguardia, todos los principios de coherencia tienen que llegarle de un material extranjero: de ahí los comentarios introducidos por montaje, de ahí el simultaneísmo, etc. Todo esto sólo puede ser un sucedáneo, todo esto no puede más que intensificar la univocidad de este arte.” **P. 126** **35**

“Propongo pensar el video, entonces, como un agente -no un sujeto- operando en el territorio de la instalación. Dicho con otras palabras, tanto la tecnología-video (máquina de visión) como la imagen electrónica/digital que le es inherente *producirán* o efectuarán en la territorialidad de la instalación una multiplicidad de conexiones: un cofuncionamiento.

Para justificar esta proposición se hace necesario, antes que nada, apelar a una introducción al tema del uso de la imagen electrónica y de la tecnología video en el campo del arte, vinculando la praxis videográfica a operaciones de subversión y torceduras del sentido (estereotipado) que le fue asignado a esta tecnología por la industria. Luego de este rodeo abordaré el tópico de los sentidos posibles que se

despliegan al anexas este dispositivo maquínico y las imágenes electrónicas (analógicas, digitales y mixtas) al territorio de las instalaciones.

Pues bien, considero que la video-tecnología introdujo diferencias diferenciadoras²⁸ en el campo cultural, y para nada desfasadas en el tiempo sino coetáneas (contemporáneas) a su introducción en el mercado como tecnología para uso (no exclusivo) de la televisión. Opino, que la fuerza de impacto de esta tecnología en el campo cultural radica en que no introduce redundancia en el sistema sino, por el contrario, opera como pura diversidad. No hay que olvidar que con video no sólo se hizo televisión de otro modo y arte de otro modo -incorporando un tipo de imagen que es de naturaleza distinta a la quirográfica y a la fotoquímica- sino que también tuvo la virtud de obrar como medio para la guerrilla contracultural: ya sea produciendo contrainformación o resemantizando la señal emitida por la televisión. En estos dos sentidos subversivos es que las prácticas videográficas, en general, van a dar impulso a la producción de un amplio espectro obras como asimismo de pensamiento crítico.” **P. 17 – 18** 62

“¿De qué otro modo se trata? Pues bien, en tanto modalidad artística, el videoarte se caracteriza por el uso experimental y creativo del video en el ámbito del arte. Y en tanto categoría genérica -si es que se puede hablar de género- pertenece a una clase muy amplia, porque el uso de la tecnología video ha posibilitado interconectar prácticas artísticas diversas dentro de un campo de experimentación inusitado; de ahí que se pueda decir que el videoarte, en su dinámica de desenvolvimiento, ha ido creando y anexando nuevas galaxias de significación a través de distintas formas de expresión y diversas modalidades de fruición, como videocintas, video monocal, videoperformance, videoescultura, videoinstalación -monocal y multocal, con monitores o proyectores-, instalaciones de circuito cerrado de video o de televisión, video-ambientes o video-entornos interactivos y/o inmersivos-, y la lista se amplía a medida que los artistas van ensayando y generando mixturas que ordenan de otro modo las formas de producción de imágenes y de sentido como asimismo la disposición sensorial (el sensorium) que se configura a partir de estas junturas.

Esta dinámica de las prácticas videográficas fue planteando a los investigadores problemas específicos vinculados a fenómenos tanto estéticos como discursivos, los cuales fueron abordados desde distintos campos del saber dentro de la esfera del arte: la estética, la crítica, la teoría y la historia, por nombrar los más relevantes. Debido a ello, estas áreas han ido creando herramientas interpretativas varias para dilucidar, comprender y caracterizar un conjunto de problemas bastante novedosos que se manifiestan ligados al trabajo creativo con la imagen electrónica. Uno de estos campos problemáticos está definido por la relación entre el videoarte y el espacio de expectación de la obra, o dicho de otro modo, entre la bidimensionalidad de la imagen- video y el volumen del conjunto espacial en el que ella se inserta, como es el caso de lo que se conoce en sentido general como videoinstalación.

A mi entender, la mayoría de las videoinstalaciones tienen al menos dos elementos básicos en tanto materia significativa de la obra. Uno de ellos es la imagen

electrónica, sea ésta de naturaleza analógica, digital o mixta. Trabajar con video significa trabajar con materia electrónica, aunque asumiendo, por sobre todas las cosas, que se trata de algo de consistencia casi inmaterial y que además se desarrolla antes en el tiempo que en el espacio. El otro elemento significativo de las videoinstalaciones es el espacio real, es decir, el espacio tridimensional actual donde la obra se concreta. La videoinstalación se nos presenta, generalmente, como la puesta en relación de esa clase particular de imagen (la electrónica temporalizada) con un dispositivo de enunciación objetual - tridimensional- que excede a la imagen. Algunas obras videoinstalacionales van más allá de la objetualidad ostensiva del monitor y de una relación dialógica entre imagen y artefacto que la contiene, para hacer entrar en diálogo, también, al espacio real u objetual de la arquitectura en la cual se insertan (en sentido general, se trabaja con, y dentro de, salas de galerías de arte o de museos). En síntesis, este dispositivo está integrado por el espacio real donde la instalación se instala como asimismo por los espacios de visualización de la imagen y las tecnologías complementarias para que esa visualización sea posible: todo tipo de cámaras -dispositivos de captura de imágenes-, todo tipo de reproductores -dispositivos de salida de imágenes-, todo tipo de circuitos - dispositivos de distribución de imágenes- y todo tipo de pantallas -lugar de visualización de la imagen.

En un sentido estricto, se puede hablar de propuestas o modalidades inclusivas, pues incluyen, en un mismo espacio de sentido, a la imagen temporalizada, a las tecnologías que la actualizan, al espectador que también es actante y al recorte espacial (sala de galería o museo) todo ello como entendido como lugar resemantizado por la obra. Dicho de otro modo, son inclusivas porque la mayoría de las obras instalacionales no segregan al espectador del espacio de enunciación. Una vez más el espacio actúa como materia significativa de la obra, pero lo hace en forma ambivalente: como continente y como contenido a la vez. En sentido opuesto, sí hay segregación espacial, por ejemplo, en la pintura, en el cine o en el teatro clásico; quiero decir, el espectador está en el espacio, pero en estos casos está literalmente *separado de la escena*.” P. 20 – 21 63

“Some specialists might propose sampling as a term reserved for music. However, the principle of sampling at its most basic level had been at play as a cultural activity well before its common use in music during the 1970s. I do not argue to change the term recording for sampling when discussing film, photography or early music recording; rather, my goal is to point out that recording and sampling are terms used at specific times in history in part due to cultural motivations. Sampling as an act is basically what takes place in any form of mechanical recording—whether one copies, by taking a photograph, or cuts, by taking a part of an object or subject, such as cutting part of a leaf to study under a microscope.

The concept of sampling developed in a social context that demanded for a term that encapsulated the act of taking not from the world but an archive of representations of the world. In this sense, sampling can only be conceived culturally as a meta-activity, preparing the way for Remix in the time of new media. Early recording, in essence, is a form of sampling from the world that may not appear as such to those

used to the conventional terms in which the concepts of recording and sampling are understood. According to the basic definition of capturing material (which can then be re-sampled, re-recorded, dubbed and re-dubbed), sampling and recording are synonymous following their formal signification.” P. 11 – 12 100

“Cut/copy and paste is a common feature found in all computer software applications, and currently is the most popular form of sampling practiced by anyone who has access to a computer. Cut/copy and paste extends many of the principles explored by DJs and previous cultural producers in the twentieth century. Keeping in mind the link of sampling and appropriation to cut/copy and paste, I argue that Remix is a discourse that encapsulates and extends shifts in modernism and postmodernism; for if modernism is legitimated by the conception of a Universal History, post-modernism is validated by the deconstruction of that History. Postmodernism has often been cited to allegorize modernism by way of fragmentation, by sampling selectively from modernism; thus, metaphorically speaking, postmodernism remixes modernism to keep it alive as a valid epistemological project.” P. 4 101

“La literatura actual ha hecho de la estética alusiva del centón su bandera más representativa por ser la forma de intertextualidad más completa y compleja [Martínez Fernández 2001]. Al fin y al cabo, ya en el propio concepto de centón está la noción misma de aludir a una tradición anterior que actúa como texto base y que es así revisada, revisitada y reactualizada. No es extraño que una forma literaria periférica que se presta tan plásticamente a la elaboración de bromas –a menudo procaces– basadas en la subversión axiológica de ese texto base (normalmente canonizado como «alta literatura»), haya servido de vehículo habitual para la composición de pequeñas piezas irreverentes, atrevidas, jocosas, eróticas...”¹” p. 13 – 14 103

“La estética del centón, también llamada del fragmento, que hoy en día resulta omnipresente en todas las facetas de la literatura y el arte, puede ser caracterizada –a grandes rasgos– por el deseo del autor de que el destinatario de su obra reconstruya con precisión el texto evocado [Pasquali 1951, 11-20]. Por tanto, es preciso comenzar distinguiendo la alusión implícita –indicada voluntaria y explícitamente– de la reminiscencia –que puede ser inconsciente– y de la imitación –que no siempre el poeta quiere hacer patente–. Hecha esta delimitación, queda claro que el centón (independientemente del medio con el que se elabore: visual, lingüístico, musical, etc.) forma parte por derecho propio del ámbito de la alusión, puesto que el autor no concluye por sí mismo la obra artística. Para que un centón se realice como tal, es necesario que en el momento de su actualización (contemplación, lectura, audición, etc.) el receptor capte el valor de las alusiones, recordando la obra a la que pertenece cada fragmento y el contexto del que ha sido extraído. El poeta centonario no se limita a un simple hurto de versos, sino a una pretensión de que sean reconocidos los robos e identificado el texto base, de tal

forma que sea precisamente por su descaro a la hora de apropiarse de obras ya consagradas por lo que se le valore.” P. 15 104

“El contrapunto a este quehacer cinematográfico lo encontramos en los *recut* divertimento muy popular en internet que consiste en la concatenación de imágenes clave de dos películas muy conocidas para elaborar una nueva historia que sólo en parte coincide con la que cuentan las películas de las que se nutre. Como si de un nuevo tráiler se tratara, *Scary Mary* utiliza imágenes del conocido filme de Walt Disney *Mary Poppins* para narrar una historia de terror en la que los niños de los Banks corren peligro de muerte con la llegada de la nueva niñera. Más conocido es *Brokeback to the Future*, en la que se funde la historia de amor contada en *Brokeback Mountain* con las imágenes de la tercera parte de *Back to the Future* (la que se desarrolla en el salvaje oeste) de manera que, para sorpresa y carcajada del espectador, ahora Marty y Doc mantienen una intensa relación sentimental. Estos procesos centonarios visuales en los que se recrean los productos del re-cut, no son nuevos sino que tienen –una vez más– origen griego. La novedad radica, no en la técnica, sino en el nuevo medio por el que se transmite el mensaje: el audiovisual.”

P. 16 105

“El escritor –y esto es especialmente diáfano en aquel que realiza centones– hace su lectura personal de la obra canonizada [REDACTED], de modo que la Literatura se termina entendiendo a través de la recepción de los textos literarios, y sin prestar atención a ese proceso no se comprende el surgimiento de una nueva obra. Cada lector crea un significado propio y único de cada texto, condicionado por elementos paratextuales irrepetibles, que consciente o inconscientemente puede ser rastreado dentro de su producción como escritor. Los poetas centonarios recrean, sobre la base de un texto preexistente por todos conocido, el modo en el que cada uno de ellos prefiere leerlo y que sea leído, dado que, en último término, el lector implícito de una obra no es otro más que su propio autor. Así pues, la lectura y estudio de estos centones profanos de base homérica acaba convirtiéndose en el estudio del tipo de lectura que de los dos grandes monumentos canonizados de la literatura griega (la *Ilíada* y la *Odisea*) realizó cada uno de los autores centonarios a lo largo de la historia.” P. 18 106

APOPIACIONISMO

“We are also connected to other memories and hystories in personal, subjective, interpreted, encoded shared, plural, diffuse and divergent networks of meaning.” P. 90 [80]

“On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process. They may occur in a far less straightforward context than is evident in making a film version of a canonical play.” P. 26 [107]

“notas sobre vínculos, consciencia y el doblez
notas sobre el doble, archivo y el yo existente” P. 240 [124]

¿Hay un timbre de la imagen y puede la imagen perder su voz y relegar el sentido de lo que dice? P. 71 [87]

“The official discourse concerning copying as a debased or immoral activity is here in full, too: “fake,” “phony,” “masquerade,” “genuine,” “unauthorized,” “real,” “pure invention,” “borrow,” “lift- ing,” and so on. The “underground” publishers “naturally” pay no royalties, presumably because they are the inherently evil scapegoats of the piece, thwarting the equally natural aspirations to fame and fortune of those naïve writers hoping to “piggyback” on Rowling’s success. All of these words serve to communicate the notion that copying is wrong because it is an act of deception and that, in the words of a lawyer representing J. K. Rowling’s literary agency, “some of these examples seem to suggest that J. K. Rowling actually wrote the books. ... It is possible that people might buy those believing them to be part of the series, and obviously they’d be disappointed.” P. 107-108 [15]

Una película copia a otra y se la encuentra cara a cara, frente al espectador. ¡Es casualidad, estúpido! P. 117 [92]

“Lo que apunta Arthur es que el cineasta que se apropia de material *no* utiliza las mismas técnicas que constituyen los originales (guión, puesta en escena, etc.) pues trabaja en un modo de producción radicalmente diferente, ya se trate del material apropiado de un film de Hollywood o de un oscuro film industrial. Así, el *found footage* se separa del arte de apropiación, ya que ni su técnica ni su audiencia son homologables con las del producto apropiado. Su práctica se desarrolla en un ámbito diverso y su estrategia, prosigue Arthur, consiste en «redirigir los procesos de recepción de la imagen implícitos en el cine dominante. Por otro lado, la re-

presentación de material de archivo no “simula” nada: lo que produce es sólo otra copia exacta (si bien con-vertida a un formato diferente) de un objeto cuyo valor de cambio depende sólo de forma nominal de su carácter único (en tanto que negativo original)». Así, siempre según Arthur, se produce una paradoja que da al *found footage* un fecundo «exceso de significado»: la paradoja de un desplazamiento radical en el contexto de producción (y por tanto de recepción) pero manteniendo una «materialidad idéntica» para el objeto apropiado.” P. 85 1171

“If plagiarism means appropriating someone else’s work and presenting it as one’s own, then the same criteria could be applied to plagiarism’s inversion, forgery, in which one presents one’s own work as the work of someone else. There are many situations where work we do is presented as being by someone else, but not all ‘induce reliance.’” P. 109 16

“Copying and deception, then, are connected to power, which (to repeat Russell’s definition) is “the production of intended effects.”¹⁷ The power of the copy lies with this ability to produce an action—in Posner’s words, to “induce reliance” deceptively. Thus the use of the deceptive copy in warfare; in nature, where survival against predators is a constant concern; in politics, where the goal is to maintain or to take hold of power; and in capitalist economics today, where the goal is to persuade people that there is no viable alternative to their continued participation in this particular political/economic structure.” P. 122 17

“Estos films llevan implícita, muchas veces, una fuerte crítica y puesta en cuestión de los medios audiovisuales y sus producciones tradicionales, en las cuales, generalmente, el espectador como tal, no ‘debe’ reflexionar ni elaborar ningún cuestionamiento, ya que las imágenes funcionan y se presentan *como si* dijieran todo. Muchos cineastas intentan generar en el espectador una mirada crítica, buscando siempre una reflexión y revisión de lo que, en un primer momento, no logró captarse.

