



**Universidad
de Alcalá**

APROPIACIONISTAS ENCONTRADOS
**Metraje encontrado y sus variantes en el medio
audiovisual**

APPROPRIATIONISTS FOUND
Found footage and its variants in audiovisual medium

Trabajo Fin de Máster
Máster Universitario en Formación del Profesorado

Presentado por: Laura Blázquez González
Dirigido por: Gonzalo García-Rosales

Alcalá de Henares, a 9 de septiembre de 2021

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 PRESENTACIÓN DEL TEMA	1
1.2 HIPÓTESIS DE PARTIDA Y OBJETIVOS.....	2
1.4 METODOLOGÍA.....	3
1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
2. DEFINICIÓN Y TÉRMINOS APROPIADOS	4
3. <i>OBJET TROUVÉ</i> : ENCUENTROS <i>CASUALES</i> EN LAS VANGUARDIAS DADISTA Y SURREALISTA.....	7
4. PRIMERAS APROPIACIONES EN EL CINE Y EL DESCUBRIMIENTO DEL MONTAJE COMO LENGUAJE	10
5. TIPOS DE MANIPULACIÓN SOBRE EL MATERIAL ROBADO.....	14
5.1 MATERIAL INTACTO O INTERVENIDO DE FORMA LEVE.....	15
5.2 MATERIAL INTERVENIDO EN EL MONTAJE.....	16
5.3 MATERIAL INTERVENIDO DIRECTAMENTE SOBRE EL CELULOIDE DE MANERA MANUAL O DIGITAL.....	19
5.4 MATERIAL INTERVENIDO SOBRE LA BANDA DE SONIDO Y/O DOBLAJE.....	22
5.5 OTRAS OPCIONES: METRAJE ENCONTRADO DOMÉSTICO, DOCUMENTAL DE COMPILACIÓN Y FALSO DOCUMENTAL	24
5.6 OTRAS OPCIONES: REGRABACIONES	27
6. DERECHOS DE AUTOR	28
7. REVISIÓN DE <i>UNA HISTORIA PARA LOS MODLIN</i>	33
8. APLICACIÓN EN EL AULA.....	37
9. CONCLUSIONES.....	40
10. BIBLIOGRAFÍA	43
11. OBRAS CITADAS.....	47
12. ANEXO DE IMÁGENES	50

"Nada es original. Roba de cualquier sitio que te inspire o que alimente tu imaginación. Devora películas antiguas y modernas, música, libros, cuadros, fotografías, poemas, sueños, conversaciones aleatorias, arquitectura, puentes, señales de la calle, árboles, nubes, cuerpos de agua, luces y sombras. Roba sólo cosas que le hablen directamente a tu alma. Si haces eso, tu trabajo (y tus robos) serán auténticos. La autenticidad es muy valiosa, la originalidad no existe. Y no te molestes en disimular tus robos —si te apetece, celébralos. En cualquier caso, recuerda siempre lo que dijo Jean-Luc Godard: "Lo importante no es de dónde sacas las cosas, es adónde las llevas"

Jim Jarmusch (2003)

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN DEL TEMA

La cita del director estadounidense Jim Jarmusch, evocando al realizador francés Jean-Luc Godard, sirve como introducción a este trabajo de investigación cuyo propósito fundamental es descubrir en qué consiste exactamente el cine de *metraje encontrado*, ese tipo de obras audiovisuales que acredita el robo de material ajeno y su alteración con el fin de explorarlo y aprovecharlo como forma de expresión.

La primera película que visualicé realizada mediante este procedimiento, fue la americana *The Atomic Cafe* (Imagen 1). Desorientación, extrañeza, duda y sorpresa, a la vez que fascinación: nada parecido a la que cualquier otra obra audiovisual transfiere. Cualquiera que haya visualizado un documental realizado según esta técnica, conoce la sensación. Resulta obvio que existe detrás de estas obras un incansable trabajo de postproducción.

Por eso, me preocupa que este tipo de cine artístico y experimental pueda estar infravalorado, asociándose todavía a esa palabra tan temida por creadores como es plagio, o igual de bochornoso, falta de creatividad.

Estoy convencida de su propia autonomía con respecto a la obra robada, y me parece que pueden ser múltiples las posibilidades de la reutilización de material ya confeccionado y sus capacidades creativas, tanto o más que el trabajo con materia prima. Además, en los últimos años, hay un incremento de obras y estilos muy variados que se basan en este reciclaje visual, así como una infinidad de denominaciones que quedan unificadas bajo la de *metraje encontrado*, lo cual, no aclara demasiado ante qué clase de cine nos hallamos.

1.2 HIPÓTESIS DE PARTIDA Y OBJETIVOS

Considero relevante entender el modo en que estos artistas audiovisuales se expresan para enfatizar su postura contraria a la narración convencional en los medios audiovisuales, las posibilidades de las imágenes y el sonido y su poder para transmitir mensajes contrarios según su disposición temporal. Por eso mis objetivos propuestos son los siguientes:

1. Acercarme a este tipo de cine tan sugestivo, conocer sus orígenes.
2. Establecer una definición y clasificación que permita aclarar cuáles son las características propias de cada tipo de variante.
3. Abrir debate sobre la legalidad de esta técnica de producción de obras audiovisuales.
4. Aplicar las posibilidades creativas que esta técnica puede aportar en alumnos en alumnos de secundaria y bachillerato.

No está de más, que cada uno de nosotros nos planteemos hoy en día: ¿Qué es original? ¿Está todo ya creado? ¿Qué es el cine experimental? ¿Cómo producen los cineastas y videoartistas actuales? ¿Hasta qué punto es lícito hacer uso de obras que no nos pertenecen? Y, ¿qué establece la ley al respecto sobre el uso (indebido) de obras de carácter artístico e intelectual? Unas cuestiones de cierta relevancia en tanto el medio audiovisual es una forma de expresión muy presente en nuestras vidas. Lo que es indiscutible es que el ingreso a la era informática y las formas de producir actuales demuestran que aquellos criterios absolutos manejados durante toda la Historia del Arte, como la originalidad, lo inédito y la producción con materia prima, así como el culto al autor, se están perdiendo, o al menos, transformando desde principios del siglo pasado.

Creo también, que introducir este tipo de creaciones en las aulas es una buena forma de fomentar estas reflexiones tan necesarias y otras como el poder comunicativo de las imágenes y el sonido; la manipulación en los medios de comunicación; la sobreestimulación que sufrimos en las redes sociales, etc.

1.4 METODOLOGÍA

La metodología a seguir será la consulta de archivos de fuentes primarias y secundarias: lectura de textos, el rastreo de películas pioneras en este campo, la consulta de webs de artistas y cineastas; revistas digitales, tesis, artículos, redes sociales y blogs especializados en teoría cinematográfica y sus referentes; videos de entrevistas a realizadores, documentales sobre el inicio del cine y del montaje, páginas de organizaciones audiovisuales, universidades y de museos y otras instituciones.

Tras consultar estas fuentes, procuraré establecer según las características de cada obra visualizada, una clasificación de tipos de metraje encontrado y una selección de obras significativas en cada una de las variantes con vistas a conseguir los objetivos planteados y analizar en profundidad esta manera de crear.

Por último, diseñaré una actividad en el aula basada en la técnica de metraje encontrado como tema principal.

1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen autores que ya han prestado atención a este tema, elaborando una clasificación de las obras existentes, como la que propuso en 1993 William Wees en su libro *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Nueva York: *Anthology Film Archives* y que recoge Antonio Weinrichter en *Metraje encontrado : la apropiación en el cine documental y experimental* (2009), el estudio en nuestro idioma más completo hasta el momento. Ambas, parecen ser propuestas todavía válidas, citadas en la mayoría de artículos acerca del tema. Filósofos como Walter Benjamin (2003) han reflexionado, por su parte, sobre conceptos como autenticidad y reproducción. Una cantidad significativa de webs y tesis abordan el tema de la apropiación en las Artes y también historiadores del cine le dedican un cuidado especial al asunto, por ejemplo Sánchez Biosca (1991) o Nicolas Bourriaud (2007). Otras aportaciones, pertenecen a montadores o editores de sonido como Walter Murch (2003) y artistas que se han introducido en la realización de obras audiovisuales de esta categoría y que compaginan esta labor con la docente, como Eugeni Bonet o María Cañas.

2. DEFINICIÓN Y TÉRMINOS APROPIADOS

Resulta interesante pararnos a pensar que desde que nacemos, aprendemos copiando: buscamos referentes y los repetimos, hasta hacernos con aquello que nos era desconocido y logramos crear un estilo propio. Al mismo tiempo, nos enseñan en el colegio que copiar está mal. Con el paso del tiempo, escuchamos una y otra vez que si queremos perfeccionarnos deberemos copiar a los grandes.

Lo mismo podemos apreciar en los maestros de todos los tiempos en sus inicios. Defiende el documentalista brasileño E. Coutinho que, "todas las artes están hechas de apropiaciones. De la nada no se hace nada". (Mayo, 2013).

Es muy evidente durante el Renacimiento y Barroco, la cantidad de artistas que copian figuras exactas de obras pasadas o incluso coetáneas para reutilizarlas en sus propios cuadros. He comprobado personalmente que estas similitudes suelen llamarse indulgentemente *influencias*, (evitando también ese sentido negativo del término copia, que es devastador en el currículum de un artista) y es algo que se repite constantemente a lo largo de la Historia del Arte.

Es común pensar que aquel que roba algo, es porque cree que aquello que está saqueando tiene valor, o cualidades que admira. Por otra parte, el plagio se asocia a una incompetencia o falta de capacidad, beneficiarse de la sabiduría o éxito de otro. (Termino, 2016).

Pero el cine de metraje encontrado no es en absoluto un cine que copie, ni se muestre interesado en ello: va más allá de ese intento de engaño. Tiene más que ver con aquello que el filósofo alemán Walter Benjamin (2003) explicaba ya en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1936, "la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía".(p.47).

La definición de metraje encontrado, hace referencia a las películas u otros trabajos audiovisuales que hacen uso en mayor o menor medida, de imágenes (y/o banda sonora) ya existentes: material de archivo, publicidad, fragmentos o descartes de películas, documentales, vídeos caseros, programas de televisión, etc. Esta práctica experimental consta de muchas variantes y diversos grados de apropiación, dependiendo de las habilidades de cada realizador y de la finalidad que busque al trabajar con este método.

Se podría pensar que crear según este procedimiento, ahorra mucho esfuerzo. En concreto, todo el trabajo que conlleva las etapas pertenecientes a la preproducción y

producción cinematográfica como son, por ejemplo, la planificación y el rodaje. William Wees (1993) lo resuelve en estas dos acciones: sólo encontrar y mostrar a quien lo aprecie: "Recycling found footage may require nothing more than finding it and showing it to someone who appreciates it". (p.5)

Sin embargo, es un procedimiento que, como defiende este autor, requiere perspicacia a nivel intelectual, ya que la búsqueda y selección de materiales por muy aleatoria que nos la presenten, conlleva un planteamiento previo riguroso. Como afirma Nikos Stangos (1994), estos creadores:

"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 montaje". (p.58).

A este trabajo de tipo conceptual hay que añadir, que se requiere de cierta habilidad para gestionar y transformar estos fragmentos encontrados de manera coherente al discurso artístico, teniendo en cuenta la multiplicidad de interpretaciones que se originan de la encadenación de imágenes. Muy estudiado este asunto por los directores de la escuela soviética y más concretamente por Kuleschov y el experimento que lleva su nombre que demuestra cómo la mente del espectador asocia conceptos relacionando tomas diferentes, indicando el gran poder del montaje como herramienta de narración. Los teóricos David Bordwell y Kristin Thompson (2020) explican este efecto en su blog especializado en cine, con esta frase: "lo que sucede entre cada toma, sucede entre tus orejas".

Trabajar ensamblando material, de diferentes tipo y origen ofrece muchas posibilidades estéticas y sus diferentes denominaciones hacen referencia a la intervención realizada sobre el material adquirido. Por ejemplo, videocollage, remontaje o remake, remezcla, ready-made visual, pastiche, compilación, falso documental, cine de material de archivo, mash up, patchwork...

