

# Notas sobre *found footage*

**Eva Noriega** // Profesora de Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Diplomada de Análisis y Crítica y de Teorías del Audiovisual, FBA, UNLP. Profesora Titular de Discurso Audiovisual IV, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Dicta el Seminario “Found Footage: el cine encontrado”, Diplomado en Documental de Creación, Observatorio Escuela de Cine Documental, Buenos Aires.

Una de las características más llamativas en los últimos años sobre las prácticas del cine encontrado, llamado cine de *Found Footage*, es su pasaje de un entorno limitado y marginal dentro del audiovisual a un entorno masivo. El cambio fue promovido, especialmente, por los nuevos medios y las prácticas culturales basadas en la red. Este fenómeno en expansión despertó una incipiente curiosidad en el campo académico, que se enfrenta con la tarea de revisar y reconstruir una cartografía del *found footage*.<sup>1</sup>

Encontramos una diversidad de términos que se refieren a esta práctica: cine de *found footage*, *recycled images*, metraje encontrado, cine de compilación o de apropiación, remix y *mash ups*, entre otros. Recientemente, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) publicó una compilación de artículos en los que se nombra a este tipo de cine como cine encontrado.<sup>2</sup>

En investigaciones pasadas se propuso hablar de prácticas de *screener* o *screening*<sup>3</sup> como una forma de articular el uso del video e Internet con la apropiación –

clandestina– de imágenes de la industria cultural. Estas prácticas fueron descritas por Diedrich Diederichsen como *sampling*<sup>4</sup> y fueron situadas dentro de las prácticas de recepción. Anne Friedberg, en sus investigaciones sobre el espectador de cine, las describe como partes de un proceso de cambios tecnológicos hacia la multimedia<sup>5</sup> que abarcan no sólo los recorridos tradicionales del espectador cinematográfico sino que los hace extensivos a las experiencias cotidianas, de apropiaciones o usos que los espectadores, en forma paralela a la historia del cine, han ido desarrollando con las pantallas mediáticas. Por lo tanto, la cuestión sobre su denominación permanece abierta.

Como el fenómeno es todo menos homogéneo, las prácticas de *found footage*, en plural, plantean la convergencia de al menos tres –grandes y difusos– campos de estudio: el cine, las prácticas artísticas y el concepto de archivo.

*El cine en un sentido amplio o expandido.* Nos referimos a un medio que aparece diluido entre los nuevos medios de comunicación. Las obras audiovisuales

son cada vez menos puras y en su lugar encontramos obras de carácter híbrido que exhiben la yuxtaposición mediática, esto se puede ver en imágenes fotográficas, cinematográficas, videográficas, digitales o en red; en las que es cada vez más común la desaparición de las fronteras entre géneros y estilos y la re-significación de los discursos tradicionales (entre documental y ficción, vanguardia y arte de masas, alta y baja tecnología, películas amateur, de arte y cine industrial, cine de atracciones - cine narrativo y la estética del clip por citar algunos ejemplos). El cine, una vez llamado *arte del montaje*, nos provee de todas las formas de montaje del siglo XX, como ensayos de articulación y desarticulación del lenguaje cinematográfico y televisivo. Son, justamente, las experiencias y teorías del montaje –su acento en el valor discursivo o expresivo de las obras, en la manipulación de los materiales, en el carácter constructivo de toda película más que en los efectos de ilusionismo o realismo, la cuestión del ritmo y el tiempo, la dialéctica entre opacidad y exhibición del montaje como mediación ineludible del cine, entre otros temas– la que sirven de base para la investigación sobre el concepto de *found footage*.

*Las prácticas artísticas.* Podemos mencionar aquí a las corrientes de vanguardia del siglo XX, como el Surrealismo, el Dadá, el Constructivismo, el collage o el *ready-made*; experiencias tardías, como las realizadas por los Situacionistas o por artistas del Video arte, y también el período post-vanguardista de comienzos del siglo XXI, donde encontramos el uso del reciclaje, la Post-producción o el remix.