Sin embargo es importante destacar que, hacer referencia al uso y apropiación de materiales ajenos, siempre ha generado ciertas controversias y discusiones, tanto en el marco de lo que podríamos llamar *derechos de autor*, como en lo que respecta a las discusiones sobre el bajo mérito de invención y creación de quienes recurren a este tipo de práctica.

André Bazin nos dice, respecto a esto último y tomando como ejemplo el film *Paris 1900* de Nicole Védres:

‘De ninguna manera hay que creer que el mérito de los autores se ve mermado aunque utilicen exclusivamente documentos cinematográficos preexistentes. Al contrario, su éxito debe ser atribuido a un sutil trabajo con el medio, a la inteligencia de su selección a partir de un fondo de material inmenso, a la sensibilidad y la inteligencia del montaje, y a la especial astucia del gusto y de la cultura que era necesaria para domar los fantasmas.’¹³⁸

En relación a la discusión sobre los derechos de autor, si por esto entendemos un robo, piratería o saqueo del material apropiado, coincidimos con Bonet, cuando plantea que esto es antes una metáfora que una realidad.¹³⁹

Por lo tanto debemos considerar que estos materiales retomados y/o encontrados, son, en este plano del apropiacionismo, aprovechados para poder, a través de ellos, obtener nuevos matices de significaciones y sentidos. Bonet despega la apropiación de una referencia directa al robo para emparejarla más a la idea de reciclaje:

“Y porque hay asimismo amigos de lo ajeno muy honrados, que piden permisos, acreditan con todo detalle sus fuentes, y pagan lo que se deba o convenga a los derechohabientes, los archivos, los bancos de imágenes. En cualquier caso, la modalidad por la cual se hace usufructo de tales elementos ajenos —no sólo imágenes, sino también textos, músicas, argumentos...— es lo de menos. El apropiacionista puede jactarse o no del delito cometido.” **p. 112-113** **123**

“Lo que nos parece más apasionante es como la digitalización nos lleva de lleno a otro concepto de gran interés: la transarchivación, pues la organización de la memoria clásica (la psicoanalítica) cede su terreno a los estadios de circulación, más constructivos que re-constructivos. Y en este sentido se puede llegar a la conclusión de que en realidad «no hay memoria»: «Los procesos de conexión de las bases de datos señalan el principio de una relación con el conocimiento que disuelve la jerarquía asociada con el clásico archivo. El archivo generativo, el paradigma del archivo, dentro de la genuina cultura digital, está siendo reemplazado por muestreo un casuístico acceso directo a las señales»²¹.” **P. 120** **121**

“La radical recontextualización del material que practica el cine de apropiación abre una brecha entre la imagen y su referente original, o la intención original con la que fuera filmada. En general, y como sucede con todos los procedimientos de *montage*, con sus técnicas de apropiación, fragmentación y yuxtaposición, se produce una separación de significante y significado, como dice Benjamin Buchloh. Pero esto no equivale a la exterminación de toda referencia histórica en el material remontado, como temen quienes profesan una visión negativa de la apropiación; lo que ocurre es que la distancia temporal que nos separa de los fragmentos apropiados borra su función semántica pretendida originalmente y los convierte en un objeto históricamente concreto susceptible de un ejercicio de con-templación dialéctica. Esto lo han sabido entender algunos realizadores, y en particular uno de los grandes cineastas de la memoria como es Chris Marker, quien además ocupa un lugar especial dentro de esa división que hemos establecido (no de forma caprichosa) entre documental y experimental. Se trata, en efecto, de un ensayista, y el ensayo cinematográfico es una forma que piensa que aborda el mundo real desde una perspectiva subjetiva, tentativa, abierta (o, si se prefiere, un ensayo fílmico es cine de no ficción con una escritura experimental).” **P. 75** **122**

“Archivos que no se constituyan en genealogías de poder, Archivos que no ordenen jerárquicamente los saberes de la comunidad. El Archivo general, la Biblioteca y el Museo como espacios a democratizar, deslegitimar la administración única de la historia y sus cuerpos de control. Resulta significativo que la palabra «anarquía» se construyera etimológicamente así, «an-arkhé», es decir, sin-cabeza, sin-mandato, sin-origen, sin-archivo.” P. 182 123

“De paso, conviene no perder de vista que el universo YouTube nos ha hecho conscientes de al menos tres notables aspectos que dan forma al paisaje audiovisual (por más que esta expresión se esté quedando corta para describir el estadio actual de lo que solemos llamar, en términos coloquiales, imagen) de nuestros días. En primer lugar, ha instituido el reino definitivo del fragmento como unidad creativa, entendiendo por tal algo que se presenta como arrancado de un todo del que se ignora, a menudo, su dimensión y origen y que incluso puede no existir. Después, nos ha hecho, de manera creciente, tolerantes con la baja calidad de la imagen, hasta el punto de que el criterio de calidad visual (lo que convertía a la imagen cinematográfica, en palabras de André Bazin, en una asíntota de la realidad) ya no es relevante para juzgar una obra e incluso se puede sacar partido de su cuestionamiento como testimonian artistas como David Lynch y, de nuevo, Jean-Luc Godard. Por último, ha mostrado que la imagen que ha sido convertida en unos y ceros es infinitamente maleable y que, más allá del juego de remezclar imágenes con sonidos con los que nunca se pensó se podrían acordarse, reside un universo infinito de formalizaciones ulteriores al alcance de un golpe de ratón.” P. 14 125

“El archivo virtual

Ya en los años noventa se asiste a una verdadera «fiebre» del archivo como una manera de crear una vía propia dentro de las estrategias apropiacionistas y deconstructivistas de la posmodernidad, caracterizadas, al igual que ocurre al archivo, por el cuestionamiento de la representación y la autoría: la cita se convierte en una recolección, tal como reza el título de la que fue la primera exposición dedicada al archivo Deep Storage: Collecting, Archiving, Storing in Art, de 1998-1999, una exposición en la que Ingrid Schabert explica cómo la noción de «almacenamiento» hace tanto alusión a la memoria (cosas guardadas como recuerdos) como a la historia (cosas salvadas como información), sin olvidar lo virtual como una forma ideal de conservar y guardar esta misma cultura material. Antes de esta exposición inaugural, «la fiebre del archivo» llegó de la mano de Derrida y el texto de la conferencia pronunciada el 5 de junio de 1994 en la North London Freud House de Londres en el coloquio internacional Memory: The Question of Archives en la que buscó dar respuestas a preguntas como ¿Por qué reelaborar hoy en día un concepto del archivo en una sola y misma configuración, a la vez, técnica y política, ética y jurídica? y ¿No es preciso distinguir el archivo de aquello a lo que se le ha reducido con demasiada frecuencia, la experiencia de la memoria, y el retorno al olvido, pero también lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas, la búsqueda del tiempo perdido?” P. 118 120

“Appropriation’s use and recirculation of material or intellectual property, then, are irrevocable facts. And while appropriators can, of course, be indifferent towards their own implication in discourses of ownership and authorship, it is clear that regardless of how abstractly or indirectly already-authored matter (*qua* ‘property’) figures in an appropriation, its conceptual relevance immediately forces the stakes of any appropriative act beyond the purely aesthetic. In the sphere of the arts, appropriation is thus never a vehicle of only aesthetics; instead, it emerges as one that is always inextricably bound to the economic, the political, and the ethical, and that links Modernist and postmodernist philosophies of property, ownership, and authorship.”

P. 28 147

“In this sense, appropriation simultaneously affirms and undermines seemingly oppositional issues: for example, the relative impermanence of all ownership that is automatically implied by appropriative practices of reusing depends, perhaps paradoxically, on the prior acknowledgement of more conventional notions of property. In other words, arguing that practices of appropriation are symptomatic of the impermanence of ownership is both in contrast to and contingent upon the belief that material and ideal objects (commodities, knowledge, etc.) can indeed be owned in the first place.² It follows that in the act of creating a new composite from appropriated materials, rival notions of original creation and of the theoretical stability of authorship are both criticized and asserted, since the resulting compound, consisting of fragments of already-authored material, questions the immutability of authorship while at the same time constituting a unified whole that can itself easily be classified as an original, new work.” **P. 28 – 29** 148

“[R]ecycled images call attention to themselves as images, as products of the image-producing industries of film and television, and therefore as pieces of the vast and intricate mosaic of information, entertainment, and persuasion that constitute the media-saturated environment of modern – or many would say, postmodern – life. By reminding us that we are seeing images produced and disseminated by the media, found footage films open the door to a critical examination of the methods and motives underlying the media’s use of images. (*Recycled* 32)” **p. 153** 149

FOUND FOOTAGE

“Restringida originalmente al ámbito del cine experimental, la práctica llamada *found footage* o cine de material encontrado no procede, como en el caso del *compilation film*, de la necesidad de recurrir a material ajeno para ilustrar un discurso factual, sino de una deliberada actitud *artística*, entendido este vocablo no sólo como voluntad creativa sino en el sentido de una filiación respecto al mundo de las artes. Así, el *found footage* no surge solamente de un dispositivo propio del medio cinematográfico (casi imposible de eludir), como es la técnica del montaje, sino que parece, por un lado, heredero de prácticas artísticas de la era de las primeras vanguardias como el *collage*, el fotomontaje, el radical concepto (anti)artístico de Marcel Duchamp del *ready - made* y la estética dadaísta del *objet trouvé* (de donde toma su nombre el término adoptado internacionalmente de *found footage*); y, por otro lado, es *coetáneo* de movimientos como el *pop art* y, posteriormente, el *appropriation art*. Con esta idea de filiación no queremos sugerir una dependencia o traslación directa al cine de experiencias surgidas en otros medios: por supuesto, el cine de *found footage* aplica esta herencia a través de la lente de la *práctica cultural* del momento en que se produce.” P. 115 1141

“La cinta fue estructurada por Paik como un collage a partir de la sintetización de imágenes procedentes de las más variadas fuentes: en la pantalla se superponen fragmentos del cine de vanguardia -de autores como Robert Breer y Jonas Mekas- con anuncios japoneses de “Pepsi-Cola”; también, podemos ver a Allan Ginsberg tocando unos platillos tibetanos mientras recita una oración budista, seguido de actuaciones en el “Living Theatre”, el rostro distorsionado de Richard Nixon. algunas performances de John Cage, trozos de informativos televisivos, danzas populares coreanas y música rock. “The nude slow-motion dancers in multiple levels of delayed action suddenly burst into dazzling silver sparks against emerald gaseous clouds, rainbow-hued Lissajous figures revolved placidly over a close-up of two lovers kissing in negative colors, images of Richard Nixon and other personalities in warped perspectives alternated with equally warped hippies All this was set against a recording of the Moonlight Sonata, interrupted periodically by laconic Paik who yawned, announced that life was boring, and instructed the viewer to close his eyes just as some fabulous visual miracle was about to burst across the screen” (187)” P. 57 6

“El proceso de elaboración de este tipo de películas difiere considerablemente del resto de producciones cinematográficas tradicionales y se aproxima al montaje videográfico que más tarde desarrollaría el vídeo de creación. (Recordemos el “montaje aleatorio a gran velocidad” de Nam June Paik). En primer lugar, porque los realizadores pueden prescindir de los primeros pasos del proceso cinematográfico (producción, guión, rodaje,..) ya que sólo parten de documentos preexistentes y/o desechados. Ello conduce a una articulación básicamente conceptual y plástica de la obra, es decir, a un proceso de trabajo similar al

ejecutado por los artistas plásticos pero que en este caso se concentra en el cada autor en particular planteará según sus necesidades y objetivos: por una parte debe tener en cuenta el procedimiento, que depende de la habilidad de cada realizador para manipular las imágenes; y por la otra, su capacidad para dominar las relaciones entre los planos y secuencias a los que recurre.” **P. 58** 