Los más comunes siguen siendo los términos metraje encontrado, con la versión anglosajona *found footage* y la francesa *objet trouvé*, con una connotación de encuentro fortuito, (aunque la mayoría de los casos no sea así) muy asociado al ready-made vanguardista.

Otros autores le han conferido una denominación propia como *canibalismo audiovisual o cine porcino*, (Oroz, 2007), términos que utiliza la artista María Cañas, una de las creadoras españolas más prolíficas y defensoras de este tipo de práctica. Por otro lado, *desmontaje* fue como lo calificó Eugeni Bonet (1993) o la definición que le dio el teórico Nicolas Bourriaud (2007), como "*arte de la postproducción*", comparándolo al trabajo del DJ y enfatizando en que *post* es un prefijo que implica una actitud. Sergio Wolf (2010), por su parte, siguiendo a Walter Benjamin (2003), equipara esta minuciosa actividad de compilación y alteración, a una "*operación quirúrgica*", donde se abre, toca, quita...y quedan cicatrices. La ley, por su parte, lo califica como *obras derivadas*...

Sánchez Biosca (1991) resume muy bien esta abundancia en calificativos: "El debate terminológico es revelador de las categorías estéticas, industriales o políticas que cada época y escuela maneja ante un tipo de cine diferente, alternativo o combativo respecto al estándar..." (p.13).

A pesar de esta ligera confusión, este procedimiento de creación de carácter marginal en sus inicios, se empezó a popularizar en torno a la década de los 90 y actualmente, nos empieza a parecer familiar: lo vemos frecuentemente tanto en salas de cine, asociado frecuentemente al cine *underground* y al género documental, como también en recovecos oscuros de museos proyectado en grandes pantallas enfrentadas, o monitores expuestos como parte de instalaciones en galerías de arte con piezas infinitas en bucle. Igualmente en disciplinas como fotografía, publicidad, en vídeos musicales, como parte de sesiones de videojockeys... Nos parece un procedimiento moderno e innovador...sin serlo en absoluto: se desarrolló durante las vanguardias del periodo de entreguerras, por aquellos que supieron reconocer en este tipo de práctica un opción que aplicada con inteligencia tenía una gran potencia a nivel visual. En palabras de la autora María Carmen África Vidal (1989) "el entendimiento ecléctico de la historia, la cultura, la tradición, como un banco de imágenes que sirven para estimular al artista y que él utiliza de un modo totalmente anárquico es un fenómeno típico de la estética contemporánea". (p.122)

3. *OBJET TROUVÉ* : ENCuentros CASUALES EN LAS VANGUARDIAS DADISTA Y SURREALISTA

Introducir objetos encontrados se hizo habitual con la obra de dadaístas y surrealistas, con Marcel Duchamp al frente. Este artista multidisciplinar presentó su primer objeto descontextualizado en 1913 (*Rueda de bicicleta*), lo que supuso toda una revolución, porque estaba proclamando que cualquier objeto ya fabricado podía ser arte. Para Nicolas Bourriaud (2007), el *ready-made* de Duchamp: "representa la primera manifestación conceptualizada, pensada en relación con la historia del arte". (p.24).

Las obras audiovisuales que se basan en la práctica del apropiacionismo o metraje encontrado, tienen su base teórica en los movimientos de las vanguardias de entreguerras y en todos esos cambios culturales y sociales que se gestaron en esos momentos.

Tal y como escribe André Breton (2001) en su primer Manifiesto de 1924, "Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos". (p.27). Dadaísmo y su rápido sucesor, el surrealismo fueron, como vemos, movimientos defensores de la expresión libre, contrarios a las formas y normas tradicionales artísticas, adoptando una actitud creativa, optimista, rebelde, despreocupada hacia lo estético y lo moral. Demostraron un interés especial por el inconsciente y una forma de crear primitiva y colectiva, "desacralizando", como explicaba en su ensayo Roland Barthes (2009), la imagen del autor. (p.2). En este contexto de liberación, era lógico que la vanguardia implicase una revisión del arte moderno y una despreocupación por el buen gusto, defendiendo a la vez la fragmentación, la ruptura y la apropiación.

Aunque el surrealismo estuvo enfocado concretamente a lo literario y político, fue a través de las artes plásticas cómo consiguió repercusión. Cabe destacar, una técnica que se popularizó entre los artistas Dadá, y que fue continuada por los surrealistas, que incorporaba todos estos elementos: el collage. Muy interesado en las innovaciones Max Ernst, quedó fascinado muy pronto por las posibilidades de mezclar recortes de diferente índole. Utilizó para sus collages, repertorios de grabados antiguos sin aparente valor artístico y alteró sutilmente sus elementos, creando obras que ilustran a la perfección la fórmula surrealista tomada de la frase del poeta Lautréamont en su obra de *Los cantos de Maldoror* (canto VI) "Tan bello como el encuentro casual, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas".

Además de una postura crítica hacia el arte, se introdujo un factor esencial, siempre polémico que hemos heredado y que, personalmente creo que continuamos asimilando: la mirada del artista como algo determinante: "La mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística ". (Bourriaud, 2007, p.13).

Era lógico que muchos de estos vanguardistas se interesaran y exploraran todos los campos artísticos, incluido el recién descubierto. Man Ray pronunciaba en este ambiente de agitación artística, "Me gustaría ver en una película algo que no haya visto jamás y que no entienda". Así, junto con sus colegas: Francis Picabia, Fernand Leger, Luis Buñuel, Salvador Dalí, por citar algunos... se adentraron en lo audiovisual con la esperanza de encontrar en este nuevo medio sin contaminar por tradiciones del pasado una forma englobar y experimentar con todas las disciplinas artísticas. "El medio fílmico ha atraído con frecuencia a los artistas plásticos, y de los resultados de esa atracción se nutre una buena parte de la historia del cine experimental o e vanguardia". (Bonet y Palacio, 1983, p.38).

Cabe destacar así, la aportación de todos estos artistas comprometidos con las vanguardias, trasladando sus innovaciones en cuanto a texturas, ritmo, iluminación, formas y otras cuestiones como el automatismo psíquico y la libertad creativa, que le proporcionaron al medio fílmico. Por ejemplo, del norteamericano Man Ray con su cortometraje *Le retour de la raison* (Imagen 2), (1923) o *L'Etoile de mer* (1928). Aplicó al cine las técnicas dadaístas del cadáver exquisito y sus conocimientos fotográficos como los rayogramas, inventados por él.

René Clair y Francis Picabia, con *Entr'acte* de 1924 y del mismo año es *Ballet mécanique* (Imagen 3) de Fernand Léger y Dudley Murphy. Es propio de los artistas dadaístas y surrealistas este carácter onírico en sus obras y una descomposición temporal como si de la representación de un sueño se tratara.

En cuanto a Marcel Duchamp, figura clave de esta revolución, su única incursión cinematográfica fue la que realizó en 1925, con la ayuda de Man Ray: *Anémic cinéma*, una muestra en blanco y negro de líneas hipnóticas que se mueven lentamente de forma concéntrica y se alternan con una serie de poemas, sin un sentido aparente, a imitación de los carteles de las películas mudas. Siguiendo la broma irónica y juego que era propio de

Duchamp, el título es en sí, un juego de palabras (*Anémic* es cinema escrito al revés). El cortometraje está firmado bajo el seudónimo que utilizaba a menudo, Rose Sélavy.

Otro representante vanguardista a destacar es Luíís Buñuel con sus películas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), (realizada en colaboración con Salvador Dalí) siendo un claro ejemplo del reciclaje de imágenes al estilo surrealista con carácter metafórico: hay una cantidad amplia de escenas que ejemplifican a la perfección la teoría de los objetos descontextualizados surrealistas, así como, referencias múltiples y colección de material heterogéneo en esta película. *La edad de oro* (Imagen 4) muestra contenido que va desde documentales científicos, noticiarios, textos de obras literarias, entomólogos, hasta referencias folclóricas, mitológicas, religiosas...suficiente para hacernos una idea de "la vocación de amalgama y dispersión característica del fragmentarismo y la iconoclastia surrealista" (Biosca,1991, p.106).

Es determinante la herencia que las vanguardias históricas y sus protagonistas nos han dejado a nivel cultural y sociológico. Como Duchamp decía, el arte es un "*juego de todos los hombres de todas las épocas*". De esta forma, se hace imprescindible conocer estos movimientos artísticos e ideológicos tan productivos , para entender que:

" ...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 aparece, 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 object trouvé (de donde toma su nombre el término adoptado internacionalmente de found footage". (Weinrichter, 2009, p.115).

Otros movimientos como el cubismo, constructivismo, futurismo y situacionismo también contribuyeron a continuar y reforzar estas experiencias artísticas y cinematográficas, no sólo en Europa, también en Estados Unidos, donde se gestarán centros claves de este nuevo cine experimental, con generaciones de realizadores notables.

Como bien simplifica Manuel Palacio (1987) "Sea como sea, parece claro que en el período de la vanguardia histórica se halla la gran mayoría de las llaves que permiten leer la evolución posterior del cine".

4. PRIMERAS APROPIACIONES EN EL CINE Y EL DESCUBRIMIENTO DEL MONTAJE COMO LENGUAJE

En los inicios del cine existía una indiscutible predilección por presentar la acción bajo una apariencia de naturalidad, y unidad, desarrollándose la acción de forma cronológica (atado a la herencia del teatro) pero por otro lado, desde tiempos muy tempranos la fragmentación ha estado presente por razones prácticas primeramente, ya que era muy difícil mantener sin errores tomas largas. "El temprano descubrimiento en el siglo XX de que ciertos tipos de corte 'funcionan bien', llevó casi inmediatamente al descubrimiento de que podrían filmarse las películas en forma discontinua, lo que fue el equivalente cinemático del descubrimiento del vuelo" (Murch, 2003,p.6).

Además, estaba el afán de estos cineastas pioneros de ofrecer mayor información, a la vez que el propósito de dominar el espacio, el tiempo y de dirigir intencionadamente la mirada del espectador.

El teórico del cine Sánchez Biosca, señala que es significativo que en este esfuerzo por ofrecer una mirada más amplia, no se aprecien apenas soluciones relacionadas con los movimientos de cámara, pero sí propuestas en el montaje entre planos que supusieron una evolución grande de este medio. Por eso, defiende que "alguna razón más intrincada y profunda debía haber en el uso de la fragmentación, pues, coherente en todos los casos o no, fue deseo explícito desde muy pronto". (Biosca, 1991, p.114).

De este modo, muchos autores se han planteado la finalidad que perseguían los pioneros del cine con esta descomposición entre planos. Las explicaciones más repetidas son los de mostrar la escena de manera más concreta, comunicar de forma más expresiva y eficaz, una representación más variada y con puntos de vista múltiples. Sánchez Biosca concentra todos estos motivos en el deseo de ubicuidad en el espectador, y cómo este deseo de verlo todo es el que pauta esos cortes.

Estos primeros montajes pasaban desapercibidos por el público, (y esa era la intención buscada) siendo neutros, seguían un concepto de continuidad natural y, visualmente eran invisibles porque como explica André Bazin, el espectador se identifica con los puntos de vista que le muestra el realizador, "justificados por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático". (Bazin, 2004, p. 124).

Pero esto es sólo el inicio de la verdadera función del montaje. La aplicación que le dan algunos directores en estos años como Smith , Williamson, Griffith y Eisenstein, es lo que determina que el cine se convierta en un auténtico lenguaje.

Llegados a este punto, y con los avances que aportaron estas figuras clave en la historia del cine, podemos diferenciar, dos tipos de montaje: el primero de ellos es el que hemos mencionado al inicio, denominado montaje narrativo, que organiza de forma sencilla los planos, de forma que la historia se desarrolla de manera cronológica y genera un acción fácil de comprender por el público. En segundo lugar, el montaje expresivo que yuxtaponiendo planos, busca producir una serie de ideas y sensaciones en el espectador al observar estas imágenes vinculadas. Esto corresponde con lo que mencionábamos al principio sobre el estudio que llevó a cabo Kuleschov para comprender cómo interpreta la mente las imágenes contiguas, y está muy relacionado a su vez, con el modo de trabajo de artistas de los movimientos dadaísta y surrealista. Para Marcel Martín, "tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y a hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vivida en él la idea expresada por el realizador". (Martín, 2009, p. 144).