*El concepto de archivo.* Aparece como un término huidizo y esquivo, pero al mismo tiempo son las relaciones que las prácticas artísticas y los usuarios de las nuevas tecnologías de los medios de comunicación entablan con el archivo las que lo vuelven relevante para el cine encontrado. El archivo aparece en el siglo XXI como un término jerarquizado –desde la filosofía, la historia, los medios, la teoría crítica, el campo jurídico o el cultural– y vinculado al concepto de patrimonio, de copyright, con los préstamos, robos y citas de la cultura y designa

no tanto a una cosa dada, heredada, inmutable y universal, sino algo que se construye en el devenir. Por distintos frentes, Eugeni Bonnet, desde el campo del cine experimental, o Jaccques Derrida, desde la reflexión filosófica, se hacen la misma pregunta: ¿Por qué reelaborar hoy en día un concepto de archivo que contenga en una sola definición lo técnico, lo político y lo jurídico?<sup>6</sup> Las respuestas se orientan a su revalorización, el archivo adquiere importancia política en un contexto de expansión y crisis del modelo de los derechos de autor, en el que el *espacio público* se contrae en beneficio de los intereses corporativos que se adueñan de los bienes culturales e intentan regular su circulación, restringiendo, cada vez más, el acceso a la cultura. Los archivos, entonces, se revelan como una poderosa herramienta discursiva para legitimar las prácticas que promueven la democratización de los bienes culturales.

La visión del archivo para el cine de *found footage* no tiene mucho que ver con el monumento ni el documento en un sentido preservacionista del término, ya que ésta consideración totalmente legítima del archivo, implica un uso que procura mantener y resguardar el archivo de forma idéntica a su original (copias y contenido) para estar siempre disponible –incluso esta orientación es la que siguen las restauraciones contemporáneas de películas encontradas. En cambio, el cine de *found footage* opera con una visión performativa<sup>8</sup> del archivo ligada al uso, al re-uso y a la apropiación de lo que se considera archivo cultural y que muchas veces coincide con el material audiovisual encontrado.

El término “archivo” parece problemático si con él intentamos definir la pertenencia de una obra al cine de *found footage*. Durante algún tiempo, los documentales que incluían material de archivo fílmico de noticieros (*news reel*) recibían el nombre de documental de archivo. Pero así como el término película de montaje ya no parece adecuado para las nuevas obras de *found footage*, lo mismo sucede con la frase “películas de archivo”. Esto se hace evidente, actualmente, cuando si bien la producción documental ofrece cuantiosos

ejemplos de documentales de archivo, nos encontramos con películas de archivo que difícilmente puedan ser consideradas una obra de *found footage* desde una mirada contemporánea.<sup>9</sup>

Una última consideración sobre el archivo que vale la pena mencionar se produce a partir de la colaboración entre artistas e historiadores de la historiografía del cine, es decir, aquellos estudios promovidos por los enfoques multidisciplinares y contra hegemónicos surgidos en la década del 80 que atacaron las películas como piezas de museo, su estatus artístico o sus regímenes normativos y cuestionaron la era dorada del llamado *cine clásico*, tanto como la estética basada en el gusto, en los géneros o en las estrellas de Hollywood como fetiche. Este enfoque tuvo consecuencias directas en el cine de apropiación o *found footage* porque encontró en las películas industriales un inmenso acopio de material para revisar, ironizar o desarmar. Fue Jonas Mekas, en 1969, quien anticipó el uso generalizado de esta estrategia: “Apuesto a que toda la producción de Hollywood de los últimos ochenta años puede convertirse en mero material para futuros cineastas”.<sup>10</sup>

Esta mirada subversiva, en el sentido que desliga a las películas de su condición de *obras de arte* que las mantenía separadas del resto de las imágenes que circulaban por los medios o la cultura, se convierte, gracias al *found footage*, en una estrategia de desactivación de las imágenes. En términos estéticos, esta estrategia bien puede conciliarse con la idea concebida por Walter Benjamin de desactivar las imágenes como si se trataran de una bomba o un mecanismo que funciona de modo automático y que debe ser intervenido o desactivado para liberar las imágenes a nuevos sentidos y significados. Las relaciones que se suscitan entre un artista del *found footage* y el material por él apropiado no son simplemente mecánicas o programáticas, sino más bien contradictorias, se dan en un juego constante de creación y destrucción, tanto del material como de la estructura o el sentido original; en una tensión entre fascinación y rechazo por las imágenes seleccionadas o encontradas y

en tensión por los niveles de develación-ocultamiento de sentido entre el original y el nuevo contexto de aparición de estas imágenes y sonidos.