“Se coloca aún la cuestión polifónica. La polifonía del material de archivo respecto de los sujetos de enunciación – del material original, del material apropiado; de los sujetos de enunciación en el tiempo (la infancia – el presente); de los sujetos desdoblados del autorretrato pero también la polifonía de las máquinas. En la mayoría de los autorretratos analizados, se verifica una variación y una alternancia entre soportes: del caso paradigmático de Histoire(s) du Cinéma, de Jean-Luc Godard (1988-98), en última instancia, autorretrato del director, filmadas en video y posproducidas en digital, obra en la que, por primera vez, un cineasta evalúa su arte, hasta las experiencias más corrientes de digitalización y de manipulación digital de material de archivo originalmente registrado en 16mm o en Súper 8, como en Obsessive Becoming, por ejemplo, pasando por la intersección de la memoria pública, a través de sus archivos, de la memoria cinematográfica, por medio de sus fragmentos, y de la memoria privada, a través del proceso de rememoración y de construcción audiovisual en un escenario virtual computadorizado, como es el caso de The Art of Memory, de Woody Vasulka o de Ich Tank, de David Larcher.” **P. 117**



“El film de montaje, en esos momentos, se transformaba en otra cosa, puesto que las imágenes que componían ese tipo de films (pensemos en la obra de Santiago Álvarez: Por ejemplo, LBJ, del mismo año que la película de Solanas) tenían la particularidad de poseer todas las características de las imágenes de archivo sin apenas haber pasado por el archivo. Ello no quiere decir que los cineastas no recurrieran al archivo para conseguir algunas de sus imágenes (prácticamente todas en el caso del citado film de Álvarez), sino que ese paso por el archivo no las transformaba con la intensidad con que normalmente afecta el archivo a las imágenes: las imágenes de esos nuevos documentales eran imágenes de un archivo del presente. Activadas como si fueran imágenes <<originales>>, pero a la vez imágenes <<históricas>> como si hubieran permanecido en un archivo cien años. Eran por consiguiente imágenes declinadas en tiempo futuro: las características efímeras del archivo que las había contenido hacían que, en lugar de haber sido ancladas en un tiempo que se convertía en pasado a marchas forzadas, transformaran ese tiempo de archivo en un activo de futuro. Con ellas, los cineastas podían hablar al presente en clave de futuro.”



Figura 5.

p. 268 24

la conclusión es que el hecho de que un artista o un cineasta trabajen en uno u otro soporte es una cuestión que actualmente ha acabado por ser irrelevante en la práctica con alguna excepción: las instalaciones y otras manifestaciones multimedia del media art representan, por supuesto, un caso distinto, al igual que los cineastas experimentales que trabajan específicamente con las propiedades del celuloide, de la proyección o de la positivadora óptica. En el caso concreto de los artistas que manipulan material ajeno —corriente ésta, la de la apropiación, muy extendida actualmente y representada en nuestra selección de trabajos— cabe subrayar la mayor «facilidad de copia» que ofrece la tecnología de vídeo frente a métodos tradicionales como el de la mencionada positivadora óptica; o, como también hemos señalado, la multiplicación de fuentes (con las diferencias no sólo de textura, sino también de deterioro que sufren éstas, elemento nada secundario si tenemos en cuenta que para los creadores del archivo, para huir de la palabra cineasta o «videoasta», el «ruido» que en la imagen crea el paso del tiempo es un elemento fundamental), sobre todo entre los materiales «familiares», que permiten las tecnologías del vídeo a partir de los años ochenta del siglo pasado. Las diferencias en la técnica del copiado se hacen aún mucho más trascendentes con el paso de los medios analógicos a los digitales: en el caso de la tecnología digital, la copia no pierde calidad ni de nición respecto al original (la copia «es» el original). esto rompe con muchos de los protocolos desarrollados históricamente por el found footage, que ha jugado con la degradación de la imagen, la idea de las sucesivas generaciones, etc. Y cabría hablar también de las nuevas articulaciones de la técnica esencial del cine de archivo, el montaje, en el nuevo soporte: la sustancial diferencia que existe, por ejemplo, entre el «corte» del montaje de cine y la «mezcla» de la edición en vídeo. **P. 19** 59

“Con la llegada de Internet el usuario ha abandonado su rol pasivo convirtiéndose en un nuevo creador: el “prosumidor” (neologismo surgido de la combinación de los términos productor y consumidor), término acuñado por Roncero. “El prosumidor no es un “productor que consume” sus propios objetos producidos, puesto que no produce ex nihilo dichos objetos de consumo, sino que a través de operaciones de selección e hibridación de símbolos culturales (sampleado, retweet, remake, cover, mash-up, reblog) se encarga de (re)elaborar su objeto “artístico”. El prosumidor no sería, entonces, un “productor que consume”, sino un “postproductor que consume” los objetos postproducidos por él mismo y por otros, y por lo tanto podría ser conveniente, o sencillamente sugerente, simplificar y resumir esta enrevesada ecuación en el término “postprosumidor”, que presentamos sólo a modo de propuesta y con un valor puramente hipotético. Este término propone además un juego, si queremos, metadiscursivo, puesto que nada parece más apropiado para referirse a las estrategias de reedición y postproducción que postproducir y reeditar un vocablo preexistente, haciendo un neologismo del neologismo.” p. 13 [61]

“El primer movimiento posee, naturalmente, una serie de implicaciones: en primer lugar, la lectura de las imágenes del pasado en el presente tiende a liberarlas del peso subjetivo y de la carga ideológica de los sujetos de enunciación. [REDACTED]

[REDACTED] en la mayoría de los casos, las imágenes de los acontecimientos son apropiadas de forma ambivalente y, casi siempre, poco metódica y descriptiva. Un ejemplo de este primer movimiento podría ser el documental El Perro Negro de Peter Forgacs (2005), que no solo arranca el material de archivo que funda integralmente la película de su contexto de origen, sino que lo hace intencionalmente: en la actualidad presentar a sabiendas un retrato de la Guerra Civil española, construido enteramente con imágenes de archivo pertenecientes a la minoría franquista no hubiera sido “políticamente correcto”.

En segundo lugar, el uso de imágenes de archivo en el documental parte, generalmente, de una concepción indicial de los aparatos tecnológicos. En esta medida, las imágenes son vistas como construcciones automáticas, emanaciones puras del real, no mediadas ideológicamente.

El recurso a imágenes de archivo tiende, en tercer lugar, a rellenar fisuras enunciativas. En esta medida, el material de archivo es usado generalmente de una forma no inmanente, como mecanismo axiomático de testimonio de lógicas de razonamiento inexistentes en el discurso original. Dentro de esta lógica, acompaña o ilustra *voz-off*, casi siempre en tercera persona, que articula y unifica discursivamente la construcción documental.

Esta característica se imbrica en la cuarta consideración: el material de archivo tiende a ser descontextualizado e interpretado en función de relecturas de la historia elaboradas póstumamente, o durante el mismo proceso de representación documental.” P. 115 [110]

“El material de archivo es fácil de obtener y es barato trabajar con él; celebra el fragmento y desactiva los residuos románticos de la originalidad o el genio individual; y solicita una conexión *automática* con la historia (ya sea del Hollywood convencional o de los márgenes, de artefactos no- o anti-industriales como la pornografía y el cine primitivo). [Arthur 2005: 163]” **P. 163 – 164** 142

“Si los cineastas del *found footage* no han contribuido a forjar un término unívoco para su práctica, sí resultan más elocuentes a la hora de referirse a la misma. Sus descripciones son a veces simplemente pragmáticas, otras veces no carecen de cierta carga poética o filosófica; y, en ocasiones, a la hora de formularlas la motivación personal se funde con una actitud estética o política. Es por tanto posible apuntar una conceptualización del *found footage* a partir de un montaje de sus declaraciones, que hemos entresacado de dos *encuestas* aparecidas en sendas publicaciones pioneras sobre el *found footage* [Wees 1993, Hausheer y Settele]. Por ejemplo, ésta de Phil Solomon:

Mi proyecto artístico parece un intento continuado de suturar sin solución de continuidad mi material original con los restos de otros. Un poco como el Dr. Frankenstein. Así que, como un ladrón en la noche, irrumpo en la Casa del Cine y tomo prestadas (copio) las “ejecuciones” de otras personas, y luego las devuelvo por la mañana. Esperando que (Como el Dr. Frankenstein, de nuevo), al aplicar un shock al material con ayuda de la química y la electricidad, podré infundirle VIDA, convertirlo en algo nuevo. [Hausheer y Settele: 131]” **P. 165 – 166** 143

“Pero el concepto que ofrece una mayor analogía con la técnica del *found footage* es el de alegoría, no sólo en el sentido más evidente, el que evoca la práctica pictórica de un Arcimboldo, de una obra *visiblemente* constituida por fragmentos, sino sobre todo en aplicación de los escritos de Walter Benjamin. Éste supo percibir un terreno común entre cine y surrealismo: la propensión a la fragmentación y la discontinuidad, el recurso a la recombinación y la yuxtaposición. Luego llevó esta analogía más allá, convirtiéndola en *método* para una empresa que quedó inconclusa, el famoso proyecto de los *Pasajes*. La edición de sus notas para el proyecto es un texto de importancia capital para explicar algunos cambios producidos en el arte y la cultura en la *era de la reproducción mecánica*. Benjamin pensaba haber descubierto el método para dar cuenta del nacimiento de la cultura moderna pero lo que luego se ha visto es que anticipa el posmodernismo; por eso estos escritos suyos sufren un proceso de *redescubrimiento* continuo.⁵⁴

Partió de una intuición genial: tomar el concepto del *flâneur* (el paseante que recorre perezoso pero atento las galerías de una ciudad que es cuna de la modernidad) y aplicarlo a la cultura de masas, *paseándose* por sus productos de consumo. Planteado como una “historia materialista del siglo XIX”, el proyecto de los *Pasajes* sería como una especie de guion surrealista cuyo sentido provendría de la cuidadosa disposición de material encontrado: un *collage* de instantáneas, anuncios, citas literarias, mapas, etc. En cuanto al “principio ordenador” del proyecto: “Este trabajo debe desarrollar, hasta su máximo grado, el arte de citar sin referencias. Su teoría conecta de manera muy cercana con la del montaje” [Buck-

Morris: 84]. Y de ahí proviene la máxima de Benjamin que siempre aparece citada en los textos sobre el *found footage*: “Método de este trabajo. Montaje literario. No necesito decir nada. Sólo mostrar” [Wees 1993: 52].” P. 174 – 175 144

“La apropiación experimental sigue pautas distintas a las de la apropiación documental, pues aquélla hereda actitudes y recursos de diversas vanguardias artísticas, pero lo cierto es que a veces sus caminos se acaban encontrando.” P. 188 145

RECODIFICACIÓN

“La externalización de la memoria a través de dispositivos que permiten mediar el pensamiento alcanza un punto sin precedentes con el surgimiento de la cultura en red, que superpone al planeta túneles transitorios e invisibles que permiten un nuevo tipo de nomadismo, en el que flujo y desplazamiento no precisan, necesariamente, coincidir. El movimiento es de las mentes. Ése es el nuevo escenario para el caótico teatro de pulsiones que vibra en las interfaces entre cuerpo y mundo, hoy en día más porosas, a punto de transformar a sus usuarios en ciborgs en flujo constante.” **P. 8** 



“Pero eso no basta. Uno no puede limitarse a la forma abstracta de esos momentos, hay que pensar también lo que ellos designan. Paradójicamente, su fuerza se debe a que son tomados de lo neutro, de la confusión de lo cotidiano de la vida y del tiempo, a que son verdaderamente momentos cualesquiera.” **P. 128** 

“A decir verdad, las lenguas occidentales también utilizan ampliamente figuras de lenguaje como la metáfora, la metonimia y sus derivaciones. Si suprimiéramos los tropos de esas lenguas, ellas quedarían reducidas a un balbuceo elemental, carente de cualquier inteligencia o sensibilidad. Es suficiente pensar en la diferencia de intensidad que existe entre una expresión denotativa directa como “está tronando” y una metáfora de cuño connotativo como “el cielo está con catarro” (Guimarães Rosa). La mayoría de las expresiones idiomáticas son tropos que se generalizaron y pasaron a constituir el léxico de una lengua. Incluso el discurso científico, considerado exacto y objetivo, está repleto de metáforas y metonimias. En anatomía y fisiología, por ejemplo, las expresiones “tejido”, “célula estrellada”, “caja torácica” y “pared abdominal” son metáforas. También son metáforas algunos conceptos de la astrofísica como “nebulosa”, “estrella enana”, “cuarta dimensión”, “agujero negro”, “Big Bang”, “muerte térmica”, “huevo cósmico”, “sopa primigenia”, etc. *Mamífero*, en zoología, es una sinécdoque (clase de metonimia), en la que una de las muchas características de una especie (el hecho de que el animal mame cuando es pequeño) se usa para designar a la especie como un todo, o sea, se toma la parte

por el todo. Por lo tanto, incluso el discurso científico es impensable sin las figuras de lenguaje.” **P. 187** [98]

“Copying is a particular kind of transformation, yet it is very difficult to think of it in this way. Consider the following: if the copy of the book you are reading is a “hard copy,” its matter was once a tree. If you are reading an electronic copy, then the matter and forces that make up the pixels of the screen have gone through even more radical processes of transport and transformation.” **P. 79** [14]