Dentro de esta forma de montaje expresivo, Sergei Eisenstein siguió experimentando y creó la teoría del conocido como *montaje de atracciones*, que es un paso más en esta búsqueda de impresionar y acaparar la atención del público, a través de una estratégica acumulación de imágenes, lo cual está muy relacionado con nuestro tema de estudio.

Así que, ver proyectados una serie de pedazos cortados y reunidos funciona perfectamente en nuestra mente y nos resulta perfectamente comprensible. Pero, ¿por qué? Para el editor cinematográfico americano Walter Murch corresponde a la manera natural en la que apreciamos todo lo que nos rodea: "desde el despertar por la mañana, hasta que cerramos los ojos por la noche, la realidad visual que percibimos es un flujo continuo de imágenes unidas". (Murch, 2003).

Las primeras prácticas que se tiene constancia del metraje encontrado o apropiacionismo, y aunque pueda resultar muy novedoso, proceden de tiempos muy tempranos, apareciendo casi a la par que el nacimiento del cine. Si bien no con el espíritu que después se asocia a esta estrategia, fue una solución muy moderna para la época. Se hizo habitual el empleo de materiales de archivo primero en las pequeñas películas informativas. Así, Antonio Weinrichter (2009), lo sitúa en estrecha conexión con el

documental: "*La práctica de la compilación forma parte de la tradición histórica del cine documental*". (p.36). Estas piezas audiovisuales supondrían el inicio de la compilación o uso de materiales de archivo, pasando muy poco después al cine de ficción, con la función de situar en un contexto a la historia, procurando una unidad entre planos, en lo que mencionábamos anteriormente como montaje invisible. Tal y como lo vemos en 1902 con la película *Vida de un bombero americano*, del director estadounidense Edwin Porter (Imagen 5). Supuestamente es ésta la primera película de ficción que incorporó material de archivo, haciéndolo pasar por propio. En este caso, fue una solución práctica: se recurrió a imágenes de bomberos reales saliendo de la estación y acudiendo a un aviso de incendio. Imágenes éstas, que de otra forma, hubieran sido muy complicadas y costosas de rodar. Aquí la intención que Porter ambicionaba era la de conferir un contexto realista a la acción. Fue un recurso narrativo hasta entonces insólito ya que, Porter se sirvió del montaje para dar continuidad entre planos, además de incorporar otro avance como era la superposición de dos historias paralelas: la de los bomberos y la de la mujer en el interior de la casa.

"La decisión de Porter de construir una historia cinematográfica a partir de un material rodado previamente era algo sin precedentes. Eso suponía que el sentido de un plano no era necesariamente autónomo, sino que podía ser modificado al unir ese plano con otros". (Reisz y Millar, 2003, p.17).

Pero lo más novedoso de este procedimiento llega en 1927 con la montadora soviética Esfir Ilinitchna Shub (o Esther Shub), que dio un vuelco a la función del montaje. Por su profesión, era consciente del poder de las imágenes y de cómo podían transformar el discurso según su planificación. De este modo, tras un largo e incesante período de recopilación de imágenes, pudo crear una serie de películas invirtiendo el mensaje original para el que fueron creadas: *La caída de la dinastía Romanov* (Imagen 6) y *El gran camino*, ambas de 1927 (y la lamentablemente perdida *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi*). Nadie antes había conseguido algo así. Esfir Shub, a diferencia de Edwin Porter, no tuvo que grabar ni un solo plano, todo el material es reutilizado. Con ella el montaje se convirtió en la principal habilidad para crear cine. "Esfir Shub aprendió probablemente como montadora anónima de las películas de otros- que al ensamblar un plano con otro estaba provocando una relación que podía leerse de muchas formas". (Torrell, 2008).

Después de sus películas, que pasaron desapercibidas, se realizaron otras que también hacen uso de material prestado de diferentes maneras y estilos, como por ejemplo, por citar algunas, que clasificaremos más adelante, el cortometraje *Rose Hobart*, del artista americano Joseph Cornell, de 1936; el cortometraje documental *El Guernica*, de Alain Resnais y Robert Hessens de 1950; *A movie* de Bruce Conner, presentada en el año 1958; un año más tarde, se estrena en Francia *Hiroshima mon amour* (1959), de nuevo del francés perteneciente a la Nouvelle Vague, Alain Resnais, y texto de Marguerite Duras. Aunque se hace aquí un uso bastante ligero de imágenes de archivo sobre los efectos de la bomba atómica, no siendo el interés central de la película, sino que sirve de fuerte contraste a la trama romántica; *F for Fake*, de 1973, realizada por Orson Wells; la ya mencionada *The Atomic Cafe*, de los americanos Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, de 1982; *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, 1988... Son sólo unos pocos ejemplos de cineastas y artistas que emplean este procedimiento que empezó siendo experimental y marginal para convertirse a día de hoy en una técnica audiovisual muy popular.

Todas estas obras precursoras presentaban una estética propia muy transgresora y personal, ya que esta técnica de realización con material diversos "desafiaba la linealidad del cine clásico y constituía una marca de control del narrador-ensamblador; cabía verla por tanto como una signatura autorial". (Weinrichter, 2009, p.24).

Resulta curioso que muchos de los apropiacionistas se nutrieran (y sigan haciéndolo) del material de las producciones creadas en el Hollywood clásico, algo que, a simple vista podría parecer contradecir al tipo de cine anticlásico y transgresor que defienden. Además del citado Joseph Cornell, encontramos frecuentemente artistas interesados en esta fuente de imágenes para incorporarla de manera significativa en sus obras audiovisuales: Dirk Schaefer y Matthias Müller, Pierre Huyghe, Christoph Girardet, Martin Arnold, Douglas Gordon, Peter Tscherkassky, Jerry Tartaglia, Virgil Widrich...

En España también hay muestras que presentan esta inspiración americana: Javier Viver, Eugeni Bonet, Iván Zulueta, Fernando Franco, María Cañas... Todos ellos hacen acopio de material de la época dorada de Hollywood y lo usan como referencia central para sus films.

5. TIPOS DE MANIPULACIÓN SOBRE EL MATERIAL ROBADO

Dependiendo del tipo de intervención que se hace sobre los materiales recuperados, percibimos varias pautas de usos e intenciones. Vamos a intentar clasificar las obras anteriormente mencionadas y añadiendo otras para profundizar un poco en esta técnica. Es importante puntualizar que la mayoría de estos realizadores audiovisuales, provienen de formaciones artísticas, por lo que encontramos muchas obras con un tratamiento plástico y por otra parte, tener presente que hoy en día, los límites entre cine y vídeo cada vez son más difusos, por lo tanto, muchas de estas piezas se exhiben en el contexto de un museo o galería de arte, como parte de una video-instalación, lo que ya de por sí significa una descontextualización muy grande de las imágenes originales.

Las clasificaciones existentes como la de William Wees en su libro *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Nueva York: *Anthology Film Archives* (1993) y que recoge Antonio Weinrichter en *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental* (2009), parecen ser propuestas todavía válidas, muy tenidas en cuenta en la mayoría de artículos acerca del tema. Wees (1993) diferenció en su libro algo que considero que es importante señalar: entre el aprovechamiento de metraje encontrado, (ejemplos no del todo adecuados de películas *found footage*) y aquellas otras obras que colocan este procedimiento como el punto de interés primordial, enfatizándolo.

La cuestión puede resumirse en agrupar las obras en cuanto al tipo de manipulación efectuada sobre el material original.

Podemos simplificarlo en estas opciones:

- Material intacto o intervenido de forma leve.
- Material intervenido en el montaje.
- Material intervenido directamente sobre el celuloide, de manera manual o digital.
- Material intervenido sobre la banda de sonido y/o doblaje.
- Otras opciones

Vamos a ver algunos ejemplos de intervenciones que considero representativos de cada una de estas variantes:

5.1 MATERIAL INTACTO O INTERVENIDO DE FORMA LEVE

Hay muchos artistas que deciden no intervenir en el material que encuentran. Se juega aquí con el lugar de exhibición, para descontextualizar y crear una visión diferente, chocante, que asombre al espectador.

En este aspecto, habría que destacar como ejemplo más claro de esta opción, aquellas películas que nadie, excepto estos artistas del metraje encontrado, rescata: son las llamadas películas huérfanas, y se encuentran la mayoría en mercadillos de segunda mano o contenedores de basura. En EEUU hay incluso festivales que proyectan este tipo de grabaciones caseras.

Ejemplos de películas huérfanas: la cinta doméstica rescatada y presentada en 2007: *Tearoom* (1962) (Imagen 8) grabaciones que llevó a cabo el departamento de policía de la ciudad de Ohio en los años 60 en baños públicos para acusar y detener a aquellos hombres que aparecían manteniendo relaciones sexuales. William E. Jones se hizo con la película original y la presentó con una intervención mínima.

Otro interesante ejemplo de películas grabadas por aficionados anónimos es *14. März 1938 - Ein Nachmittag*, presentada en 2008 por Christoph Weidrich, que muestra una serie de escenas despreocupadas y alegres de una familia, coincidiendo con el día de la ocupación de Austria por los nazis. Vistas por espectadores actuales, las imágenes adquieren un significado diferente impregnándose de una gran carga histórica y simbólica, además de cierto carácter aterrador por conocer el transcurso de los hechos posteriores a esa fecha.

Es asombroso que, a pesar de ser películas no intervenidas, y sin valor artístico a simple vista, el hecho de proyectarlas en un contexto y público diferente para el que fueron creadas, ya origina una nueva lectura del material que resulta fascinante.

Otras obras siguiendo este concepto de descontextualización, retoman películas y las difunden en un contexto museístico.

Die Motorradsporguppe der Berliner Polizei, (2004) del español Fernández Pons, mostrando sin alteraciones, en el contexto de una galería de arte, un reportaje sobre motoristas alemanes.

Esta variante resulta muy del estilo ready-made de Duchamp, interviniendo al mínimo, únicamente con la selección y descontextualización del objeto presentado.

5.2 MATERIAL INTERVENIDO EN EL MONTAJE

Pero la gran mayoría de apropiacionistas ejecutan al menos, cortes sobre la película o películas, que ya de por sí, es una modificación estructural considerable sobre la obra original, substrayendo aquellos retazos que quieren mostrar.

Vamos a indicar algunos ejemplos de este tipo de intervención que lo que busca es una reconstrucción de tipo narrativo, transmitir un concepto concreto a base de la repetición de gestos o escenas de un mismo tipo o deformaciones del ritmo de la obra original con acelerados o ralentizados muy pronunciados. Todas, alteraciones que persiguen una intención concreta, y que algunos autores, como el ya mencionado Walter Benjamin (2003) ven en ello una relación directa con el psicoanálisis, volviendo de nuevo a su origen de surrealista.

A movie (Imagen 9), primera película, del artista multidisciplinar norteamericano Bruce Conner, de doce minutos de duración, presentada en 1958. Este realizador utilizó material apropiado extraído de diversas fuentes, reforzado con fragmentos sonoros que también tomó de la obra *Pinos de Roma* del compositor italiano Ottorino Respighi, del año 1924. Cortando fragmentos, Conner, a veces encontraba relaciones entre las imágenes que nunca hubiera pensado conscientemente, porque aparentemente no generaban una continuidad lógica. Así, se sirve de la libre yuxtaposición de tomas diferentes para crear un concepto general y del que cada espectador saca una serie de asociaciones diversa, (siguiendo ese principio de asociación que mencionábamos anteriormente y que fue muy estudiado por el cine soviético).

Douglas Gordon, utilizó en su instalación *Through a looking glass* (Imagen 10) (1999), la famosa escena de *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. Gordon la proyectó duplicada en pantallas enfrentadas, con una desincronización que convierte el famoso monólogo del protagonista en la película original, en un diálogo paranoico. Además, es evidente ya en el propio título de su vídeo, la adquisición que toma de la obra de Lewis Carroll: *Through the Looking Glass, and What Alice Found There* (1871).