En términos culturales, uno de los giros más influyentes en la reactivación de las prácticas de *found footage* es el que consiste en modificar el régimen contemplativo de las imágenes por un régimen que impone una relación de uso, es decir, la manipulación y el control de las imágenes, ejemplos de esto son: el collage, el fotomontaje, el remix o el *sampling*. Con la VCR, el control remoto y la PC los espectadores y consumidores venimos entrenándonos en la tarea de controlar el flujo de imágenes.

La relación entre las prácticas artísticas y el cine documental y experimental es un punto crucial para comprender al espectador contemporáneo por los aportes y usos que entabla con la imagen en términos de conocimiento, de representación y de problematización del mundo para dotarla de sentido.

## Mitos y verdades sobre el *found footage*

Se suele decir que el *found footage* no emplea cámaras. Que es un cine sin cámaras. En realidad no es tan así, el realizador de *found footage* muchas veces es un *scraper* y todo *scraper* tiene una cámara de video (oculta).

La cámara de cine o de video es una herramienta de apropiación para refilmar una proyección, una pantalla de TV, fotografiar, encuadrar de nuevo una imagen o imprimirle ritmo o movimiento donde no lo hay. El encuentro con el material es la situación primordial, pero no es en la post-producción o en el montaje en donde se produce ese encuentro, sino que es en los ejercicios previos de re-lectura de esas imágenes. Es decir, es en el acto de volver a verlas o re-filmarlas donde se genera el entrenamiento que permite pensar las imágenes encontradas.

De este modo, ya no se trata simplemente de un ejercicio de montaje –sí bien recupera cierta tradición del montaje como

principio artístico, ligado a las vanguardias del siglo XX–, es más importante el uso particular de las técnicas (y de cómo desafían las reglas de uso) que las técnicas de montaje por sí mismas.

En este sentido, prácticamente no encontramos en el cine de *found footage* un montaje informativo, pues, como afirma Jean Louis Comolli, desde que la Televisión desplazó al *cinéma vérité* y al cine de actualidades encarnó el papel de la información. En cambio, podemos encontrar obras que exploran un montaje comunicativo que se liga al género documental por la apropiación y el remontaje, aunque ya no consiste sólo en reinventar el montaje y el comentario como en los *compilation films* (generalmente documentales con un narrador que por medio de la *voz over*, organizaba el sentido en que debían entenderse las imágenes de archivo).

Por otra parte, también encontramos obras que despliegan técnicas de montaje de orden discursivo o temático y se preocupan por crear un relato con continuidad espacio-temporal (como sucede en las películas de cine narrativo).

El cine de *found footage* es un desconocido para la historiografía del cine tradicional. En la construcción de la historia del cine documental y del cine experimental no se contempló al cine de *found footage* más que como excepciones aisladas, casos minoritarios. Como herencia de esta filiación y por discrepancias con el proyecto documental y el cine experimental, en el cine de *found footage* se encuentra un clima de libertad relativa: no hay una normativa que prescriba cómo debe ser una obra de *found footage* y cuándo no lo es. Un rasgo sintomático lo encontramos en la variedad de términos y acepciones que se usan para nombrarlo.

Por lo citado anteriormente, se vuelve imposible una generalización del *found footage* que no omita ejemplos significativos, aunque sí podemos destacar algunos rasgos generales: no son prácticas globalizadas, más bien ponen en circulación una revaloración de lo local, lo regional, la historia vivida en primera persona o la *metahistoria* (la historia detrás de las imá-

genes), con muchas referencias implícitas que dependen de los conocimientos del espectador y proponen una interpretación contingente difícil de universalizar (por sus contenidos o por sus temáticas o discursos).

Las obras configuran desvíos para los cuales no existe un mapa trazado de antemano; ligan ideas del psicoanálisis, la posmodernidad, la crítica cultural y poscolonial, la reflexión política, la crítica de la ideología (este es el caso de los regímenes totalitarios) y de la cultura mediática.