“Con el recurso de la proyección como máquina de visualización de la imagen, se puede entonces considerar que si bien no se ha alcanzado un punto límite al menos se ha cumplido una trayectoria: en menos de un siglo toda la cadena de producción de la imagen (la pre-visión, la inscripción, la post-contemplación) se ha transformado progresivamente en maquinística, sin que cada nueva máquina suprima las precedentes (estamos lejos de la lógica de la tabla rasa) sino agregándose a ellas, como un estrato tecnológico suplementario, como una nueva vuelta de tuerca dada a una espiral.” **P. 9** [38]

“Dentro de muy poco tiempo, ya no habrá más rollos conteniendo un negativo, e instituciones de larga data como la BBC han anunciado la total digitalización de sus archivos analógicos a partir del año 2012. Las referencias apropiadas deberán considerar otras medidas pues la duración de una obra a partir de su metraje o la cantidad de fotogramas, ya no serán pertinentes. Los valores de peso en bits (terabites, pentabites, proyecciones de varios K), ahora hacen a la actividad cinematográfica. Para muchos la defensa de la especificidad física del cine sigue siendo un espacio de resistencia frente a su irreversible digitalización. Como se suele enfatizar en algunos casos, “aún se filma” durante la realización de un film, y se proyecta, en su exhibición. Y estos procesos arqueológicos por fortuna continuarán durante un tiempo más, recordándonos lo que fue el cine. Pero sin dudas, este es un momento único en la historia de las artes visuales y de la imagen en movimiento debido a la transición que surge de la completa desaparición del soporte cinematográfico. Una imagen fotoquímica y electromecánica, que en sí misma y en su uso, ya implicaba la idea de deterioro y desgaste continuo. Este desvanecimiento es parte de un fenómeno más amplio, donde también el audiovisual electrónico, así como todos los medios de comunicación analógicos, están siendo reemplazados por datos informáticos. Por ahora simulando el reemplazo bajo una apariencia casi perfecta y transparente.” **P. 2** [93]

“El cine y el video son casi lo mismo. La mayor diferencia, quizás, sea la luz. Es la misma diferencia que hay entre la filosofía y la ciencia. La ciencia es el video y la filosofía es el cine. El cine tiene una vida casi humana; digamos unos cien años como máximo. Después necesitó tener hijos. Los tuvo: la televisión en lo cultural y lo político, y el video en lo técnico y lo estético. Estos hijos, en mi opinión, no han amado mucho al cine aunque sea su padre y su madre.”⁵ P. 35 95

“Godard nos permite considerar una antropología audiovisual en base a los soportes analógicos que predominaron durante el siglo XX pues comenzaría a investigar con los primeros cruces entre los dispositivos extracinematográficos ya a principios de los años setenta. El video, que había surgido en el mercado televisivo a mediados de la década del cincuenta y que en los años sesenta se consolidaba como posibilidad de manipulación fuera de los canales de televisión, fue pronto materia de trabajo para Godard. Su obra en video es poco conocida en su totalidad en los ámbitos del cine y sigue circulando por circuitos ajenos a las multisalas y locadoras. La disyuntiva entre los sistemas clásicos de representación audiovisual y las vertientes experimentales del cine y del video se mantienen en Godard como dos historias cruzadas, con pocos antecedentes de directores que hayan incursionado significativamente en ambos sentidos. En la mitología que se ha generado alrededor de Godard como director de cine, este aspecto de su obra no consigue en la crítica, estudiosos y acólitos, la trascendencia de su labor fílmica, por más que ya tenga más de cuatro décadas.” P. 35 96

“La televisión, el video, las nuevas tecnologías aún siguen siendo considerados medios ajenos al cine. Estos límites, marcados por el coto cerrado del film, fueron sin embargo atravesados por las otras tecnologías, aunque mediante una simulación: que parezca cine aun con los otros medios. Pero estos cruces no resultan significativos, puesto que se basan en la apropiación de otros aparatos pero con un resultado final que debe proyectarse en la sala o consumirse en un soporte cerrado como cine. Una de las excepciones la constituye precisamente Godard, elaborando un discurso premonitorio sobre las artes y los medios audiovisuales y cruzando las segregaciones establecidas en las fronteras del denominado séptimo arte. Esto ha ido produciendo un discurso subyacente, el cual resulta extranjero a cualquier clasificación, como artista y realizador audiovisual a partir de estrategias de creación que comentan la conflictiva confluencia y los usos de los dispositivos de registro, exhibición y exposición que exceden el marco del cine y que se pueden explicar desde la hibridez de soportes. Recordemos que Godard ha sido excesivamente estudiado en estas décadas, pero este discurso uniforme es ya un cliché, pues continúa analizando y comentando su obra desde el campo “incontaminado” del cine, ignorando prácticamente la praxis que ha venido cruzando esas fronteras establecidas por “lo fílmico”. Esta práctica y este discurso expandido sobre el aparato de base del cine, la supuesta especificidad, sus códigos, géneros y lugar de exhibición, fueron derivando hacia otras zonas y entelequias que ya

⁵ Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video*, Madrid, Serbal/RTVE, 1991.

comentaban un nuevo estatus para las artes mediáticas audiovisuales, y la combinatoria de tecnologías, para un campo que podemos nominar, con toda la amplitud y propiedad del término, como creación multimedia.” P. 44 – 45 97

“Si hay un hecho incuestionable acaecido en estos últimos diez años es el de cómo, precisamente, estas fronteras entre el documental y la ficción se han ido diluyendo. Ha sido una evolución progresiva que nos ha llevado de la convergencia hasta una suerte de híbrido entre uno y otra y que, en buena medida, ha venido motivada por una revolución tecnológica, la del digital. Una vez que se comienzan a generalizar los rodajes en vídeo, ya sea en Betacam, DV, Mini DV o, más adelante, HD, el cine ya no será el mismo. Nos referimos, claro está, al cine independiente y al documental, aunque más avanzado el período incluso el cine industrial o las producciones de Hollywood se beneficiarán de esta novedad. La tecnología permite abaratar los rodajes hasta límites insospechados, pero sobre todo pone al alcance del cineasta una paleta de recursos expresivos mucho más amplia... muchos de los cuales, en el caso del cine de ficción, acentuarán esa convergencia con los métodos del directo.” P. 12 102

“El video y el video digital, como dispositivos tecnológicos de producción digital, poseen un abanico de características tecnológicas que pueden favorecer y potenciar la experiencia del autorretrato. Sin embargo, como ha sido ya referido, el autorretrato como género audiovisual encuentra su punto de origen en los dispositivos prevideográficos (en la fotografía y en el cine analógico), fue particularmente rico como género literario, y prevalece, dotado de una mayor complejidad semántica y sintáctica en los dispositivos de configuración narrativa posvideográfica, como en el multimedia digital interactivo.” P. 118 112

“En su trayectoria de expansión hacia (o de absorción por) el museo, el (post)cine ha traído consigo al documental. Aquí topamos con una aparente contradicción pues este formato que aspira a captar la realidad, el “mundo histórico” que diría Bill Nichols, parece muy alejado de las cuestiones que preocupan a la institución artística: la autonomía de la forma y el despliegue de la *auto-expresión* (posible incluso dentro del cine comercial, como nos enseñó la *politique des auteurs*) no sólo son ajenos a la ontología del documental sino que además son algo contra lo que éste ha luchado a lo largo de su desarrollo histórico, por lo que suponía de complicación en su proyecto declarado de representar el mundo con la mínima mediación posible. ¿Qué ha pasado para que se recupere esa fe naif en el poder de la imagen para captar lo real, nada menos, en esta época post-? ¿Qué ha pasado para que tantos artistas dejen de tomar el cine como objeto y utilicen ahora el documental como lenguaje en primer grado y como herramienta de conocimiento no sólo de sí mismos (*video performance*) sino de su entorno?” P. 9 146

MEMORIA

“El archivo es como la recopilación de descripciones de un grupo de ciegos sobre un gran animal que está enfrente” P. 247 125

“Así el lenguaje audiovisual, la imagen tiempo, la imagen movimiento, condiciona no sólo nuestra manera de mirar el mundo, sino también la manera en que traemos al presente nuestros registros mentales del pasado, un pasado ya inexistente, traspasando la distancia que el tiempo impone sobre ellos. Nuestra memoria no es sólo un contenedor donde almacenamos información, sensaciones, imágenes, sonidos, olores, sabores, tactos, sino que esencialmente está constituida también por las relaciones entre esos elementos, las redes que se tienden entre ellos²³, las selecciones y conexiones que realizamos continuamente.

Nos dice San Agustín:

(...) ‘todas estas cosas las recoge la memoria, para evocarlas de nuevo cuando haga falta y volver sobre ellas en sus vastos depósitos, en el secreto de yo no sé qué inexplicables recovecos’ 24. p. 26 118

“A simple vista esto podría generar mucha confusión en nuestra memoria, sin embargo, ésta es la manera en la que estructuramos nuestra mente y la forma en que enlazamos nuestros recuerdos para contar(nos) algo de nuestra historia personal. Entonces, esta memoria *hipertextual*, a pesar de ser fragmentaria, multilineal y no-secuencial, estructura los elementos con mayor afinidad en relación a los acontecimientos, que la lineal y tradicional narrativa clásica. Este tipo de narrativa, como también la del cine clásico, estructura lineal y cronológicamente los acontecimientos, sin embargo, en realidad, las cosas suceden en tiempos multidimensionales y en diversos espacios y los espacios tienen, a su vez, diversos puntos de vista. En otras palabras, dos acontecimientos que suceden simultáneamente sólo pueden ser contados por la narrativa tradicional uno después del otro o, incluso, alternadamente, pero no estrictamente como sucedieron, es decir, de forma simultánea.” P. 58 119

“No recordar es mi forma de memoria. No archivar es mi respeto para con los hechos.” P. 99 118

“Nuestra memoria funciona con un proceso similar, algunas veces reproducimos material ajeno, lo reacomodamos en nuestro relato personal y lo reciclamos para poder, finalmente, ir rellenando esos huecos y fisuras que quedaron vacíos. Una metáfora de esta apropiación de elementos ajenos cuyos efectos de utilidad son visibles.” P. 110 121

“Finjamos recapitular – allí donde una *recapitulación* parece imposible, cuando nada puede ya re-unirse lo más cerca posible de la cabeza, del principio, del *arkhé* o del archivo. Recordemos así aquellas fórmulas idiomáticas que pretendíamos no podían imprimirse de forma tan económica más que en lengua francesa. Ellas enuncian el mal de archivo. Lo Uno se *guarda* de lo otro, decíamos. Y lo Uno se *hace violencia*. Lo Uno se guarda de lo otro *por* hacerse violencia: *porque* se hace violencia y *con vistas a* hacerse violencia.

En una lengua completamente diferente ¿no es esto quizá lo que habría replicado Freud?, ¿no es esto en sustancia lo que quizá le habría declarado a Yerushalmi el espectro de Freud a quien nadie querría sustituir aquí? En ese caso el padre del psicoanálisis –y de Anna- no habría mantenido en reserva la cuestión concerniente a lo que en efecto escribe su hija, en nombre de él o en nombre de ella (el contenido de la respuesta a una cuestión semejante ya estaba archivado, al menos en la carta a Enrico Morselli, recordémoslo otra vez, desde 1926), sino que quizá habría respondido de este modo, en forma de elipse/elipsis, a la cuestión del porvenir de una ilusión, en suma. Cuestión del porvenir del espectro o del espectro del porvenir, del porvenir *como espectro*” P. 91 301

“Lo hermoso de un libro es que se puede tener un parecer contrario y sigue sirviendo. Un archivo si se le discute ya no sirve.” P. 97 119

“El archivo es el conjunto sistematizado de las direcciones que es necesario recorrer para responder a una pregunta. Los elementos reunidos no son el verdadero foco de atención: en las listas lo más importante no es lo que se menciona, sino lo que se convoca a partir de cada uno de los elementos catalogados y lo que queda fuera de la lista.” P. 246 126

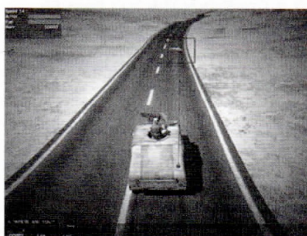
REFERENTES ESTÉTICOS

“Harun Farocki (1944-2014) emblematiza el tránsito entre una cultura cinéfila y el desarrollo de una crítica de la representación. Su trayectoria se inicia en los círculos de la contracultura berlinesa para culminar como un autor de culto en el campo del arte. El cine militante, la crítica y el periodismo cultural a través de televisión y radio constituyen el origen de una obra que tomaré el ensayo fílmico como género de referencia.

Harun Farocki se adscribe a una generación posterior a la de los directores del nuevo cine alemán. Fassbinder, Wenders y Herzog fueron objeto de diatribas que le permitieron forjar una actitud beligerante contra una idea conformista de lo que debía ser el cine. Aun así, pertenecía a una generación que hubiera deseado pertenecer a otra generación. Cuando en 1979 el escritor alemán Peter Weiss publicó el segundo volumen de su novela *Die Ästhetik des Widerstands* (La estética de la resistencia), una pseudoautobiografía que relataba los debates ideológicos que marcaron la guerra civil española y la resistencia antinazi, Harun Farocki confesó que aquel era el período en el que le hubiera gustado vivir.” P. 10 411

“Sin embargo, *Schnittstelle* (Interfaz), 1995, sería la primera instalación producida por Harun Farocki. La obra despliega una reflexión en voz alta a partir de citas de sus propias películas. El uso de la doble pantalla, inspirado por la película *Numéro deux* (Número dos), 1975, de Jean-Luc Godard, abrió la puerta a una nueva forma de ensamblaje entre imágenes, el *soft montage*, que exigirán una atención muy parecida a la que habitualmente dispensan los visitantes de galerías y museos. Harun Farocki reconoció entonces que la sala de cine había dejado de ser el referente simbólico de su práctica.