Por su parte, Kendell Geers hace uso de fragmentos de varias películas comerciales, con un sentido similar al de Douglas Gordon, en *T.W. (Shoot)* (1998), proyectados en una serie de monitores organizados entre la oscuridad de una sala de una galería de arte, manteniendo al espectador en una especie de diálogo entre las pantallas, clips de personajes disparando unos contra otros, creando un espacio de conflicto y tensión. Geers

está haciendo referencia de forma metafórica a la calle. Este videoartista underground defiende este medio por ser "callejero: democrático, cotidiano, barato, accesible, banal y fácil de manipular". (Iles, s.f).

También con el formato de vídeo-instalación y en el contexto de una galería de arte, encontramos *Learning from Las Vegas* de Jennifer y Kevin McCoy, del año 2003, que hicieron uso de veintiuna películas que muestran la ciudad y a sus habitantes.

En cuanto a los juegos de repetición tomados de múltiples fuentes, tenemos el ejemplo de Dirk Schaefer y Matthias Müller con su película de 1990, *Home movies* (Imagen 11), compilan una serie de tomas de reconocidas actrices, repitiendo acciones y gestos, casi como si nos encantaríamos ante el desarrollo de un ritual, unificado bajo una pieza musical que da a la película un atmósfera de suspense. Los autores parecen querer resaltar el tradicional rol femenino que el cine dominante de la época reservaba a la mujer: asustadas, inquietas, estas mujeres que interpretan entre todas a una única protagonista, intentan escapar del escenario que se le ha impuesto, hasta que por fin lo consiguen. Estos cineastas alemanes condensan en seis minutos y con un montaje que procura una cierta fluidez natural entre los cortes, una colección de movimientos y expresiones dramáticas similares, dando a entender que todas las actrices se parecen, así como todas las películas de Hollywood siguen un patrón, convirtiéndose en referente popular.

Esta idea sobre los roles que el cine clásico nos ha trasladado, la retoma Müller para colaborar con el montador Christoph Girardet, otro cineasta interesado en el metraje encontrado, en *Phoenix Tapes* (1999), donde se rescatan tomas de hasta cuarenta películas de Alfred Hitchcock, casi como si de un muestrario de gestos se tratara; *Kristall* (2006) un auténtico estudio de género sobre la mujer y su visión en el cine. O la videoinstalación *Silberwald* (2010) de Christoph Girardet en solitario esta vez, donde muestra en una proyección la pantalla dividida en tres partes, a modo de tríptico, con escenas idílicas de más de setenta películas alemanas de la posguerra en escenarios rurales e idealizados y personajes arquetípicos de la época.

Es significativo que muchos de estos autores recurran al material ajeno para indagar y reprochar esos roles convencionales que el cine ha mostrado a lo largo de la historia, con los que el espectador tenía que identificarse. A veces, estos cineastas van más allá y lo convierten en un análisis personal en búsqueda de su propia identidad, lamentando esa falta de personajes en la gran pantalla en los que reconocerse.

“Hola, soy yo. Escuchad: sólo quería deciros que mi vida siempre ha estado confundida por las cuestiones de representación. Por eso hago mis películas, para poder deshacer las imágenes que dominan mi vida, tanto si estoy despierto como si estoy soñando”. (Maleva, 2019).

Estas palabras dan comienzo el cortometraje *Remembrance* (1990), de Jerry Tartaglia, sobre los estereotipos en la pantalla y la búsqueda fracasada de su propia identidad en alguno de estos personajes de Hollywood, mezclando cortes de Betty Davis en la película *Eva al desnudo* (1950) del director Joseph L. Mankiewicz y grabaciones caseras de la niñez del director.

En cuanto a transformaciones temporales encontramos al artista escocés ya citado, Douglas Gordon, con su película *5 year Drive-By* de 1992, en la que estira el tiempo de la película *Centauros del desierto* de John Ford, para hacerla durar justo los cinco años en los que transcurre la acción.

En esta línea, Gordon presentó al año siguiente, *24 hours psycho*, donde también transformó el tiempo. Esta vez se adueñó de la famosa película de Hitchcock, y en esta ocasión, la prolongó hasta las 24 horas de duración. *"Nada queda aquí de la magistral capacidad del cineasta británico para atrapar al espectador; la dilatación ad infinitum de los planos invalida cualquier posibilidad de sobresalto, cualquier posibilidad de suspense"* (Moral,2018).

5.3 MATERIAL INTERVENIDO DIRECTAMENTE SOBRE EL CELULOIDE DE MANERA MANUAL O DIGITAL

Otras soluciones de manipulación son trabajar el soporte como si se tratara de una obra plástica, enfatizando el aspecto estético de la obra resultante, más que conceptual. Son frecuentes los tratamientos manuales como por ejemplo, cambios de color mediante tintes, uso de productos químicos que borran parte del celuloide, rayados, perforaciones, etc. Como explica Wees (1993) aunque se suele seguir reconociendo la fuente original, "its impact depends principally on its new visual aspect, and in the most extreme cases only hints or fragments of the original images may remain within a kind of filmic palimpsest created by the filmmaker's erasures and additions". (p.26).

Hoy en día esas intervenciones se llevan a cabo en la gran mayoría de los casos a través de procedimientos digitales actuales con programas de retoque como Photoshop. La cantidad de combinaciones que descubrimos en esta forma de reutilizar material es innumerable y la versatilidad y potencia visual de los resultados sorprendente. Como bien resume Mathias Müller:

"La edición digital ayuda a probar nuevas ideas y a volver a la versión anterior en el momento en que te das cuenta de que no funciona. En la moviola, hay una mayor necesidad de contar con una suerte de plan maestro. Con los medios digitales, por otra parte, el reto es intentar no perderte en la amplia variedad de opciones existentes".(Oroz, 2010).

Obras que ilustran esta tipología de apropiacionismo son:

Rose Hobart (Imagen 12) de Joseph Cornell, estrenada en 1936. Este artista utilizó una película de serie B (*Al Este de Borneo* de 1931, de George Melford) y recopiló todas las escenas en las que aparece la actriz protagonista, mezcladas con otras piezas variadas sobre un eclipse y una esfera cayendo en el agua. Creando así un cortometraje de 20 minutos de duración que es un homenaje a la diva de Hollywood. Se proyectó con una lente azulada, a una velocidad lenta y eliminó el sonido para sustituirlo por música de origen brasileño, de un repertorio que el artista encontró en un mercado. Todo esto le confería a la película una atmósfera muy hipnótica y surrealista.

Tom, Tom, the Piper's Song (Imagen 13), del también cineasta americano Ken Jacobs, el cual en el año 1969 realizó esta película reencuadrando, y ampliando al máximo los fotogramas de la película original del año 1905, los cuales acaban casi desintegrándose, convirtiéndose en manchas, como si de un cuadro expresionista se tratara, (no es casual, ya que Ken Jacobs estudió pintura con el alemán Hans Hoffmann, referente en el expresionismo abstracto) ampliando la duración inicial de ocho minutos hasta dos horas aproximadamente, llenando la pantalla de parpadeos, zooms, barridos, texturas, recorridos por la imagen detallados...todo un conjunto de distorsiones que parecen una exploración de cada uno de los fotogramas. Este cineasta estadounidense ha trabajado ampliamente en torno al film experimental elaborado mediante material ajeno y sus obras son muy reconocidas, como su película *Star Spangled to Death* (2004), la cual reúne material apropiado durante siete horas.

Entre estas obras que se centran en la experimentación y manipulación del propio soporte, encontramos la de Ernie Gehr y su obra titulada *Eureka*, de 1974. Utilizó una película anónima, que se encontraba en un estado muy dañado, filmada en San Francisco, de principios del siglo XX, titulada *A Trip down Market Street before the Fire* de duración original de nueve minutos y medio, fue transformada en una pieza de treinta minutos, duplicando fotogramas y raspaduras.

Otro ejemplo de este tratamiento casi destructivo y obsesivo del soporte lo vemos en *Outer Space* (1999) (Imagen 14) del realizador austriaco Peter Tscherkassky. Es una pieza audiovisual en blanco y negro con una duración de diez minutos, donde se nos muestra a una mujer que entra a su vivienda y es atacada frenéticamente por una entidad. Tscherkassky ha descompuesto y aglutinado de forma caótica una serie de escenas seleccionadas de la película de terror *El Ente*, (1982) realizada por el cineasta canadiense Sidney J. Furie. Explora el material en sí, observando el negativo de los fotogramas, volteándolo, fusionando imágenes, jugando con la opacidad, repetición, con efectos espejo, parpadeos, máscaras que dejan entrever a la protagonista, rayados en los fotogramas...todo en una especie de violencia hacia la protagonista, como si la propia cámara fuera el Ente que la acecha.

Instructions for a Light and Sound Machine, (2005) (Imagen 15) es otra de las obras de este artista austriaco, donde volvemos a ver su forma de tratar el material apropiado con fundidos, yuxtaposición de imágenes, zooms, arañazos sobre la película, perforaciones,

sobreexposiciones, mezcla imágenes de él mismo trabajando con un trípode y una cámara fotográfica, haciendo un guiño quizás al acto de disparar como acto artístico y violento.

Una variante muy interesante en la alteración del soporte y que se repite significativamente es la de la eliminación selectiva o borrado de zonas de la película original. Como ejemplo de esto, tenemos las obras de Martin Arnold, *Deanimated: The Invisible Ghost* del año 2002, en la que se han eliminado a los actores de manera digital, de la película de terror de 1941 *Invisible Ghost* del director J. Lewis, y presenta una serie de escenarios vacíos, sin vida, quizá siguiendo esa famosa premisa en el género que dice que cuanto menos se muestra, más expectación y ansiedad genera en el espectador.

Esta misma línea sigue el artista Martijn Hendrix *The birds without the birds/Give us a today daily terror*, del 2008, que extirpó de la película clásica *Los pájaros* de Alfred Hitchcock (1963) el objeto de terror, no dejando ni un sólo pájaro en toda la película.

En nuestro país tenemos *Alone* (Imagen 16) de Gerard Freixes Ribera, del 2008, alterando con borrados selectivos la serie televisiva *Lone Ranger TV*, de Georg B. Seitz Jr., y usando también imágenes de un proyector cinematográfico de *Man in the Movie Camera*, de Dziga Vertov. Muestra un héroe del oeste americano en una de sus aventuras pero aparece solo, enfrentándose a villanos invisibles y rescatando a víctimas etéreas, en un aislamiento total. Así como una sala de cine repleta de un público fantasma. Otra obra muy interesante de este mismo artista es *Identity Parade* (2017) en donde manipula e intercambia repetidamente los rostros de los protagonistas de una escena de una película clásica.

Otro ejemplo importante es el británico James Richards, premio Turner en el año 2014 por su obra *Rose Bud* (2013) (Imagen 17). Aunque este artista, ha incluido material propio junto con el material apropiado. En su película muestra preciosas imágenes que grabó con una cámara acuática, intercaladas con otras filmadas directamente de libros de fotografías eróticas encontrado en una biblioteca de Tokio en las que la censura obligó a lijar las partes de los genitales. Lo que funciona en realidad, como una llamada de atención o aliciente para que el espectador se detenga a observar más detenidamente. También incorpora en su película otras fotografías de reconocidos fotógrafos Robert Mapplethorpe como o del artista alemán Wolfgang Tillmans, a las que le ha proporcionado un rayado, al igual que el tratamiento de censura que recibieron las imágenes japonesas.

5.4 MATERIAL INTERVENIDO SOBRE LA BANDA DE SONIDO Y/O DOBLAJE

En 1966 se apropió Woody Allen de la película japonesa estrenada un año antes: *International Secret Police: Key of Keys* de director Senkichi Taniguchi, para intervenir su banda de sonido y modificar los diálogos, y con ello el guion y el género de la película original. *What's Up, Tiger Lily?* fue el resultado de este experimento cómico sonoro. Ryan Fraser en su artículo *What's Up, Tiger Lily? On Woody Allen and the Screen Translator's Trojan Horse*, explica que el film original fue un fracaso en las primeras proyecciones de prueba, y el público se mofó tanto de ella,

"que el productor Charles Joffe tuvo la idea de contratar a Woody Allen para que la doblara con un cómic angloamericano, diálogo en gran parte no relacionado con la trama de la película original, para transformar esta copia fallida de la película de espías del Este en una exitosa comedia occidental". (Fraser,2010, p. 18),

Sobre este tipo de intervención, algunos, consideran el doblaje como una forma de apropiación a nivel intercultural.