El cine de *found footage* se desliza entre ambivalencias que afectan su estatuto dentro del mundo del arte: en el terreno del cine documental, cuando el material es trabajado hasta su desintegración y la imagen pierde su referente icónico, indicial o simbólico, el contacto con lo real o la capacidad de dar cuenta de lo real se pierde y el *found footage* se aleja del documental.<sup>11</sup>

En el terreno experimental, se suelen ligar estas prácticas con la tradición de las vanguardias artísticas del siglo XX. Sucede, a veces, que las obras se inscriben con éxito dentro de alguna tradición vanguardista o bien, re-utilizan las técnicas de las vanguardias sin su espíritu negativo, destructivo o revolucionario como en las experiencias del arte de la PostProducción.<sup>12</sup> Hay ciertas obras de *found footage* surgidas de la cultura digital y de internet, como el remix, el *sampling* y las versiones infinitas de trailers y *mash ups*<sup>13</sup> que ignoran por completo la tradición experimental o crítica y por lo tanto, son difíciles de encuadrar dentro de este contexto. El arte masivo y popular del siglo XXI no es vanguardista, no propone rupturas ni descartes del pasado, no publica manifiestos; no hay proyectos utópicos, sino utopías disponibles para el consumo en la góndola de los objetos culturales.<sup>14</sup> El cine de *found footage* ofrece líneas de fuga, desvíos y caminos alternativos en un mundo mediático donde el cine se resiste a ser pura mercancía.

## Notas

- 1 Nicole Brenez, "Cartographie du Found Footage".
- 2 Leandro Listorti y Diego Trerotola (Comp.), Cine Encontrado, *¿Qué es y adónde va el found footage?*, 2010.
- 3 Eva Noriega, "El cuerpo del screener", 2006.
- 4 Diedrich Diederichsen, "Arte y Técnica, Montaje, sampling, morphing", 2007.
- 5 Anne Friedberg, "The End of Cinema: multimedia and Technological Change", 2000.
- 6 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, 2010.
- 7 Enrique Chaparro, "Conversaciones", Noviembre 2010.
- 8 Teresa Bordons Gangas, "Pasado en tiempo presente: imágenes de memoria", 2005.
- 9 Ver: Antonio Weinrichter, "Nada es lo que parece, falsos documentales hibridaciones y mestizajes del documental en España", 2005.
- 10 Jonas Mekas, en BRENEZ, Nicole: "Cartographie du Found Footage".
- 11 Antonio Weinrichter, "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción", 2005.
- 12 Nicolas Bourriaud, *PostProducción*, 2006.
- 13 Lev Manovich, *Understanding Hybrid Media*, 2004.
- 14 Fredric Jameson, "Marx y el Montaje", 2001.

## Bibliografía

- BOURRIAUD, Nicolas: *PostProducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- BORDONS GANGAS, Teresa: "Pasado en tiempo presente: imágenes de memoria", en *Simposium. Estudios cruzados sobre la modernidad*, XIII Congreso Internacional de Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005.
- CHAPARRO, Enrique: "Conversaciones: Me cago en la cultura (especialmente en la libre)", en "3er Festival de Cultura Libre y Copyleft: Fábrica de Fallas", Buenos Aires, Noviembre de 2010.
- DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, París, Galilée, 1995.
- FRIEDBERG, Anne: "The End of Cinema: Multimedia and Technological Change", en FURST-ENAU, Marc (Editor): *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, Routledge, 2010.
- LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comp.): *Cine Encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?*, Buenos Aires, Ediciones BAFICI, 2010.
- WEINRICHTER, Antonio: "Nada es lo que parece, falsos documentales hibridaciones y mestizajes del documental en España", en *Documental y Vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.

## Fuentes de Internet

- BRENEZ, Nicole: "Cartographie du found footage", en el sitio Archivo.arte.tv, [En línea], [http://archives.arte.tv/cinema/court\\_metrage/court-circuit/lemagfilms/010901\\_film-3bis.htm](http://archives.arte.tv/cinema/court_metrage/court-circuit/lemagfilms/010901_film-3bis.htm), [16 de noviembre de 2011].
- DIEDERICHSEN, Diedrich: "Arte y Técnica, Montaje, sampling, morphing, Sobre la tríada Estética-Técnica-Política", en Revista *Artefacto*, N°6, Buenos Aires, 2007, [En línea], <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/indice/?p=6>, [16 de noviembre de 2011].
- JAMESON, Fredric: "Marx y el Montaje", en Revista *New Left Review*, 2001, [En línea] <http://www.lafuga.cl/marx-y-el-montaje/361>, [29 de noviembre de 2011].
- MANOVICH, Lev: *Understanding Hybrid Media*, en el sitio manovich.net, 2004.
- WEES, William: "Found Footage y el aura ambigua de Hollywood", en Revista *Cinema Journal*, Vol. 41, N° 2, 2002, [En línea], [www.visionesmetaforicas.blogspot.com](http://www.visionesmetaforicas.blogspot.com), [16 de noviembre de 2011].