Sus últimas instalaciones, *Ernste Spiele* (Juegos serios), 2009-2010, y *Parallele* (Paralelo), 2012-2014, constituyen sofisticados comentarios a los usos terapéuticos de las técnicas de videojuego y realidad virtual. Con estas obras Harun Farocki aborda desde un nuevo ángulo la crisis de la imagen documental. La representación idealizada de la realidad a través de píxeles invita a observar la evolución de los videojuegos como una historia alternativa de la visualidad: una que permite desbancar la hegemonía del cine y sus géneros.”



Ernste Spiele
(Juegos serios),
2009-2010

P. 11 42 INCLUYENDO IMAGEN

“Decimos: “esfuerzo por el concepto”, pero debería haber también un esfuerzo por la imagen (Harun Farocki).

Cuando pensábamos en los posibles títulos para la exposición de Barcelona y finalmente nos decidimos por *Harun Farocki. Empatía*, no pude evitar reírme. Harun Farocki (HF) era muchas cosas para sus contemporáneos: un dadaísta del maoísmo (Klaus Kreimeier),¹ un filósofo y un humanista (Georges Didi-Huberman),⁷ un observador movido por la fascinación (Antje Ehmman/Kodwo Eshun),⁸ un autor apocalíptico (Cuauhtémoc Medina),^{*} un instruccionalista (Volker Pantenburg),⁵ un cineasta etnológico y activista visual (Nicole Brenez),[®] un detective (Jan Verwoert),⁷ el más ilustre artista-arqueólogo y alegorista-archivista (Thomas Elsaesser),⁸ un patólogo forense (Coco Fusco),⁹ un minimalista desde el corazón (Ruchir Joshi),¹⁰ o simplemente un cineasta, escritor y artista cuyas obras han sido descritas como divertidas, intelectuales, cínicas, mordaces, y en ocasiones también como difíciles, sobrias o incluso frías. Pero nada que nos hiciera asociar a HF con la idea de empatía, o que nos llevara a llamarle persona empática” **P. 18** 43

“Su modo de combinar repetición con variación a menudo se convierte en el modo de observar algo empático de modo distanciado y aparentemente sobrio, lo cual, a su vez, puede llevar a efectos alienantes. Como afirmamos en *AtoZ of HF*, “tanto *Nothing Ventured* (No sin riesgo), 2004, como *The Creators of the Shopping Worlds* (Los creadores de los mundos de consumo), 2005, comparten algo así como una actitud de fascinación agnóstica. La cámara presencia las negociaciones de los capitalistas de riesgo y los arquitectos de centros comerciales con la curiosidad indulgente de un niño que escucha a los adultos discutir sobre la fluctuación en las tasas de interés de las hipotecas. HF sustituye la cualidad de antagonismo con la capacidad de consideración; paga a sus personajes con el elogio del escrutinio constante” **P. 20**

44

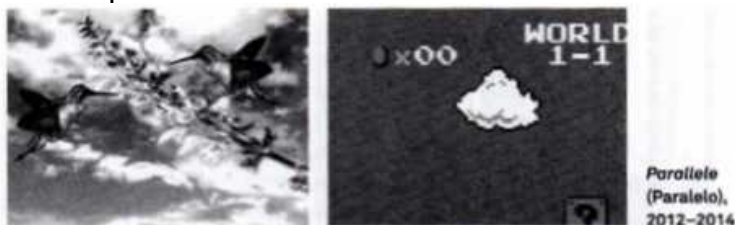
“Eleva el pensamiento al nivel de la ira (la ira provocada por toda la violencia en el mundo, esta violencia que rechazamos condenar). Eleva la ira al nivel de una acción (la acción de denunciar esta violencia con tanta calma e inteligencia como sea posible)”. **P. 21** 45

“Desde que vio *Numéro deux* (Número dos). 1975. de Godard. HF soñaba con la posibilidad de trabajar con dos imágenes que discurrieran una al lado de otra. La oportunidad de crear una instalación para dos pantallas se concretó veinte años después cuando el Museo de Arte Moderno de Lille le encargó realizar un vídeo sobre su obra fílmica. La instalación *Interface* (Interfaz), 1995, es el primer vídeo que HF realizó para un espacio dedicado al arte. De manera absolutamente autorreflexiva, la pieza investiga muchas interfaces: la interfaz entre la película y la mesa de edición del vídeo; la interfaz entre el humano y la máquina (mano, teclado, ratón); la interfaz entre los rostros, las cámaras, y los monitores y entre monitores dentro de monitores. HF insiere estas relaciones en el marco de una relación polar entre el presente y el pasado examinando imágenes ya existentes: la película lo muestra trabajando con imágenes fílmicas extraídas de sus primeras películas. El

hecho de que *Interface* sea un reflejo de estos primeros films en un medio como el vídeo, confiere a la obra un carácter a la vez de resumen y de censura y funciona como la mejor introducción posible al pensamiento y el trabajo de HF con el cine y el vídeo.” P. 34 46

“*Parallel* es la última videoinstalación que HF terminó en 2014. Nos adentra en el mundo de la animación por ordenador sin dejar de lado la fotografía o el cine. Las preguntas que subyacen a la instalación son: ¿Qué cambios de nuestra vida han sido provocados por la evolución en la animación desde la representación filmográfica hasta las construcciones digitales de realidad virtual? ¿Oué supone? ¿Adónde nos lleva?

Lo más peculiar y fascinante de *Parallel*, al menos para mí, es que HF no investigó estos mundos virtuales como jugador o sociólogo, sino más bien como un teórico de los medios o un historiador del arte. *Parallel* no explora los juegos de ordenador como tales, sino la cultura visual contemporánea, con la intención de comprender ciertas características estructurales de la representación digital. Gracias a la capacidad del cine para registrar rastros de realidad física y preservarlos como imágenes imperecederas, los mundos emitidos por el cine mantienen una relación indexada con la realidad. La cuestión es: ¿Qué ocurre cuando las imágenes digitales de los videojuegos -imágenes que carecen de tal vínculo indexado- desbancan al cine como el medio dominante de creación de mundos visuales? ¿Cuál es la relación de estos mundos visuales con la experiencia estética del cine o con su poder mimético?



P. 38 47 CITA PARALLEL INCLUYENDO IMAGEN

“Así es como el *Soft montage* delega la producción de sentido en el espectador, que a su vez se ha convertido en el último eslabón de una cadena de montaje que resignifica el museo como fábrica. Donde, por cierto, el ruido ensordecedor de la producción cobra un protagonismo insólito. En el mismo espacio en el que la visualidad dominaba nuestras percepciones ahora se extiende la cacofonía. El sonido de la película expuesta se confunde con el rumor de la sala, una condición que contamina la exposición y que pone en duda la posibilidad de extraer significado alguno. A lo que se suma el creciente interés por incorporar la voz de los visitantes. Todo lo cual indica que lo que está en crisis es la escala de la nueva productividad postfordista que ha tomado el museo como modelo de una fábrica social. Y, en este sentido, no hay mejor ilustración que aquella película de Roberto Rossellini, el padre del neorrealismo italiano, que filmó el Centro Georges Pompidou a principios de 1977, a los pocos días de su inauguración.”



P. 48 [48] CITA + IMAGEN

“Mientras los diccionarios definen el término interfaz como un área limítrofe o una conexión entre cuerpos, espacios, sistemas tecnológicos, fases, conceptos, etc., la instalación de Farocki nos invita a interpretar el término más literalmente, como una señal de lo que yace “entre las faces”. El orden de las faces en *Interface* (Interfaz), cómo se encuentran, cómo se restablecen o cómo se ignoran una a otra, queda descrito por sus determinadas relaciones con las cámaras, monitores y monitores dentro de monitores. En la imagen de la izquierda vemos a Farocki en 1995 sentado delante de su mesa de edición, revisando una escena de *Inextinguishable Fire* (Fuego inextinguible). Al lado, en la imagen de la derecha, le vemos en 1969 ejerciendo como testigo ante el Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra de Estocolmo enunciando una acusación contra el imperialismo americano. Habla de frente a la cámara o lee en alto el texto volcado sobre el papel. Con lo que vemos la cara de Farocki veinticinco años después en la imagen de la izquierda, en plano corto y de perfil, mientras al lado un monitor muestra y cita (a misma escena de *Inextinguishable Fire*. No es solo el modo en que Farocki se mira a sí mismo en sus primeras obras lo que parece una abstracción; también hay un sutil distanciamiento en la manera en que relea el monólogo de la escena del tribunal: en ocasiones con retraso, cuando al principio escucha frase a frase el texto original, o cuando repite el texto tras alguna palabra clave; en otras exactamente en paralelo con el original, recitando de memoria.

Rainer Bellenbaum, Sabeth Buchmann, 2009” P. 114 [49]

“Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas
2006, 23 min

La instalación recoge escenas de toda la historia del cine de trabajadores saliendo de las fábricas y se puede visualizar simultáneamente en doce monitores. En cinematografía, la percepción y el concepto son diferentes. De hecho la primera película de la historia, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon), realizada por los hermanos Lumière, muestra un edificio que para nada parece una fábrica, sino más bien una granja. Cuando se trata de un conflicto social, cualquier lugar delante de una fábrica cobra relevancia; cuando se trata de la vida privada de un personaje de cine, que solo comienza cuando acaba el trabajo, la fábrica queda relegada a un segundo plano. En *Clash by Night* (Encuentro en la noche), de Fritz Lang (1952), vemos a Marilyn Monroe en la cadena de montaje, saliendo de la fábrica, y después la escuchamos hablar. Pero la

existencia de fábricas y estrellas de cine no son compatibles. Una estrella de cine trabajando en una fábrica evoca asociaciones de cuento de hadas en los que la princesa está destinada a trabajar hasta que alcance su auténtico sueño. Las fábricas y todo el tema del trabajo se encuentran en los márgenes de la historia del cine.

Harun Farocki, 2000” P. 124 [50]

“1995,36 min

Arbeiter verlassen die Fabrik, medimetroaje montado en 1995, recuerda los primeros hitos del cine: "La primera cámara de la historia del cine apuntaba a una fábrica", comenta Farocki. Pero su descubrimiento va más allá: la primera cámara de la historia del cine apuntaba a las puertas de una fábrica, observando a los trabajadores, vigilando sus movimientos. Y lo que es más: no hay, por supuesto, ningún contraplano. El montaje de Farocki es una reconstrucción de cómo, en sus cien años de historia, el cine seguía volviendo sorprendentemente a este lugar, a esta escena, como a una actitud histórica. Farocki relaciona otros ejemplos históricos de la escena, pero no cronológicamente, sino comparándolos, proporcionando así un testimonio de la historia del siglo xx visto a través de los ojos de la cámara: *Intolerance* (Intolerancia) de D. W. Griffith, *Clash by Night* (Encuentro en la noche) de Fritz Lang, *Accattone* de Pier Paolo Pasolini, *Il deserto rosso* (El desierto rojo) de Michelangelo Antonioni, así como documentales de Wildenhahn y Bitomsky. El espacio que hay frente a las puertas de la fábrica ha sido reproducido y recreado a lo largo de la historia del cine, salpicado de las relaciones de poder y las relaciones de pasión inevitablemente asociadas a él.

Hay en este corto una secuencia extraña e irritante: un camión es arrastrado por un espacio abierto, para acabar chocando contra una barrera y saltando en pedazos. No hay nadie en la escena. Una cámara electrónica graba el proceso, se trata evidentemente de un protocolo de ensayo, de una prueba de pantalla. El camión acaba visiblemente comprimido, presionado, y luego explota. La imagen, que se repite luego a cámara lenta, transmite cierto placer por romper la aparentemente irrompible fachada de un mundo que sirve de escenario para ratios de producción, sus efectos y su estética. Frente a las puertas de la fábrica, las relaciones de pasión se establecen sin la presencia de un hombre (o una mujer). En esta secuencia se oye la voz de Farocki en *off*: "Esta fantasía de violencia también evoca las puertas de la fábrica como lugar histórico, evoca las huelgas, los esquirols, la ocupación y el cierre de las fábricas, la lucha por los salarios y se trata evidentemente de un protocolo de ensayo, de una prueba de pantalla. El camión acaba visiblemente comprimido, presionado, y luego explota. La imagen, que se repite luego a cámara lenta, transmite cierto placer por romper la justicia, y las esperanzas que todo ello suscita". Parece una declaración sencilla, pero contiene toda la fuerza y el impacto del pensamiento de Farocki. Es la propia fantasía a la que él asigna el conocimiento. La fantasía de la propia imagen fílmica se une a los movimientos y las emociones de las personas, las cosas y los movimientos sociales, los deseos y los miedos. La cámara graba desapasionadamente. Su ojo ensambla la historia de las tecnologías así como la del poder y las relaciones de propiedad, y la relaciona con los afectos,

tanto los de la escena como los del espacio de visionado. Como experiencia cinematográfica, la destrucción del camión es el análisis de la fuerza obrera condensada.

Ute Holl, 2014”



P. 168 [51] CITA + IMAGEN

“Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles).” P. 14 [52]

“Los estudios de edición se encuentran en general en las habitaciones del fondo, en sótanos o altillos. Gran parte del trabajo se realiza fuera de los horarios convencionales. Editar es una tarea repetitiva y, por lo tanto, justifica la existencia de puestos de trabajo fijos, pero cada corte exige un esfuerzo especial, un esfuerzo que hace que algo sea visible y que termina capturando al editor, dificultando la separación entre el tiempo de trabajo y su vida privada. El tiempo pasa rápido. La película avanza y retrocede en la mesa de edición y un fragmento se relaciona con el siguiente. Para encontrar una escena que fue vista diez minutos antes, se debe esperar nuevamente dos minutos y medio.