Angela Bullock intervino sobre la banda sonora de *Solaris*, película de ciencia ficción de Andrei Tarkovski, comprimiéndola en quince minutos de duración centrándose en los momentos de muerte y reanimación del protagonista a su esposa. La imagen fue recortada y el sonido intencionadamente desfasado con diálogos añadidos por la propia artista. Fue expuesta en la Bienal de Venecia en 1993.

De cerca nadie es normal (2020), se integró sonido al documental mudo *Por Tierras argentinas* de Federico Valle, del año 1929. Sus autoras Sol Rezza, Agustina Wetzell y Cecilia Castro, llevaron a cabo una estrategia diferente, articulando sonido y texto de manera personal.

El primer cortometraje del artista argentino Javier Rodríguez ("El niño Rodríguez"), *Ni una sola palabra de amor* (2011), está realizado a partir de una cinta encontrada en un mercado de pulgas en la ciudad de Buenos Aires. Contiene una serie de mensajes grabados en 1998 por una persona desconocida (María Teresa) en un contestador de teléfono automático. El cortometraje de El niño Rodríguez pone imagen a estos mensajes íntimos, con la interpretación de una actriz que muestra la desesperación de esta mujer

real que trata de comunicarse con Enrique, su esposo. Con una serie de planos con cámara fija, la actriz vocaliza el diálogo real y se dirige a cámara, acercándose a ella cada vez más, a medida que aumenta la inquietud por recibir respuesta al otro lado de la línea telefónica.

Fue tan premiado y difundido que después de quince años, los protagonistas reales reconocieron en él sus voces y salieron a la luz, sorprendidos por el descubrimiento. El propio autor explica que gran parte del éxito de este trabajo tiene que ver con la mezcla de realidad y ficción.

En 1987 el realizador Todd Graham llevó a cabo *Apoohcalypse Now*, la apropiación de la película de Francis Ford Coppola de 1979 *Apocalypse Now*, sustituyendo la mayor parte de las imágenes por las de la serie de dibujos animados de Disney, Winnie de Pooh, convirtiendo a sus personajes infantiles en soldados en plena guerra de Vietnam. Años después, en 2002, el artista mexicano Artemio Narro el cual llevaba tiempo trabajando con la alteración de películas de Disney, tomó esta intervención y con el mismo nombre, lo reformuló haciendo su propia versión. El contraste entre la dureza del mensaje y la visión tierna e inocente de los dibujos animados, es lo que llama la atención de ambas versiones.

Esta breve clasificación demuestra la gran creatividad de estos artistas y la intención de dignificar el material que toman prestado, adaptándolo a nuevas lecturas y modernizándolo. Veamos a continuación otras opciones posibles, igualmente, basadas en el reaprovechamiento de obras robadas.

5.5 OTRAS OPCIONES: METRAJE ENCONTRADO DOMÉSTICO, DOCUMENTAL DE COMPILACIÓN Y FALSO DOCUMENTAL

Existe una alternativa que merece la pena destacar, encontrándose a medio camino entre la ficción y la realidad, y que es muy popular entre estos artistas: la de recurrir a antiguas cintas de vídeo amateur o domésticas propias o ajenas, para reconstruir historias personales y analizar los archivos privados, como hace el cineasta americano Alan Berliner. Las claves de las obras de este cineasta son la conjugación de apropiacionismo, archivo familiar (rescata a menudo, imágenes y sonidos de entornos domésticos, como en *The Family Album* de 1986, pero también del suyo propio como en *Intimate Stranger* de 1991 y *Nobody's business*, (Imagen 18) de 1996 y un carácter muy personal de cómo entiende el cine. Desde el principio este autor, se ha hecho cargo de todas las fases de sus películas, y muestra una preocupación especial por el tema de la identidad histórica.

Nobody's business, (1996) es una de sus películas más célebres, donde mezcla imágenes del archivo familiar, con otras de diversas fuentes de la época y diálogos sacados de una conversación con su padre acerca de los momentos que recogen esas imágenes. En una entrevista explicó el origen de esta particular película, que ha sido galardonada hasta en una docena de ocasiones:

"En 1986 hice una película llamada *The Family Album*, usando películas caseras de 16 mm procedentes de más de setenta familias americanas diferentes y una banda sonora compuesta de historias orales, cartas sonoras, grabaciones de fiestas de cumpleaños, bodas, vacaciones, clases de música, etcétera, la mayoría de las cuales eran también de familias anónimas. La película trata de conflictos y contradicciones de la vida familiar y la naturaleza falsamente idealizada de las películas caseras, como representaciones de socialización y del proceso de envejecimiento. Al mismo tiempo, debido a que la mayoría de los materiales brutos con los que trabajaba eran impersonales, me carcomía el deseo de hacer algo que me permitiese adentrarme en mi propia vida, en mi relación personal con la familia". (Cuevas y Muguero, 2002, p.18).

En nuestro país, estas películas que imitan los códigos del género documental, recuperando y completando con imaginación hechos verídicos, están en los últimos años viendo un despunte y reconocimiento del público y de la crítica, que va apreciando las obras innovadoras de jóvenes realizadores, que se dejan ver en festivales que ya no son tan marginales o de carácter únicamente experimental, como los Premios Goya, o el Festival de Gijón. Así, en *Una historia para los Modlin*, (Imagen 19), ganadora del Goya a mejor corto documental en el 2012 (analizada más adelante) vemos una reconstrucción de la vida de la familia Modlin en base a fotografías y otros documentos íntimos y la reciente obra de Nuria Giménez Lorang, *My Mexican Bretzel* (2020) (Imagen 19), a base de cintas de vídeo domésticas que encontró en casa de su abuelo y que le hizo recibir en el Festival de Gijón el premio por mejor película, dirección y guion.

Y es que como Weinrichter (2003) advertía en su libro el metraje encontrado está muy asociado al género de documental, por eso una gran parte de obras que trabajan con material ajeno pertenecen a esta categoría. Sergio Oskman, periodista y director especializado en género documental afirmó en una entrevista que "Todo documental es una puesta en escena". (Rivera, 2015). Así, encontramos matices en los modos de describir hechos reales. Lo fundamental es diferenciar entre falso documental o *fake* aquel cine de ficción que se ajusta a las convenciones usuales del cine documental y la película de compilación que consiste en el remontaje de material de archivo.

Veamos diferentes ejemplos de documentales con diferentes matices:

F for Fake, (traducida en España como *Fraude*) de 1973, realizada por Orson Wells, con principalmente material de François Reichenbach para un reportaje sobre el falsificador de arte Elmyr Hory, muy popular por aquellos años, debido a una biografía que Clifford Irving había escrito sobre su vida: *Fake! The Story of Elmyr de Hory, The Greatest Art Forger of Our Time*. Welles añadió algunas escenas originales rodadas en la isla de Ibiza durante el verano de 1971.

The Atomic Cafe, película de compilación, del año 1982, que recopila material obtenido de diferentes fuentes, la mayoría procedente de noticiarios, publicidad, campañas gubernamentales, propaganda "educativa" americana de los años 40 y 50 y otras fuentes auténticas, acerca de las maravillas de la bomba atómica. Los directores Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty lo remontaron con un sentido sarcástico para reflexionar sobre la desinformación, manipulación y credulidad del espectador. Como si se tratara de

un juego de niños, se hace uso de alegres canciones de la época, acompañando a duras imágenes reales.

(Por cierto, imágenes de los auténticos y espeluznantes efectos de la bomba atómica fueron utilizados, si bien con un sentido muy diferente y sin pertenecer al género documental, en la francesa *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais, que hace un uso claro de imágenes de archivo fusionándolas con escenas de los protagonistas de una forma muy poética y artística, sirviendo de paradójico contexto para el desarrollo de una historia romántica).

Y el ensayo sobre la Historia del Cine, *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, 1988. Formado por cuatro capítulos y contada con las propias imágenes y otros materiales como fotografías, pinturas, citas filosóficas...que dan testimonio de una forma poco convencional de ese patrimonio artístico que concierne al cine y su contexto.

5.6 OTRAS OPCIONES: REGRABACIONES

Hay una opción bastante interesante que consiste en la grabación directa de una proyección, por ejemplo de la televisión o cualquier otra pantalla. De esto tenemos ejemplos que merece la pena como las películas de Iván Zulueta *Kin kon* del 1971, efectuando recortes y alteraciones en el tiempo de la película clásica de 1933 *King Kong* de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack y *Frank Stein*, (Imagen 21) de 1972, tres minutos de duración grabados directamente de la pantalla de televisión de la mítica obra de James Whale de 1932, con acelerados y planos oblicuos de la pantalla que generan una visión deforme y casi abstracta de estas imágenes.

6. DERECHOS DE AUTOR

A pesar de que muchos creadores siguen abiertamente esta línea de trabajo apropiacionista, no parece tener consecuencias legales ni escandalizar a nadie esta práctica audiovisual. De tal manera es así, que es difícil encontrar casos en los que se ha recurrido a la justicia acusando a alguno de estos apropiacionistas de plagio. Vamos a ver por qué.

Una de las noticias más recientes en nuestro país que revolucionaba los medios, fue la que apareció en el 2017. Ampliamente difundida y criticada, la obra de la creadora sevillana María Cañas, popular por darse a conocer como *La Archivera de Sevilla*, fue tachada de plagio. Aunque en este caso, estas críticas no iban dirigidas a alguna de sus controvertidas obras audiovisuales sino al diseño de un cartel que le habían encargado realizar. A pesar de tener una larga trayectoria como artista audiovisual del reciclaje y del collage, recurriendo siempre a materiales libres de derechos de autor, filosofía que divulga en talleres y conferencias, fue noticia por el sospechoso parecido entre su obra, el diseño para el cartel del Festival de cine de Sevilla (Imagen 22), y una ilustración del artista americano Walter Popp de 1954, de la cual, admitió que le sirvió de punto de partida y que desconocía la autoría, ya que de haberlo sabido, lo hubiera mencionado como corresponde legalmente.

Reconoció en una entrevista que no obró con mala intención y que lo que se proponía era:

"hacer un homenaje a la estética pulp, a la serie B, ¡y así lo dije! Pero pequé de ignorancia, y pido perdón. Yo, que voy de archivera de Sevilla, no fui capaz de identificar a ese autor. Por otro lado, es una imagen libre de derechos, así que en ese aspecto tengo las espaldas cubiertas". (Camero, 2017)

En vista de esto, sólo nos queda plantearnos estas cuestiones: qué se considera plagio, qué límites morales tiene este tipo de práctica artística, y si es compatible con la Ley de Propiedad Intelectual o la infringe, cometiendo estos artistas un delito.

Con respecto a la primera de las cuestiones, la RAE define plagiar como "Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias". Pero no resulta tan sencillo ya que a nivel jurídico, no hay un concepto que concrete qué califica la ley como plagio, pero sí establece que autor es "la persona natural que crea alguna obra literaria,

artística o científica" y además que sólo por crear esa obra le corresponden una serie de derechos. Los cuales son de dos tipos: patrimoniales y morales.

Los primeros afectan fundamentalmente a las remuneraciones que reciben los autores por los usos de reproducción y transformación de sus obras, servicio que frecuentemente se encuentra a cargo de las entidades de gestión, (en el caso que aquí nos concierne, VEGAP gestiona la obra de creadores visuales, organización que le correspondería a los videoartistas y DAMA y EGEDA se encargan de las producciones cinematográficas), las cuales emiten una serie de licencias pactadas previamente con los creadores para establecer qué usos autorizan sobre sus obras. Estas entidades trabajan de manera nacional e internacional a través de La Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, que protege a nivel mundial la obra de millones de artistas de disciplinas diversas: literatura, música, audiovisual, teatro, artes visuales...

Los derechos morales son atañen a una serie de aspectos que velan por el honor el autor y el respeto a su obra, entre los que se encuentran: el derecho de paternidad, divulgación, modificación y retirada de la obra y el derecho a la integridad, que es el que más nos interesa en nuestro estudio. Hace referencia a cualquier modificación, deformación o alteración que pueda perjudicar los intereses o reputación del autor. Estos derechos son irrenunciables, inalienables e intransmisibles.

En el artículo 270 de nuestro Código Penal, se establece que se castigará al que *"reproduzca, plagie, distribuya, comunique públicamente, en todo o en parte, una obra..."* y obtenga un beneficio de ello. Siendo así, ¿Se permite el uso total o parcial de obras en una sociedad existiendo unas normas específicas que regulen y sancionen estos usos?

En palabras del autor Nicolas Bourriaud (2007), *"ninguna imagen debe permanecer intocable...todo arte está comprometido, cualesquiera que sean su naturaleza y sus fines"*. (p.122). Pues bien, parece ser que en la práctica los artistas que hagan uso de obras ajenas deben saber cómo gestionarlo para estar dentro de la legalidad.

Y las obras resultantes que obtienen estos creadores apropiacionistas, ¿tienen algún protección o derecho reconocido? Actualmente todas las creaciones artísticas originales, incluyendo las que se obtienen de éstas, están protegidas por una serie de leyes. Es decir, la ley también tiene en cuenta las llamadas *obras derivadas*, transformaciones de obras preexistentes (Artículo 11):

- 1.º Las traducciones y adaptaciones.
- 2.º Las revisiones, actualizaciones y anotaciones.
- 3.º Los compendios, resúmenes y extractos.
- 4.º Los arreglos musicales.
- 5.º Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica.

Según se recoge en el Código Penal, la obra transformada se convierte en obra. Aunque se determinan algunos detalles imprescindibles como que los transformadores deben tener el consentimiento del autor original.

Muchos de los creadores que se sirven del apropiacionismo como forma de expresión utilizan bancos de imágenes y otras webs que facilitan el acceso y localización de material. Sobre estos contendedores digitales, la Ley de Protección Intelectual se actualizó en julio del 2015, añadiendo que igualmente se sancionan todos aquellos listados de enlaces a obras en internet, si no existe una autorización por parte del autor o autores o de sus sucesores.

"...con ánimo de obtener un beneficio económico directo o indirecto, y en perjuicio de tercero, facilite de modo activo y no neutral y sin limitarse a un tratamiento meramente técnico, el acceso o la localización en internet de obras o prestaciones objeto de propiedad intelectual sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos o de sus cesionarios, en particular ofreciendo ofreciendo listados ordenados y clasificados de enlaces a las obras y contenidos referidos anteriormente, aunque dichos enlaces hubieran sido facilitados inicialmente por los destinatarios de sus servicios." (Ley Orgánica 1/2015, Artículo 270).

En múltiples ocasiones y como ya se ha mencionado, los artistas apropiacionistas frecuentan mercados, bazares, tiendas de segunda mano, incluso rebuscan entre la basura, para conseguir material doméstico, anónimo. Respecto a esto, existen obras, que quedan fuera de este amparo legal y de las que se puede hacer uso libremente, por ejemplo, las obras huérfanas (Artículo 37) cuyos autores, tras una búsqueda exhaustiva, no han podido ser identificados. También, las creaciones que han agotado el tiempo de explotación y se encuentran en dominio público, siempre mencionando la autoría, a excepción de un tipo

de transformación que no requiere hacer esta referencia al autor original: las parodias. "No será considerada transformación que exija consentimiento del autor la parodia de la obra divulgada, mientras no implique riesgo de confusión con la misma ni se infiera un daño a la obra original o a su autor". (Artículo 39).

Cabe destacar, para terminar, que la ley ampara también obras de "aficionados" y que denomina como "meras fotografías". (Artículo 128) "Quien realice una fotografía u otra reproducción obtenida por procedimiento análogo a aquélla, cuando ni una ni otra tengan el carácter de obras protegidas en el Libro I, goza del derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, en los mismos términos reconocidos en la presente Ley a los autores de obras fotográficas".

A día de hoy, habitando entre una saturación monstruosa y caótica de datos, imágenes, herramientas y posibilidades digitales, muchos artistas, como hemos visto, continúan este juego apropiacionista valiéndose de técnicas diversas, actualizando material y creando interpretaciones muy personales, demostrando y asombrando con el poder polisémico de las imágenes, y generando así obras vivas, interconectadas, abiertas a infinitas intervenciones y reinterpretaciones.

Estos creadores apropiacionistas se nutren sabiamente de un tipo de obras compartidas en plataformas digitales, donde millones de artistas y aficionados ceden contenido a cualquier miembro. La más conocida, es Creative Commons, que reúne fotos, vídeos, composiciones musicales, literarias, etc. y las deja a disposición de los usuarios para su libre uso en diferentes niveles, según el tipo de licencia que el autor considere oportuna para su obra. Esta organización, la cual colabora con plataformas muy populares como Wikipedia, YouTube o Vimeo, proporciona seis tipos de licencia que van desde la más abierta que permite la modificación del material y su uso comercial, hasta la menos permisiva que no permite derivados de la obra y siempre con fines no comerciales. En todas, es necesario mencionar al autor de la obra, excepto en la opción CCZero la forma más radical en la que el creador renuncia a este tipo de derechos sobre su obra:

"La persona que asoció un trabajo con esta escritura ha dedicado el trabajo al dominio público al renunciar a todos sus derechos sobre el trabajo en todo el mundo bajo la ley de derechos de autor, incluidos todos los derechos relacionados y conexos, en la medida permitida por la ley. Puede copiar, modificar, distribuir y

realizar el trabajo, incluso con fines comerciales, todo sin pedir permiso". (Use & remix - Creative Commons, s.f).

Sintetizando lo anterior, si bien la ley no tiene un concepto legal para el acto de plagio, sí dispone de protección para todas las creaciones artísticas e intelectuales, incluyendo también las obras derivadas y los derechos que les corresponden a estos autores. Se comete delito, cuando estos usos van más allá y existe un "beneficio directo o indirecto y en perjuicio de tercero" (Artículo 270). Los artistas apropiacionistas procuran hacer uso de obras con licencias libres o bien reutilizan aquellas sobre las que ya se han agotado los plazos de protección, además no ocultan ni disimulan de dónde toman el material, todo lo contrario, lo expresan de forma frecuente en cuanto tienen oportunidad de dar una explicación a su obra.

7. REVISIÓN DE UNA HISTORIA PARA LOS MODLIN

Como ejemplo de todo lo anterior, merece la pena analizar *Una historia para los Modlin*, un magnífico ejemplo de película de ficción al estilo documental realizado a base de metraje encontrado, apropiación y conflictos de autoría:

-De metraje encontrado en el sentido más tradicional del término, ya que las imágenes utilizadas y que sirvieron de inspiración en el desarrollo del guion, fueron un encuentro casual e inesperado, desperdigadas entre una multitud de pertenencias arrojadas a calle.

-De robo apropiacionista, porque integra además, una famosa película,(incluida banda sonora), sobre la que se lleva a cabo transformaciones estructurales con zooms y diferentes velocidades ralentizando y acelerando las imágenes.

-Para completar sus cualidades apropiacionistas, tenemos el curioso hecho de que supuestamente existió una apropiación indebida o conflicto alrededor de la autoría de este premiado documental entre el apropiacionista recopilador del material y el director del documental.

Realizado por el periodista y cineasta brasileño Sergio Oskman, tras cuatro años de trabajo conjunto con los coguionistas Carlos Muguero y Emilio Tomé, *Un historia para los Modlin* narra en veintiséis minutos, la que pudo ser la historia real de la familia americana Modlin y las excéntricas actividades practicadas por el matrimonio de artistas: el actor Elmer Modlin, y la pintora Margaret Modlin. Establecidos en España, junto a su único hijo Nelson, lucharon incansablemente por hacerse un hueco en el mundo artístico, sin conseguirlo, al menos, en vida.

La película se organiza a través de una selección de fotografías y documentos personales, que se van exponiendo de forma ordenada según avanza el relato, sobre un fondo a modo de mural, casi como si de tesoros arqueológicos se tratara. Desde un plano cenital fijo, vemos aparecer unas manos que nos van enseñando este álbum familiar, ordenando la fotografía sobre la superficie. Hay imágenes de todos los tipos, pero destacan unas de forma especial porque resultan a simple vista, bastante enigmáticas: son las fotografías que Margaret realizaba a su marido y a su hijo en extrañas posturas, que nos cuenta el narrador, eran utilizadas para los estudios anatómicos de las figuras de sus cuadros.

A medida que avanza el relato, vemos surgir otros documentos encontrados, como por ejemplo, una antigua cinta de videocasete u-matic (las primeras que fueron puestas a la venta), en las que vemos al matrimonio enseñando y comentando con orgullo los cuadros que la señora Modlin, pintaba sobre escenas del Apocalipsis, su tema favorito.

También hay tomas originales, filmadas de la vivienda en su estado actual y se hace uso de la película de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, (o como se tradujo en España, *La semilla del diablo*), de 1968. El director se apropia también de la melodía del compositor polaco Krzysztof Komeda. Esta mítica nana hace que establezcamos una estrecha asociación entre los personajes de la obra de Polanski y los del cortometraje de Oskman. El ambiente que logra con esto es bastante inquietante y cinematográfico, pero hay ciertas similitudes entre ambas historias: tanto el señor Woodhouse como el señor Modlin, son actores en su difícil camino hacia la fama. Pero no es este el motivo por el cual se hiciera uso de esta película del 1968, sino porque es esta una de las películas en las que puede verse a Elmer Modlin en una pequeña participación como actor secundario.

Todo parece normal si no fuera porque conocemos los pormenores de la producción de esta película, ampliamente compartidos por Paco Gómez en su libro *Los Modlin* (2013) y en numerosas entrevistas y reportajes: sabemos que es una historia reconstruida de una cantidad considerable de materiales abandonados durante el verano del 2003, en una calle de Madrid, descubiertos cerca de un contenedor de basura por una persona anónima, que resulta ser familiar del fotógrafo Paco Gómez, entusiasta del trabajo con materiales recuperados y de archivo (su último trabajo presentado en 2020, es *La familia Wattebled, del rastro al libro*, basado igualmente en negativos fotográficos descubiertos en el rastro madrileño). De esta manera, Gómez recogió todas estas posesiones y las custodió para su estudio e investigación, tras averiguar por casualidad, que se trataba de material personal de la extravagante pintora Margaret Modlin, obsesionada por la fama y el reconocimiento artístico, que ni ella ni su marido lograron jamás en vida.

Tras casi diez años de investigación en la que él y su colaborador Jonás Bel, contrastaron y resucitaron la historia de esta peculiar familia, entre una trama de casualidades y encuentros sorprendentes, acabó cediendo, según cuenta Sergio Oskman los derechos de este material e investigación y con esta información se elaboró el guion del cortometraje por el propio Oskman y los coguionistas Muguiro y Tomé. Con respecto a esto, Oskman explica que es absurdo cualquier discusión porque aunque Gómez es el que ciertamente llevó a cabo la investigación, no hizo el cortometraje. (Riaño, 2013).

Así, en una conferencia manifestó molesto:

"Mi última película parte de un material que se encontró en la basura. Los tres guionistas creamos una posible historia para la familia que aparecía en las fotos. Pero el fotógrafo que encontró esas fotos en la basura no entiende que no sea el autor de esta película. Él está convencido de que es el autor, y nosotros le decimos que las fotos que aparecen en la basura no son una película en sí misma, que son solo trozos de papel que se pueden, o no, convertir en película. El tema de esta familia no es realmente interesante. Es muy poco humilde por mi parte decir esto, pero me he callado tanto tiempo...: cualquiera puede hacer una película sobre ese mismo material, y será otra película. Los Modlin no son nada, una gente que vivió su vida. Cada uno articulará y contará la historia como quiera". (Mayo, 2013)

El cortometraje *Un historia para los Modlin* se estrenó en 2012, y ha sido premiado en varios festivales, como el internacional Documenta Madrid o el premio Goya en 2013 al mejor cortometraje documental, generando además todo un fenómeno de seguidores que alimentó también la publicación al año siguiente del libro de Paco Gómez, con todos los detalles y las circunstancias que rodearon este encuentro tan sorprendente.