En estas idas y vueltas uno se familiariza en detalle con la película. Los niños que aún no saben hablar notan en seguida cuando en la cocina una cuchara se encuentra en el lugar equivocado. Esta familiaridad es característica del montaje: la película se vuelve un espacio donde uno habita y se siente como en casa. Tras tres semanas de trabajo, el editor sabe cuándo la cámara salta, cuándo se interrumpe el sonido o cuándo un actor dice una frase de una forma que suena idiota. Un director que también edita me dijo una vez que no entendía cómo se puede traducir un texto que no se sabe de memoria. Así se trabaja en la mesa de edición: hay que

conocer tan bien el material que la decisión de dónde cortar, qué versión de una toma elegir o dónde poner la música se toma casi sin pensar.” P. 79 – 80 **53**

“EL PENSAMIENTO GESTUAL

En la isla de edición se aprende cuán difícil es producir imágenes a partir de planificaciones o intenciones. Nada de lo planeado funciona. Uno recuerda que hay un árbol frente a una casa y que su copa, agitándose por el viento, golpea contra la baranda del balcón; pero cuando llega al lugar el árbol está muy lejos de la casa y al saltar nos encontramos mirando el abismo. Lo mismo pasa en el rodaje: uno planifica cortes o pone en escena un movimiento para posibilitar una reedición y en la mesa de montaje se verá que la imagen tiene otro movimiento completamente diferente que se debe obedecer. También hay una regla basada en la experiencia que indica que los actores deben comenzar a hablar lo más tarde posible después de que suene la claqueta y deben seguir actuando un tiempo largo después de haber terminado su escena. Se trata simplemente de producir imágenes, las imágenes siempre serán necesarias. En la isla de edición uno aprende que la filmación ha introducido algo nuevo. En la isla de edición se escribe un segundo guión en función de lo concreto y no de las intenciones.” P. 80 **54**

“En la isla de edición, cuando se adelanta o se retrocede la imagen, se aprende algo sobre la autonomía de la imagen. Como la cámara lenta de las transmisiones futbolísticas, que ha educado nuestra mirada para discernir las faltas auténticas de las simuladas, en la isla de edición uno aprende a distinguir la efectividad de las imágenes.” P.81 **55**

“REEDICIÓN

En la isla de edición se produce el encuentro entre el trabajo y el sistema imperante: no es difícil imaginarse cuál es el resultado de ese encuentro. Una isla de edición es un lugar inhóspito, parecido a los cobertizos donde pasan el rato los capataces de las fábricas o de las obras en construcción. Se trata del puesto de avanzada de la burocracia en el campo de la producción.

En general las islas de edición tienen pisos de cemento como los talleres y encima se coloca una alfombra como en una oficina. La oficina o el "buró". Su sentido es positivo en las palabras como el Politburó ruso y el Deuxième Bureau francés y negativo en burócrata y oficinista. En la literatura y en la prensa de inspiración literaria, el "buró" suele aparecer como metáfora de lo carente de sentido. Franz Kafka contribuyó a poner de manifiesto que cumple, principalmente, una función mágica. La burocracia se esfuerza por recrear un sentido del mundo. La burocracia es un lenguaje y, como tal, es capaz de reflexionar sobre sí misma y crear una filosofía. La tarea de esta filosofía consiste en preguntarse si la relación de la lengua con la realidad es una relación arbitraria o mimética, realidad que asimismo solo puede ser expresada en términos burocráticos y existe únicamente en ese plano. La burocracia, entonces, es la metáfora de la producción de sentido.

De este modo, la isla de edición no es sino la burocracia del cine, y no hay crítica más fuerte posible para el trabajo práctico y conceptual de la televisión que la proyección durante todo un día de imágenes sin editar.” P.81 56

“El trabajo en la isla de edición transforma el lenguaje coloquial en lenguaje escrito. Las imágenes obtienen una rúbrica llamada edición o montaje.

En la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica. Dado que existe esta articulación retórica, el discurso no articulado en la sala de edición es un balbuceo. En el sitio de rodaje se puede cambiar fácilmente la posición de la cámara, es una decisión de un minuto tomada con un rostro marcado por la reflexión. Luego, en la sala de montaje, los encargados de la edición dedican una semana entera a decidir dónde se colocará esta toma de un minuto.

A fin de hallar un pretexto para la extensa permanencia en la isla de edición se exagera el asunto de la captura por separado de la imagen y el sonido y la necesidad de su paralelismo. La palabra utilizada es "sincronización", que señala el hecho de que una boca en movimiento en una cinta de imagen y un sonido en una cinta de audio que se corresponde con el movimiento de la boca deben proyectarse en paralelo y a igual velocidad. Sin embargo, nadie le presta atención a que las ruedas de la derecha y de la izquierda de su auto se muevan a la misma velocidad.

El valor de esta sincronización se exagera tanto para tener un motivo para adelantar y retroceder una imagen durante semanas. Esta repetición ritual establece una ley propia. Tras un par de semanas, en lugar de las imágenes uno solo ve el tiempo laboral y el personal derrochados en ellas. El proceso burocrático: se insiste tanto en un hecho ridículo e insignificante hasta hacer de ello un expediente.

Un estudio de edición es un lugar lúgubre. La idea de castigar a Eichmann haciéndole ver toda la vida imágenes de los campos de concentración debe ser de un montajista.

En el estudio de edición el director aprende mucho sobre el rodaje y adquiere la confianza de no tener que atender a lo que ocurre en la filmación. Si algo sale mal en el rodaje, puede salvarlo en la edición. El director pierde tanto de vista el proceso que termina dirigiéndose a la sala de edición con lo que ha sobrevivido a su trabajo en el rodaje, para desdibujarlo.” P.82 57

“Desde 1995 cada vez hay más proyecciones dobles en tus trabajos. En ese contexto también aparece la idea de un montaje blando. ¿Podrías explicar este concepto? ¿Qué posibilidades ofrece esta forma de montaje?

En una película, en un video, está el montaje sucesivo, una imagen desaparece y otra nueva toma su lugar. En la intersección una imagen se coloca en el lugar de la otra. Cuando se trabaja con dos o más canales de imagen, se puede trabajar de modo que una imagen no reemplace a la otra, ni la anule, sino que ingrese en una relación con ella. Una co-presencia. Eso es lo que llamo "montaje blando". Este entrar en relación, esta comparación, no existe en la película, pero sí en la edición de una película. Cuando se edita un video, o actualmente cuando se edita en computadora, por lo general se deja fija una imagen o se visualizan todas las imágenes siguientes posibles.

Quizás trabajando con dos o más imágenes simultáneamente podamos obtener un resultado analítico o constructivista.” P. 285 **58**





REFERENTES TEÓRICOS

“Hay magia en la imagen movida, en el borroneado. ‘Yo tiemblo (eso tiembla), infinito incesante que se estremece’.¹ Cuando la foto decide integrar el rastro del movimiento visible, darle su lugar en la toma y la composición, cede a una fuerza ambigua. Existe, por un lado, esa parte salvaje, elemental, que arrastra al fotógrafo ante lo “real” que él eligió, para favorecer allí lo imprevisible, lo que sería artificial e inútil querer reducir a la pureza, en definitiva imaginaria, de la instantánea y de sus líneas claras, demasiado claras, que harían pensar en una visión translúcida de la vida. Pero, por otro lado, nada es menos natural que esas líneas temblorosas, esos espesores, esos empastes por los cuales la imagen se dota, en todo o en parte, de una vida segunda, irreductible a la simple mirada, a lo inmediato de la visión. La imagen movida, que parece la impulsión misma, es también una de las maneras más seguras que tiene la fotografía para designarse como artificio, para desearse como arte.” P. 87 

“Todo intento de auto-representación es una construcción calculada porque el autor siempre establece, implícita o explícitamente, unos límites. Así, en todas estas obras podría hablarse de auto-exhibición controlada, puesto que las autoras ejercen algún tipo de control de diferente nivel e intensidad.” P. 6 

“1.4.4. “Neutralidad” de los materiales y “objetividad” artística

En los años 20, Piet Mondrian escribía: "Cuanto más neutrales son los medios plásticos, más se aproximan a la expresión inmutable de la realidad. Cuanto menos obvio sea el trabajo del artista, más objetiva será la obra. Esto lleva a la preferencia por una ejecución más o menos mecánica o al empleo de materiales producidos por la industria. Hasta ahora estos materiales han sido imperfectos desde el punto de vista del arte. Si estos materiales y colores fueran más perfectos y si existiera una técnica por medio de la cual el artista pudiera adaptarlos fácilmente para componer su obra tal como la concibe, surgiría un arte más real y más objetivo en relación a la vida..." (142).

En los 70, el tipo de materiales y la forma en que son utilizados jugaron un papel importante en este intento de desprofesionalización del arte; la supuesta "neutralidad" del vídeo y su capacidad para registrar los hechos sin manipularlos, fué determinante. No obstante, algunos artistas de la época no consideraban, como defendía Mondrian, que estos fines se pudiesen conseguir mediante la "perfección de los materiales", sino, precisamente, a través de su imperfección. William Wegman -un artista de la generación de Morris, Nauman y Lewitt, que evitó siempre la militancia en una corriente determinada- aseguraba que, puestos a elegir entre un Portapak u otro equipo más simple, prefería este último porque le ofrecía una imagen "más suave y aterciopelada", es decir, de peor calidad, frente al alto contraste del Portapak que se parecía demasiado a la imagen televisiva, "profesionalizada e institucional". “Resulta paradójico, pero cuanto más buena era una cámara, más ordinaria resultaba la imagen. Mi primera cámara fué una cámara

de vigilancia con un angular enorme que lo deformaba todo... Poco después utilicé una cámara con un objetivo normal, pero que no llegaba más allá de 3 metros o 3 metros y medio. Parecía que todo estaba colocado justo enfrente tuyo. Tenía también un micro barato a través del cual no se oían más que ruidos o trocitos de frases, pero nunca una historia completa" (143) Este tipo de ideas, extendidas en la época, dieron lugar a que en determinados círculos se acabase reconociendo el prestigio artístico de los trabajos videográficos precisamente por su "falta de calidad"; una característica que a medio y largo plazo sólo iría en detrimento del medio. Llevada a su extremo, la falta de profesionalidad en el arte condujo a una nueva paradoja en el vídeo: la mala calidad se estaba convirtiendo en sinónimo de 'artístico'. **P. 41** 132

"Pero el cine de found footage (nombre que designa la apropiación y remontaje de metraje ajeno para su utilización con otros fines que la mera ilustración histórica y que trabaja con un concepto de archivo que en absoluto se reduce a las filmaciones documentales) nos sitúa en el ámbito del cine de vanguardia, del que ha sido una de sus manifestaciones menos reconocidas. Y ésta es una afirmación que me interesa destacar: tan interesante y presente como la hibridación entre documental y ficción, es la menos publicitada que se establece entre documental y cine experimental. De nuevo hay que trazar aquí un detour histórico pues, si bien nunca se había producido de forma tan llamativa, tampoco esta hibridación es algo nuevo." **P. 27** 132

"En contraposición, existe otra corriente de documentales más meditada que percibe sus propios recursos como herramientas epistemológicas construidas socialmente. En dichas obras no hay intención alguna de describir la auténtica verdad de lo político, sino más bien de cambiar la "política de la verdad" sobre la que se basa su representación. Las propias formaciones visuales y epistemológicas del documental se dejan por lo tanto como función de lo político. El término "política de la verdad"⁶, acuñado por Michel Foucault, designa un orden social de la verdad, que genera los procedimientos y técnicas aceptados para producir y determinar esa verdad y que siempre está vinculado a relaciones de poder específicas. El poder y el conocimiento se entrelazan en la organización y producción de hechos y sus interpretaciones." **P. 245** 133

Digitalismos: el mundo ya no es lo que vemos

"Si algo se ha desestabilizado y tambaleado con la llegada de la tecnología digital es la vieja confusión entre documental y verdad que atribuía al cine documental (hablamos de cine, esto es, celuloide, esto es, imágenes impresas sobre un soporte físico) un carácter casi místico en su relación con lo real, como si la sola impresión de la luz sobre el soporte concediera a las imágenes filmadas el carácter de verdad inalterable." **P. 220** 134

“La fascinación creciente por las imágenes encontradas, de calidades diversas, no es sino una consecuencia más de la caída de las imágenes como correlatos exactos de lo real: cuando, en palabras de Chris Marker (probablemente el primer gran VJ del cine contemporáneo, el primer cineasta digital antes del digital) las imágenes “se muestran como lo que son, imágenes, y no la forma portátil y compacta de una realidad ya inaccesible”, los cineastas pueden al fin manipularlas a su antojo, sin temor a pervertir su relación con el mundo. Esta floración del *found-footage* reescribe el acercamiento clásico del cine documental a los materiales de archivo, pues los nuevos recicladores no recurren a las imágenes de archivo para apelar a su condición histórica, ni para citar o documentar un determinado aspecto histórico, sino para elaborar discursos basados en la pura fascinación por la imagen, o para adentrarse en los terrenos del cine-ensayo, para el cual, todas las imágenes, y todo lo real, son un archivo con el que confeccionar un discurso. Desde el trabajo de cineastas como Péter Forgács, una vertiente clásica del cine de archivo, pasando por Gustav Deutsch, como representante del costado experimental o las formas más gamberras del apropiacionismo digital (el *mash-up*, el *remix*, la cultura del VJ), el trabajo con el archivo en el documental contemporáneo no busca borrar los bordes de las imágenes para integrarlas en el discurso narrativo sino que, más bien al contrario, pre ere resaltar las esquinas y los roces, como si fueran las marcas de la mano que maneja la tijera, evitando la transparencia del documental clásico y haciendo evidentes las manipulaciones, las imperfecciones, la descontextualización y las pérdidas o perversiones de significado.” P. 228 – 229 135