Hay un registro de imágenes tan abundante y variado, que diera la sensación de que estas personas supieran, de algún modo, que su oportunidad de éxito llegaría en algún momento. Gracias a esta abundancia, se ha compartido la historia de esta familia, mezclando información obtenida de las averiguaciones hechas por Paco Gómez y la fantasía elaborada de la mano del realizador, guionistas y montador del cortometraje. Oskman deja claro que lo que vemos en la pantalla está manipulado, y el espectador sabiéndose manipulado, se relaja y se deja llevar, como cuando escuchamos un fabula o una leyenda. Pero aquí, sabemos que los protagonistas fueron auténticos, conocemos su dirección, vemos el interior de su casa, los lugares donde veraneaban, sus pasiones y sus reflexiones más personales que dejaron por escrito en un diario. Casi de forma siniestra, tenemos acceso a una ventana indiscreta, aunque dirigida, subjetiva, igual que todo arte, pasada por el filtro imaginativo de sus creadores.

El observador es libre de desconfiar de lo que le cuenta la voz en off que narra los acontecimientos y pensamientos de los personajes. Se le muestra aquí una versión personal y estimulante de lo que pudo ser la historia real de los Modlin y se le invita a

sospechar y a reflexionar entre los límites del cine y la realidad. Y del paso del tiempo como otro medio más de intervención natural, ya que le ha conferido un valor y un halo mágico que en su momento estos materiales no tuvieron.

Considero que es una forma de sugerir la participación del público, su visión puede ser tan válida como cualquier otra y está abierto al debate y a la creatividad de cada uno de completar la historia o imaginarla a su gusto, igual que cuando contemplamos una casa abandonada, y nos esforzamos por imaginar un relato.

Dar una nueva vida a estos personajes y convertirlos casi en un mito, es en mi opinión, la demostración del poder de la unión de obras del pasado para aprovechar de ellas, como decía W. Benjamin (2003) ese aura del que están impregnadas y la fuerza del montaje para crear conceptos.

8. APLICACIÓN EN EL AULA

La imagen es ya nuestro medio natural , pero ¿qué es la imagen y por qué y cómo se reutiliza en el arte?, ¿es correcto hacernos propietarios de imágenes que no hemos originado, modificándolas a nuestro gusto?

Considero que los contenidos audiovisuales tienen grandes posibilidades y se pueden emplear con múltiples fines educativos para facilitar el aprendizaje y la transmisión de conocimientos. Son una herramienta para reforzar el desarrollo de las competencias digitales, creativas y emprendedoras, así como, las habilidades lingüísticas, entre las que se encuentran aprender a razonar. Además se puede enlazar fácilmente con elementos transversales como el respeto, igualdad, justicia, inclusión, perspectivas de género...

Teniendo en cuenta, que los contenidos del currículo de Secundaria y Bachillerato se le presta atención especial a la comunicación audiovisual, (estando presente incluso entre los estándares de aprendizaje de materias troncales, como Lengua Castellana y Literatura, especificando que los medios audiovisuales se empleen como un complemento a cualquier discurso, valorando su contenido y su forma), creo que sería muy conveniente integrar una actividad con la temática aquí expuesta. Concretamente en el nivel de 2º ESO, ya que los contenidos del bloque de Comunicación Audiovisual de la asignatura de Educación Plástica, Visual y Audiovisual, son los más propicios a su desarrollo.

Educación Plástica, Visual y Audiovisual . 2º ESO
Bloque 2. Comunicación audiovisual
1. La percepción visual: las leyes de la Gestalt.
2. El entorno comunicativo: iconicidad y abstracción.
3. El lenguaje del cómic.
4. La Retórica publicitaria.
5. Estructura narrativa cinematográfica.
6. Análisis de las imágenes: denotación y connotación. Lectura objetiva y subjetiva de una imagen.

BOCM. Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.

De esta forma, mi propuesta consiste en la realización de un cortometraje siguiendo este procedimiento apropiacionista. El alumnado se agrupará en equipos de cuatro miembros, para llevar a cabo este proyecto de temática libre, con una duración máxima de tres minutos, producido de manera apropiacionista. Se expondrán previamente en clase las diferentes maneras de manipular un material ajeno, y cómo hacer un uso responsable y de manera válida según la ley. Se mostrarán ejemplos significativos que les sirva de referencia, y se procurará que todas las variantes queden representadas en clase, por ejemplo, habrá grupos que realicen un corto de tipo documental reconstruyendo una historia basándose en fotografías antiguas de personas anónimas que encuentren en archivos, otros realizarán manipulación fundamentalmente de audio, otros se encargarán de remontajes o transformaciones temporales, otros de operar de forma plástica el soporte, etc.

Se dispondrán de varias sesiones de trabajo en las que el docente explicará conceptos y acciones básicas de edición audiovisual. Al finalizar estas sesiones se hará entrega de las películas y el profesor o profesora las repartirá a un grupo diferente para que lo manipule siguiendo una interpretación alternativa. Así el último día de la actividad, se podrán visualizar las dos interpretaciones.

Las habilidades digitales y las novedades tecnológicas son en la actualidad indispensable para la labor docente, por eso creo que no hay mejor manera de plantear esta actividad que siguiendo una metodología activa con sesiones dinámicas y participativas, incluyendo incluso pequeñas tareas complementarias, para aquellos alumnos aventajados que quieran profundizar en el tema.

Considero indispensables en todas las sesiones breves explicaciones teóricas para proporcionar al alumnado, conocimiento y pautas sobre la Historia del Cine y sus referentes más destacados, para que conozcan y se desenvuelvan con facilidad con la terminología específica audiovisual. Al ser una técnica tan libre y versátil, sin grandes requisitos materiales, se puede llevar a cabo en el aula con la simple necesidad de una serie de ordenadores y conexión a internet.

La mejor manera de finalizar estas sesiones, sería con una proyección de las obras dobles realizadas por todos los alumnos y una tertulia o debate a modo de recopilación y autoevaluación sobre las dificultades que se han encontrado durante la elaboración del proyecto, conceptos y habilidades nuevas que creen que han adquirido con esta técnica

audiovisual, y cómo se han sentido al crear a partir de obras de otros autores y también viendo su propia obra manipulada por sus compañeros, adquiriendo una interpretación nueva.

Existen variadas formas de apropiación en el arte, y su enseñanza y puesta en práctica en el aula podría ser, como señalo, muy beneficiosa y a la vez, interesante y entretenida para los alumnos. Además de fomentar la creatividad, va encaminado a trabajar con los alumnos lo que define Rafael Martín Carmona como "*cultura de la sospecha*", para educar la mirada e incentivar el análisis, protegiéndonos de esta acumulación de información, no siempre honesta, en la que nos vemos sumergidos.

Me parece esencial que al terminar esta actividad propuesta, los alumnos y alumnas hayan asimilado las enormes cualidades expresivas de la imagen y del sonido, pero sobre todo, que hayan comprendido la importancia del respeto, tolerancia y protección de la Cultura y sus Ideas, así como hacer un uso correcto y de acuerdo con la ley del material reutilizado.

9. CONCLUSIONES

El apropiacionismo, se presenta como una muestra perfecta para confirmar el triunfo de una revolución a nivel artístico y social que se inició con las primeras vanguardias. Es incuestionable que existe en la actualidad un gusto cada vez más refinado hacia la cultura del reciclaje, la segunda mano, así como de internet y de las redes sociales como herramienta indispensable de inspiración y como medio de difusión y exhibición.

Es muy patente además, una actitud en el sector artístico atrevida e irónica hacia la tradición y normas del pasado, que hemos heredado de esa revolución que Duchamp lideró con sus objetos descontextualizados. Me parece significativo el hecho de que fue la curiosidad que sintieron estos artistas vanguardistas por el medio fílmico, lo que supuso un enorme avance creativo en este campo, ya que se introdujeron en esta disciplina con una ingenuidad y libertad que no tenían aquellos que se dedicaban profesionalmente a ello.

El metraje encontrado y apropiacionismo son procedimientos que localizamos integrados de forma parcial o total en muchos géneros cinematográficos, aplicados por el cineasta o videoartista de forma libre y con diversas intenciones. Este cine apropiacionista parece ser contradictorio: es un cine controvertido y comprometido, que nos arrastra al debate y a la reflexión. Una ingeniosa herramienta, en muchos otros casos, de autoexploración para el propio artista. Pudiera dar la impresión de que requiere de un público hábil e instruido, que sepa reconocer las referencias a las que el artista está haciendo un guiño, porque en este tipo de obras, nada es casual. No hay nada elegido al azar. La apariencia de espontaneidad es una ilusión y el papel del espectador es decisivo valorando la complejidad y riqueza de estas obras "*secuestradas*". Sin embargo, también es un cine de lo popular, familiar, cercano, sarcástico, divertido. Acaparador y mezclador de referencias cultas y populares, con sus imágenes de telediarios, programas y anuncios de televisión, imágenes de archivo, de cintas de vídeo caseras, documentales, imágenes folclóricas, pornográficas, científicas... Clasificar un cine así, tan valiente, indeterminado y contrario a academicismos, se hace complejo, y en mi opinión, un esfuerzo de poca utilidad.

Para algunos autores, constituye esta forma de crear, el destino del cine. No cabe duda de que se ajusta a un tipo de sociedad caótica y sobresaturada, participativa, conectada, cada

vez más debido a la era de la digitalización. Un arte dirigido a un espectador insatisfecho, y que ha desarrollado unas nuevas formas de ver y de consumir imágenes.

Considero después de este ejercicio de investigación que nos es urgente volver a ver y repensar. Puesto que se persigue tanto lo que está de actualidad, se realizan tantas imágenes a un ritmo frenético y se comparten constantemente en las redes sociales y otros medios, que hemos dejado de "ver": las imágenes se han vuelto invisibles y aburridas. Lo mismo considero que ocurre con el cine actual. De esta forma, este tipo de películas nos da la oportunidad de volver a ser auténticos espectadores. Es además, la oportunidad para muchos, de acercarse al cine clásico, aunque sea manipulado.

Resulta significativo que la mayoría de los artistas que trabajan usando material ajeno, manifiestan abiertamente que parten de un contenido prestado, no filmado por ellos mismos, mencionando las obras tomadas y a su autor original, en la descripción de su obra y siempre que tienen la oportunidad de dar una explicación públicamente. Tampoco parece que su intención sea denigrar el material que rescatan o despreciar al autor. Todo lo contrario, los creadores o realizadores que trabajan mediante este procedimiento aspiran a salvar del olvido de los archivos estas valiosísimas imágenes antiguas, ofreciendo una relectura actualizada y sacada de contexto. Son también un estudio sobre el propio medio cinematográfico, su soporte y sus características propias; un análisis de tipo sociológico sobre los estereotipos que se han visto proyectados en la pantalla durante tantos años, nuestros referentes a seguir, con los que generaciones enteras han buscado identificarse, a veces, sin conseguirlo. Junto a estas obras que encarnan esta visión crítica de los roles en el cine, están también otras que homenajean a los grandes directores o divas de las superproducciones de Hollywood; películas que narran algún acontecimiento actual polémico, o simplemente obras sin un discurso preciso, que emplean el metraje encontrado a modo de trabajo libre y experimental...

Me resulta significativo el metraje encontrado empleado con las pautas del género documental, como medio de reconstrucción de vidas anónimas. Veo en ello una forma muy especial de fusionar realidad y ficción que nos enseña a desconfiar de lo que vemos, a ser críticos con los medios audiovisuales y a imaginar historias paralelas jugando con esas imágenes.

Lo que es indudable es que las obras resultantes de esta operación de apropiación, no se pueden calificar de plagio, siendo el único delito la admiración y fascinación por esos tesoros rescatados, la mayoría de las veces, del abandono y de la indiferencia, (de la basura, incluso). Si es cierto que está todo creado y ya no hace falta producir desde cero, lo más inteligente es, como hacen estos artistas, echar la vista atrás y retomar, rebuscar, seleccionar, descomponer y disfrutar.