“Guy Debord también incorporó un nuevo término a este tipo de prácticas: el “*détournement*”, desvío conceptual, consistente en tomar un objeto o mensaje y distorsionar su significado y su uso original para producir un efecto crítico. ‘Algunos elementos, no la materia de donde han sido tomados, pueden servir para hacer nuevas combinaciones. Los descubrimientos de la poesía moderna concernientes a la estructura analógica de las imágenes muestran que cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar sus contextos originales, siempre existe alguna relación. La atribución a uno mismo de un ordenamiento personal de las palabras es mera convención. La interferencia mutua entre dos mundos de experiencia, o la unión de dos expresiones independientes, sustituye a los elementos originales y produce una organización sintética de mayor eficacia.’” p. 10 60

“En esta medida las estrategias de transfiguración de la imagen, tanto como las prácticas de apropiación y de manipulación e material de archivo, entre otras estratégicas formales del autorretrato, trabajan en el mismo sentido que las operaciones en el interior de la caja negra propuestas por Flusser como tácticas de liberación del automatismo de los aparatos y de sumisión de los dispositivos y programas técnicos a la voluntad estética humana. De un uso automático de las máquinas visuales, en que la máquina no es controlada por el sujeto, sino que es

esta que lo manipula, transitamos para un uso creativo de los aparatos técnicos, que transforma la técnica en un poderoso aliado del hombre en los procesos creativos. La imagen háptica o abstracta, obstaculiza, al trastocar la posibilidad de identificación del objeto, la vocación maquínica de transformación de conceptos en escenas; la imagen apropiada obstruye la programación de las máquinas para la producción incesante de nuevas imágenes. Ambas constituyen, por lo tanto, ejemplos paradigmáticos de la utilización creativa de los aparatos técnicos.

Por consiguiente, es posible identificar en el autorretrato, como práctica discursiva, modalidades de intervención en el exterior y en el interior de la caja negra. Por un lado, modalidades de intervención en el interior de la caja negra: cuando el autorretratista recurre a estrategias de manipulación formal y estética, tanto como a mecanismos de desfuncionalización de los conceptos científicos inscriptos en el interior de la caja negra – la técnica es, en este caso, sometida por la estética a través de un complejo proceso de reciprocidad e intercambio. Por otro lado, modalidades de intervención en el exterior de la caja negra: cuando el autorretratista interviene en el exterior de la caja negra para desviar y absorber el carácter conceptual y simbólico de programas y de aparatos en prácticas disruptivas de expresión subjetiva y fragmentaria. El autorretrato, al contraponer la deformación subjetiva y creativa a las posibilidades inscriptas en las técnicas audiovisuales, trastoca el predominio del simbólico y del imaginario en el mundo tecnológico.” P.

94 109

“A Benjamin se recurre a menudo dada la asombrosa relevancia actual que tiene, a este respecto, su inacabado proyecto de los Pasajes (traducido sólo muy recientemente al castellano, en 2005). Fue éste un revolucionario proyecto archivístico surgido de la modernidad de las vanguardias históricas: «Mi método: el montage», decía el gran pensador alemán, y añadía de forma contundente «No tengo nada que decir, sólo mostrar», provocando la alarma de su mentor Adorno: ¿cómo podía un pensador de su talla no tener nada que decir y conformarse con mostrar un montaje, una mera yuxtaposición, de artefactos ajenos, no salidos de su mente?” P. 73 115

“El panorama actual es muy distinto al que presentan historiadores que se rigen por una concepción estricta del documentalismo como Erik Barnouw. La variedad y productividad epistemológica de muchos trabajos producidos en estas últimas décadas han contribuido a que las categorías históricas del “documental” se hayan visto finalmente superadas. Sin llegar quizá a la radical propuesta de “etnografía experimental” de Catherine Russell, así lo demuestran los mismos términos escogidos para afrontar y nombrar el complejo desarrollo de la no ficción contemporánea por los muchos textos que vienen sucediéndose desde hace unos quince años: “The Impossible Documentary” (Jonathan Rosenbaum), “Counter-Documentary” (Joanne Richardson), “Paradocumentary” (Akira Mizuta Lippit), “Tabloid Documentary” (“Documental sensacionalista”, Paul Arthur), “Post-verité” (Michael Renov) “Blurred Boundaries” (“Límites borrosos”, Bill Nichols), “Beyond Document” (“Más allá del documento”, Charles Warren), etc. etc.

Por otra parte, este rico corpus documental ha suscitado tal cantidad de publicaciones y debates en el ámbito anglosajón a lo largo de la década de los 90 que al final de la misma uno de sus principales estudiosos, Michael Renov, se preguntaba, tras haber repasado la bibliografía reciente,

¿No habremos reemplazado simplemente una narración maestra (la película documental como martillo del cambio social) por otra (el formato documental como el ábrete-sésamo de la reinención cultural)? (...) ¿Qué queda de “la tradición documental”, cuyos estudiosos favorecieron en un tiempo lo concreto y lo histórico, ahora que la posmodernidad ha presenciado una decadencia de la referencialidad y el anclaje ideológico? [Renov 1999, pg. 322-323]” **p.44 – 45** 136

“La esencia del documental es el estar allí, el registro en tiempo presente de una situación de la realidad; formulación que los cineastas modernos tienden a replantear como el registro de una interacción. Pero en otras ocasiones se recurre también al archivo, un material que no sólo procede del pasado sino que ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferentes a las que guían al documentalista que se apresta a utilizarlo. Ello le coloca en una situación muy distinta respecto a los elementos que maneja: una situación natural de control y manipulación. Muchas películas tratan de mantener al mínimo la utilización de material ajeno para evitar colocarse en tan delicada tesitura. Parece algo natural, por ejemplo, tirar de archivo para ilustrar las declaraciones de un entrevistado pero ciertos documentales participativos renuncian explícitamente a hacerlo: el caso más famoso es “Shoah” (1985), en donde la omisión de imágenes de los campos nazis es fruto de una decisión muy deliberada del director Claude Lanzmann de mostrar, como dice Gérard Wajcman, la ausencia como objeto. Un ejemplo más reciente, “An Injury to One” (Travis Wilkerson, 2002), pone en primer término su carencia de material documental sobre la represión de una huelga minera para componer un atractivo texto minimal cuyo carácter altamente formalista no le resta eficacia política.

En cualquier caso, puede establecerse una regla. En un documental clásico el recurso al archivo tiende a tener el mismo sentido que en esos fragmentos “documentales” expositivos o esas secuencias de collage que, intercaladas en un relato de ficción, sirven para proporcionarle un contexto. Se trata siempre de producir un efecto de verosimilitud: legitimación histórica de la ficción o de la no ficción. Pero hay un subgénero en donde el archivo se usa menos para legitimar (aunque se aproveche desde luego su carácter factual) que para producir un efecto persuasivo o retórico: es el film de montaje o compilation film que tiene como límite -y línea de fuga natural- el cine de propaganda. Este cine floreció históricamente, también de forma natural, durante el siglo XX en torno a las dos guerras mundiales y a nuestra propia guerra civil, para decaer después quizá porque la televisión pasó a proveernos de imágenes en directo de los conflictos, desplazando la función del film de montaje que consistía en interpretarlos.

El historiador Jay Leyda dedicó en 1964 un pionero estudio al compilation film en el que insistía de manera obsesiva en lo que él consideraba el “fin correcto” que debía guiar la utilización del material compilado:

Hacer que el espectador se vea compelido a mirar planos familiares como si no los hubiera visto nunca, o hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales: ese es el propósito de una compilación correcta. [Leyda, pág. 45]

Más adelante cita estas palabras del cineasta soviético Pudovkin, procedentes de un congreso celebrado en Moscú en 1945 para discutir los logros de uno de los casos célebres del compilation film, la serie “Why We Fight”, iniciada en 1943 bajo la supervisión de Frank Capra:

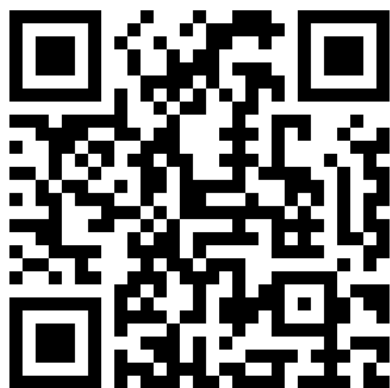
Quiero llamar la atención sobre un tipo de cine que ha adquirido una definición particularmente clara durante la guerra. Se trata del documental de largometraje que utiliza hechos de la realidad viva tal y como los registra la cámara cinematográfica, pero que los une en un montaje con el propósito de comunicar al espectador ciertas ideas, a veces bastante generales y abstractas. Este tipo de film documental no es meramente informativo (...) [citado en Leyda, pág. 65]” **p. 57-58** 137

“Dejando ya la cultura de la alusión, diremos que la *práctica estricta* de la apropiación y el remontaje no se limita al cine documental de archivo ni al cine experimental de material encontrado, que trataremos después, ni tampoco es una novedad de la narración posmoderna. Está también imbricada en una cierta tradición oculta del montaje cinematográfico de carácter más o menos mercenario, de la que pasamos a ofrecer algunas muestras sin pretensión alguna de exhaustividad. Se trata de ver cómo esta práctica aparece asociada tanto a cierta concepción pragmática de la industria como a una voluntad de vanguardismo, deconstrucción o parodia: en todos estos casos, tan distintos, el resultado se concreta en una misma técnica *congénita al cine mismo*: el remontaje, un caso particular de montaje.” **P. 25** 138

En este contexto de *hiperconciencia*, que produce toda una cultura de la alusión que atraviesa la producción cultural desde el productor hasta el receptor, hay que situar ahora la cuestión de la citación que mencionábamos arriba. En el caso específico del cine podemos establecer un principio enseguida constatable: es más fácil encontrar el procedimiento de apropiación en sentido literal en producciones de carácter experimental, mientras que la cita alusiva es un recurso muy extendido en el cine comercial de la posmodernidad. **P. 32** 139

“‘La Historia se descompone en imágenes, no en narrativas’
WALTER BENJAMIN” **P. 36** 140

ESTADO DEL ARTE





NOTAS, REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1]BAIGORRI, Laura. CTRL + [YO]. Intimidad, extimidad y control en la auto-representación compartida [Documento de curaduría para el festival htmlles de Montreal, Canadá.] 2016 P. 3 [Consultado 20 mayo 2018]. Disponible en https://htmlles.net/wp-content/uploads/2016/10/Texte_LBaigorri_ESP-1.pdf.
- [2] BAIGORRI, Laura. El video y las vanguardias históricas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. P.6.
- [3]BAIGORRI, Laura. El video y las vanguardias históricas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. P.2
- [4] BAIGORRI, Laura. El video y las vanguardias históricas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. P.11
- [5]BAIGORRI, Laura. El video y las vanguardias históricas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. P.41
- [6]BAIGORRI, Laura. El video y las vanguardias históricas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. P.57
- [7]BAIGORRI, Laura. El video y las vanguardias históricas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. P.58
- [8] BASTOS, Marcus. Algunas notas sobre economía, en un mundo de geografías celulares. En BEIGUELMAN, Giselle y LA FERLA, Jorge (comp.) Nomadismos Tecnológicos: Dispositivos Móviles, usos Masivos y Prácticas Artísticas. Buenos Aires/Madrid: Ariel. 2011. P.8
- [9] BELLOUR, Raymond. Entre imágenes: foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue. 2009. P13
- [10] BELLOUR, Raymond. Entre imágenes: foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue. 2009. P.87
- [11] BELLOUR, Raymond. Entre imágenes: foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue. 2009. P.112
- [12] BELLOUR, Raymond. Entre imágenes: foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue. 2009. P.128
- [13] BENAJMIN, Walter. El libro de los pasajes. Madrid: Akal. 2005. P. 12-13
- [14] BOON, Marcus. In praise of copying. Cambridge/London: Harvard University Press. 2010. P.79
- [15] BOON, Marcus. In praise of copying. Cambridge/London: Harvard University Press. 2010. P.107-108
- [16] BOON, Marcus. In praise of copying. Cambridge/London: Harvard University Press. 2010. P.109
- [17] BOON, Marcus. In praise of copying. Cambridge/London: Harvard University Press. 2010. P.122
- [18] BULA, Hernán Enrique. Entre pliegues Multidimensionalidad, apropiación y reciclaje de la memoria en una propuesta de instalación audiovisual. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos Valencia, 2010. P. 26 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/61825>

- [19] BULA, Hernán Enrique. Entre pliegues Multidimensionalidad, apropiación y reciclaje de la memoria en una propuesta de instalación audiovisual. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos Valencia, 2010. P. 58 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/61825>
- [20] BULA, Hernán Enrique. Entre pliegues Multidimensionalidad, apropiación y reciclaje de la memoria en una propuesta de instalación audiovisual. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos Valencia, 2010. P. 65 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/61825>
- [21] BULA, Hernán Enrique. Entre pliegues Multidimensionalidad, apropiación y reciclaje de la memoria en una propuesta de instalación audiovisual. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos Valencia, 2010. P. 110 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/61825>
- [22] BULA, Hernán Enrique. Entre pliegues Multidimensionalidad, apropiación y reciclaje de la memoria en una propuesta de instalación audiovisual. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos Valencia, 2010. P. 112 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/61825>
- [23] BULA, Hernán Enrique. Entre pliegues Multidimensionalidad, apropiación y reciclaje de la memoria en una propuesta de instalación audiovisual. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos Valencia, 2010. P. 112-113 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/61825>
- [24] CATALÁ, Joseph M. Estética del ensayo: la forma ensayo de Montaigne a Godard. Valencia: Universitat de València, 2014. P. 268
- [25] CURSOS DE VERANO UPV/EHU (28 - 30 junio, 2010). Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas. Bilbao: Biblioteca Foral de Bizkaia. 2010. P. 14
- [26] CURSOS DE VERANO UPV/EHU (28 - 30 junio, 2010). Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas. Bilbao: Biblioteca Foral de Bizkaia. 2010. P. 73
- [27] CURSOS DE VERANO UPV/EHU (28 - 30 junio, 2010). Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas. Bilbao: Biblioteca Foral de Bizkaia. 2010. P. 92
- [28] CURSOS DE VERANO UPV/EHU (28 - 30 junio, 2010). Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas. Bilbao: Biblioteca Foral de Bizkaia. 2010. P. 147
- [29] CURSOS DE VERANO UPV/EHU (28 - 30 junio, 2010). Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas. Bilbao: Biblioteca Foral de Bizkaia. 2010. P. 162
- [30] CURSOS DE VERANO UPV/EHU (28 - 30 junio, 2010). Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas. Bilbao: Biblioteca Foral de Bizkaia. 2010. P. 162
- [31] DERRIDA, Jacques. Mal de archivo: una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta, S.A, 1997. P. 91

- [32] DERRIDA, Jacques. Mal de archivo: una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta, S.A, 1997. P. 98
- [33] DERRIDA, Jacques. Mal de archivo: una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta, S.A, 1997. P. 101
- [34] DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. España: A. Machado Libros, 2008. P.101
- [35] DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. España: A. Machado Libros, 2008. P.126
- [36] DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. España: A. Machado Libros, 2008. P.222
- [37] DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. España: A. Machado Libros, 2008. P.299-300
- [38] DUBOIS, Philippe. Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general Del libro: Video, Cine, Godard. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. [Texto en PDF]. 2000. P. 9
- [39] DUBOIS, Philippe. Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general Del libro: Video, Cine, Godard. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. [Texto en PDF]. 2000. P. 10
- [40] DUBOIS, Philippe. Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general Del libro: Video, Cine, Godard. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. [Texto en PDF]. 2000. P. 10-11
- [41] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.10
- [42] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.11
- [43] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.18
- [44] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.20
- [45] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.21
- [46] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.34
- [47] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.38

- [48] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.48
- [49] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.114
- [50] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.124
- [51] EXPOSICIÓN HARUN, FAROCKI. EMPATÍA (2 junio – 16 octubre, 2016: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). Harun Farocki: otro tipo de empatía. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2016. P.168
- [52] FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra. 2013. P.14
- [53] FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra. 2013. P.79-80
- [54] FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra. 2013. P.80
- [55] FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra. 2013. P.81
- [56] FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra. 2013. P.81
- [57] FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra. 2013. P.82
- [58] FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra. 2013. P.285
- [59] FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (2008) D-Generación. Experiencias subterráneas de la no ficción española. Madrid: Instituto Cervantes. [Texto en PDF] 2008. P. 19
- [60] FURIÓ VITA, Dolores. Apropiacionismo de imágenes: found footage. Universitat Politècnica de València. [Artículo docente en línea]. 2014. [Consultado el 23 de mayo de 2018]. Disponible en <https://riunet.upv.es/handle/10251/37019>. P.10
- [61] FURIÓ VITA, Dolores. Apropiacionismo de imágenes: found footage. Universitat Politècnica de València. [Artículo docente en línea]. 2014. [Consultado el 23 de mayo de 2018]. Disponible en <https://riunet.upv.es/handle/10251/37019>. P.13
- [62] GARCÍA, Ana Claudia. Instalaciones: El espacio resemantizado En LA FERLA, Jorge y REYNAL, Sofía (comp.): Territorios Audiovisuales: Del cine al digital. Buenos Aires [Texto en PDF]. 2011. P. 17-18
- [63] GARCÍA, Ana Claudia. Instalaciones: El espacio resemantizado En LA FERLA, Jorge y REYNAL, Sofía (comp.): Territorios Audiovisuales: Del cine al digital. Buenos Aires [Texto en PDF]. 2011. P. 20-21
- [64] GARCÍA, Ana Claudia. Instalaciones: El espacio resemantizado En LA FERLA, Jorge y REYNAL, Sofía (comp.): Territorios Audiovisuales: Del cine al digital. Buenos Aires [Texto en PDF]. 2011. P. 5
- [65] GARCÍA, Ana Claudia. Instalaciones: El espacio resemantizado En LA FERLA, Jorge y REYNAL, Sofía (comp.): Territorios Audiovisuales: Del cine al digital. Buenos Aires [Texto en PDF]. 2011. P. 9
- [66] GARCÍA, Ana Claudia. Instalaciones: El espacio resemantizado En LA FERLA, Jorge y REYNAL, Sofía (comp.): Territorios Audiovisuales: Del cine al digital. Buenos Aires [Texto en PDF]. 2011. P. 10

- [67] GIL VROLIK, Carmen. Demiurgos de la luz En, LA FERLA, Jorge (comp.) Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II: Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas, Buenos Aires: Aurelia rivera/nueva librería, [Texto en PDF]. 2008. pp. 99
- [68] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 11 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [69] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 25 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [70] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 31 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [71] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 32 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [72] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 33 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [73] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 38 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [74] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 39 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [75] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 40 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [76] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 73 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [77] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 74 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [78] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 74 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [79] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 77 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [80] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 90 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [81] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 143-144 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [82] GLI.TC/H READER[ROR]. Unsorted Books [libro en línea] 20111 (sic). P. 147 [Consultado el 20 de mayo de 2018]. Disponible en <http://gli.tc/h/READERROR/>
- [83] GODARD, Jean-Luc. Pensar entre imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos. Barcelona: Prodimag, SL, 2010. P. 170-171
- [84] GODARD, Jean-Luc. Pensar entre imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos. Barcelona: Prodimag, SL, 2010. P. 282
- [85] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.70
- [86] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.71
- [87] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.71

- [88] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.73
- [89] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.76
- [90] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.77
- [91] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.95
- [92] HANOUN, Marcel. Cine, cineasta: notas sobre la imagen escrita. España: Shangrila 2014. P.177
- [93] LA FERLA, Jorge. Cine (y) Digital: El cine después del cine. [Texto en PDF] 2011. P. 2
- [94] LA FERLA, Jorge. Godard, creador multimedia. En Clave Vol. 4 No. 019 (1997) p. 33
- [95] LA FERLA, Jorge. Godard, creador multimedia. En Clave Vol. 4 No. 019 (1997) p. 35
- [96] LA FERLA, Jorge. Godard, creador multimedia. En Clave Vol. 4 No. 019 (1997) p. 35
- [97] LA FERLA, Jorge. Godard, creador multimedia. En Clave Vol. 4 No. 019 (1997) p. 44-45
- [98] MACHADO, Arlindo. El filme-ensayo. En LA FERLA, Jorge. (comp.) El medio es el diseño audiovisual. Manizales: Universidad de Caldas [Texto en PDF]. 2007. P. 187
- [99] MAVOR, Carol. Happiness with a long piece of black leader: Chris Marker's sans soleil. En: Art history. Vol 30 No 5. (November 2007). p 753
- [100] NAVAS, Eduardo. Remix theory: the aesthetics of sampling. New York: SpringerWien. 2012. P.11-12
- [101] NAVAS, Eduardo. Remix theory: the aesthetics of sampling. New York: SpringerWien. 2012. P.4
- [102] PENA Jaime y WEINRICHTER Antonio. Realpolitik: notas sobre las convergencias entre el directo y la ficción. En ORTEGA, Maria Luisa y GARCÍA, Noemí (ed.) Cine Directo: reflexiones en torno a un concepto, España: T&B Editores. [Texto en PDF] 2008. P.12
- [103] PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. De alieno nostrum el centón profano en el mundo griego. Salamanca: ediciones universidad de salamanca. 2010. P.13-14
- [104] PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. De alieno nostrum el centón profano en el mundo griego. Salamanca: ediciones universidad de salamanca. 2010. P.15
- [105] PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. De alieno nostrum el centón profano en el mundo griego. Salamanca: ediciones universidad de salamanca. 2010. P.16
- [106] PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. De alieno nostrum el centón profano en el mundo griego. Salamanca: ediciones universidad de salamanca. 2010. P.18
- [107] SANDERS, Julie. Adaptation and appropriation. New york: routledge. 2006. P.26
- [108] SCHÄFFNER, Wolfgang. La revolución telefónica de la imagen digital. En BEIGUELMAN, Giselle y La FERLA, Jorge (comp.). Nomadismos Tecnológicos: Dispositivos móviles: Usos masivos y prácticas artísticas. Buenos Aires: Ariel. [Texto en PDF]. 2011. P. 7
- [109] SCHEFER, Raquel. El autorretrato en el documental: figuras/máquinas/imágenes. Buenos Aires: Catálogos, 2008. P. 94
- [110] SCHEFER, Raquel. El autorretrato en el documental: figuras/máquinas/imágenes. Buenos Aires: Catálogos, 2008. P. 94
- [111] SCHEFER, Raquel. El autorretrato en el documental: figuras/máquinas/imágenes. Buenos Aires: Catálogos, 2008. P. 117

- [112] SCHEFER, Raquel. El autorretrato en el documental: figuras/máquinas/imágenes. Buenos Aires: Catálogos, 2008. P. 118
- [113] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 12
- [114] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 40
- [115] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 73
- [116] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 79
- [117] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 85
- [118] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 99
- [119] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 97
- [120] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 118
- [121] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 120
- [122] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 75
- [123] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de

- Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 182
- [124] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 240
- [125] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 247
- [126] SEMINARIOS MEMORIAS Y OLVIDOS DEL ARCHIVO (2008 - 2009: Centro atlántico de arte moderno CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / Museo de Historia y Antropología de Tenerife MHAT, La Laguna). Memorias y olvidos del archivo Gran Canaria y Tenerife: Lampreave. s/f. P. 246
- [127] VEGA PINDADO, Eugenio. Arte electrónico: tecnología para la interacción. En: Manager Business Magazine no 4. (Septiembre de 2005) P.1-2
- [128] VEGA PINDADO, Eugenio. Arte electrónico: tecnología para la interacción. En: Manager Business Magazine no 4. (Septiembre de 2005) P.2
- [129] VEGA PINDADO, Eugenio. Arte electrónico: tecnología para la interacción. En: Manager Business Magazine no 4. (Septiembre de 2005) P.5
- [130] VEGA PINDADO, Eugenio. Arte electrónico: tecnología para la interacción. En: Manager Business Magazine no 4. (Septiembre de 2005) P.6
- [131] WEINRICHTER, Antonio. .Doc el documentalismo en el siglo xxi (sic). San Sebastián: Festival de cine De Donostia. [Texto en PDF] 2010. P.22
- [132] WEINRICHTER, Antonio. .Doc el documentalismo en el siglo xxi (sic). San Sebastián: Festival de cine De Donostia. [Texto en PDF] 2010. P.27
- [133] WEINRICHTER, Antonio. .Doc el documentalismo en el siglo xxi (sic). San Sebastián: Festival de cine De Donostia. [Texto en PDF] 2010. P.245
- [134] WEINRICHTER, Antonio. .Doc el documentalismo en el siglo xxi (sic). San Sebastián: Festival de cine De Donostia. [Texto en PDF] 2010. P.220
- [135] WEINRICHTER, Antonio. .Doc el documentalismo en el siglo xxi (sic). San Sebastián: Festival de cine De Donostia. [Texto en PDF] 2010. P.228-229
- [136] WEINRICHTER, Antonio. Desvíos de lo real: El cine de no ficción. Madrid: T&B Editores. [Texto en PDF]. 2004. P. 44-45
- [137] WEINRICHTER, Antonio. Desvíos de lo real: El cine de no ficción. Madrid: T&B Editores. [Texto en PDF]. 2004. P. 57-58
- [138] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.25
- [139] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.32
- [140] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.36
- [141] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.115

- [142] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.163-164
- [143] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.165-166
- [144] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.174-175
- [145] WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. 2009. P.188
- [146] WEINRICHTER, Antonio. Pasajes de la imagen: documentales en el museo. En: LA FERLA, Jorge (comp.) Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II: Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas. Buenos aires: Aurelia rivera/nueva librería, [Texto en PDF]. 2008. P.9
- [147] ZEILINGER, Martin. Art and politics of appropriation. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía. Canadá: Centre for Comparative Literature University of Toronto. (2009). P.28
- [148] ZEILINGER, Martin. Art and politics of appropriation. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía. Canadá: Centre for Comparative Literature University of Toronto. (2009). P.28-29
- [149] ZEILINGER, Martin. Art and politics of appropriation. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía. Canadá: Centre for Comparative Literature University of Toronto. (2009). P.153

“El filme ha terminado. Es triste que nadie esté investigando sobre eso. Pero ¿qué se puede hacer? Y de todos modos, con los teléfonos móviles y lo demás, hoy todos pueden ser autores.”⁶

J.-L. G. pp. 33 [94]

“Conservar la
memoria,
entonces,
puede llevar a
la destrucción.”
Carlos Losilla

⁶ http://www.clarin.com/espectaculos/cine/filme-terminado_0_521948095.html
22.07.2011, *The Guardian y Clarín*.