Por último, considero que sus beneficios en el aula pueden ser muchos, por eso, creo que aplicar métodos de cine experimental de este tipo con alumnos de secundaria y bachillerato, sería una práctica completa y creativa para que los estudiantes puedan acercarse al mundo audiovisual de una manera diferente, sin miedo por el desconocimiento en temas técnicos como uso de cámaras y otros dispositivos. Aprendiendo cómo crear un discurso a través de imágenes creadas por otros, a la vez que descubrir la herencia del cine clásico y mantener una postura crítica con los medios, sabiendo que existen múltiples interpretaciones de una misma historia.

10. BIBLIOGRAFÍA

- Almonacid, V. (2018). *¿Qué es un plagio?*.
Legaltoday.<https://www.legaltoday.com/opinion/blogs/transversal/blog-administracion-publica/que-es-un-plagio-2018-10-01/>
- África, M.C. (1989). *¿Qué es el posmodernismo?* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Barthes, R. (2009). *La muerte del autor*. En: *Revista Cuba literaria. Ediciones Digitales*. Mateia 1968. [//teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf](http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf)
- Bazin, A. (2004). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp S.A Madrid.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca, México.
- BOE.(2015). Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre.
<https://www.boe.es/boe/dias/2015/01/03/pdfs/BOE-A-2015-37.pdf>
- BOE. Ley 1/1996, de 12 de abril, de Propiedad Intelectual, (1996). *Boletín Oficial del Estado*, 97, del 22 de abril de 1996 Referencia: BOE-A-1996-8930
<https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2020). *What happens between shots happens between your ears*. Davidbordwell.net.
<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/02/04/what-happens-between-shots-happens-between-your-ears/>
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta, Buenos Aires (Obra original publicada en 1924)

- Camero, F. (2017). *Pido perdón, venga, como el Rey: lo siento mucho, me equivoqué, no volverá a pasar*. Diario de Sevilla. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Pido-perdon-Rey-equivoque-volvera_0_1171983012.html
- Creative Commons. (s.f.). *Usar y remezclar*. <https://creativecommons.org/use-remix/>)
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. (s.f.). *Peter Tscherkassky y Martin Arnold. Proyección de obras y presentación de los cineastas Programa «El inconsciente audiovisual»*. <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/peter-tscherkassky-y-martin-arnold-proyeccion-de-obras-y-presentacion-de-los-cineastas/223681>
- Cuevas, E., Muguero, C. y Berliner, A. (2002). *El hombre sin la cámara : el cine de Alan Berliner*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Farocki, H. (prólogo de Didi-Huberman, G). (2013). *Desconfiar de las imágenes*. La caja negra, Buenos Aires.
- Fernández Castrillo, C. (2010). El cine en las vanguardias: esperanto visual de la Modernidad. *Área abierta* nº 26, referencia: AA26.1007.132
- Fraser, R. (2010). What's Up, Tiger Lily? On Woody Allen and the Screen Translator's Trojan Horse. *Revista TTR*, volumen 23 (Issue 1, 1er semestre 2010) p. 17–39. <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/2010-v23-n1-ttr3945/044927ar/>
- Furió Vita, D. (2014) Apropiacionismo de imágenes: Found Footage. [Artículo docente, Universitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional UPV. <http://hdl.handle.net/10251/37019>
- Gómez, P. (2013). *Los Modlin*. Fracaso Books. https://www.academia.edu/5098285/El_cine_en_las_vanguardias_esperanto_visual_de_la_Modernidad_Avantgarde_Cinema_a_Visual_Esperanto_of_Modernity
- Gómez, S. (2021). *La aventura de saber: La familia Modlin*. [Video] Radio y Televisión Española. Rtve. <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventuramodlin/3034038/>

- Iles, C. (s.f). *T.W (Shoot): About the Exhibition*. Artpace.org.
https://artpace.org/works/iair/iair_fall_1998/tw-shoot
- Jarmusch, J. (2013). *Things I've Learned: Jim Jarmusch*. Movie Maker.
<https://www.moviemaker.com/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/>
- Maleva. (2019). *Remembrance (1990) de Jerry Tartaglia*. Fba.unlp.edu.ar.
<http://fba.unlp.edu.ar/screeners/blog/index.php/2019/05/20/remembrance-1990-de-jerry-tartaglia/>
- Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Marfil Carmona, R. (2017). *Educación Artística y transformación social en el contexto de las Humanidades Digitales*. Ediciones Complutense.
- Mayo, L. (2013). *Coloquio con Sergio Oksman: Contando mentiras verdaderas*. Caiman Ediciones. <https://www.caimanediciones.es/etiquetas/sergio-oksman/>
- Ministerio de Cultura y Deporte- Gobierno de España. (s.f.) *Entidades de gestión*
<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/datos/directorio-cine/entidades-gestion.html>
- Murch, W. (2003). *En un parpadeo*. Editorial Ocho y Medio, Libros de Cine, Madrid.
- Museo Reina Sofía. (s.f.). *Ismo, Ismo, Ismo Cine experimental en América Latina*.
<https://www.museoreinasofia.es/actividades/ismo-ismo-ismo>
- Oroz, E. (2007). *Cine y audiovisual de no ficción: La cosa nuestra*. Blogsandoc.
<http://www.blogsandocs.com/?p=55>
- Reisz, K y Millar, G. (2003). *Técnica del montaje cinematográfico*. Plot Ediciones.
- Riaño, P. H. (2013). *Los fantasmas no saben sonreír*. El Confidencial.
https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-31/los-fantasmas-no-saben-sonreir_71530/
- Rittenbach, K. (2013). *More Than A Feeling: An Interview with James Richards*. Rhizome. <https://rhizome.org/editorial/2013/sep/24/more-feeling-interview-james-richards/>

- Rivera, A. (2015). *No es una película autobiográfica, ni terapéutica*. Cine Europa.
<https://cineuropa.org/es/interview/302759/>
- Sánchez-Biosca, V. (1991) *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Segura-Cabañero, J. (2014). Temporalidades críticas: el caso de Douglas Gordon. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 26(1), 55-66.
https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n1.40482
- Temño, I. (2016). *Algunos apuntes sobre el plagio*. Cedro.
<https://www.cedro.org/blog/articulo/blog.cedro.org/2016/09/27/sobre-el-plagio>
- Torrell, J. (2008). *La caída de la dinastía Romanov*. Blogsandocs.
<http://www.blogsandocs.com/?p=286>
- Vandoorne, P.E. (2009). *Cine, Arte , Nuevos Medios: En defensa del Found Footage* . Visiones metafóricas. <http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/06/en-defensa-del-found-footage.html>
- Vilches, G. (2008). *Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España*. Investigación Montehermoso.
http://www.ub.edu/mediatecaimatge/sites/default/files/Audiovisual_de_apropiaci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a.pdf
- Wees, W. (1993). *Recycled images. The Art and Politics of Found Footage Films*. Anthology Film Archives. New York.
- Weinrichter, A.(2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Wolf, S. (2010). El Manantial. En: Listorti , L y Trerotola , D. (Eds.), *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp.11-16). Buenos Aires, Ediciones BAFICI.

11. OBRAS CITADAS

The Atomic Cafe. Jayne Loader, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty. (1982)

Le retour de la raison. Man Ray. (1923)

L'Etoile de mer. Man Ray.(1928)

Entr'acte. René Clair y Francis Picabia. (1924)

Ballet mécanique. Fernand Léger y Dudley Murphy. (1924)

Anémic cinéma. Marcel Duchamp y Man Ray. (1925)

Un perro andaluz. Luis Buñuel. (1929)

La edad de oro. Luis Buñuel y Salvador Dalí. (1929)

Vida de un bombero americano. Edwin Porter.(1902)

La caída de la dinastía Romanov. Esfir Ilinitchna Shub. (1927)

El gran camino. Esfir Ilinitchna Shub (1927)

La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi. Esfir Ilinitchna Shub. (1927)

Rose Hobart. Joseph Cornell. (1936)

El Guernica. Alain Resnais y Robert Hessens. (1950)

A movie. Bruce Conner. (1958)

Hiroshima mon amour. Alain Resnais. (1959)

F for Fake. Orson Wells. (1973)

Histoire(s) du cinéma. Jean-Luc Godard. (1988)

Tearoom. William E. Jones. (2007)

14. März 1938 - Ein Nachmittag. Christoph Weidrich. (2008)

Die Motorradsporguppe der Berliner Polizei. Fernández Pons.

A movie. Bruce Conner. (1958)

- Through a looking glass.* Douglas Gordon. (1999)
- T.W. (Shoot).* Kendell Geers. (1998)
- Learning from Las Vegas.* Jennifer y Kevin McCoy. (2003)
- Home movies.* Dirk Schaefer y Matthias Müller. (1990)
- Phoenix Tapes.* Christoph Girardet y Matthias Müller. (1999)
- Kristall.* Christoph Girardet y Matthias Müller. (2006)
- Silberwald.* Christoph Girardet. (2010)
- Remembrance.* Jerry Tartaglia. (1990)
- 5 year Drive-By.* Douglas Gordon. (1992)
- 24 hours psycho.* Douglas Gordon. (1993)
- Rose Hobart.* Joseph Cornell. (1936)
- Tom, Tom, the Piper's Song.* Ken Jacobs. (1969)
- Eureka.* Ernie Gehr. (1974)
- Outer Space.* Peter Tscherkassky. (1999)
- Instructions for a Light and Sound Machine.* Peter Tscherkassky. (2005)
- Star Spangled to Death.* Ken Jacobs. (2004)
- Deanimated: The Invisible Ghost.* Martin Arnold. (2002)
- The birds without the birds/Give us a today daily terror.* Martijn Hendrix. (2008)
- Alone.* Gerard Freixes Ribera. (2008)
- Identity Parade.* Gerard Freixes Ribera. (2017)
- Rose Bud.* James Richards. (2013)
- What's Up, Tiger Lily?.* Woody Allen. (1966)
- Solaris.* Angela Bullock. (1993)
- De cerca nadie es normal.* Sol Rezza, Agustina Wetzel y Cecilia Castro. (2020)
- Ni una sola palabra de amor.* Javier Rodríguez ("El niño Rodríguez"). (2011)

- Apoohcalypse Now*. Tood Graham. (1987)
- Apoohcalypse Now*. Artemio Narro. (2002)
- The Family Album* . Alan Berliner. (1986)
- Intimate Stranger*. Alan Berliner. (1991)
- Nobody's business*. Alan Berliner. (1996)
- Una historia para los Modlin*. Sergio Oskman. (2012)
- My Mexican Bretzel*. Nuria Giménez Lorang. (2009)
- F for Fake*. Orson Wells. (1973)
- Histoire(s) du cinéma*. Jean-Luc Godard. (1988)
- Kin kon*. Iván Zulueta. (1971)
- Frank Stein*. Iván Zulueta. (1972)

12. ANEXO DE IMÁGENES

Imagen 1



Loader, J., Rafferty, K. y Rafferty, P. (Directores). (1982). *The Atomic Cafe* [Película]. The Archives Project. Fotogramas extraídos de: <http://www.scienceandfilm.org/articles/3069/false-truths-the-atomic-cafe-seen-today> y <https://www.newcityfilm.com/2018/09/21/yucks-and-cover-a-review-of-the-atomic-cafe/>

Imagen 2



Ray, M. (1923). (Director). *Le retour de la raison* [Película]. Fotogramas obtenidos de: <https://vimeo.com/50426080>

Imagen 3



Léger, F. y Murphy, D. (Directores). (1924). *Ballet mécanique* [Película]. Synchro-Ciné. Fotogramas obtenidos de: <https://vimeo.com/202656938>

Imagen 4

Buñuel, L. (Director). (1930). *La Edad de Oro* [Película]. Vizconde de Noailles. Fotogramas extraídos de: <https://vimeo.com/250010839>

Imagen 5

Porter, E.S (Director). (1902). *Life of an American Fireman* [Película]. Edison Manufacturing Company. Fotogramas extraídos de: <https://www.youtube.com/watch?v=9Fm9kUzclhQ>

Imagen 6

Shub, E. (Directora). (1927). *La caída de la Dinastía Romanov* [Película]. Sovkino. Fotogramas extraídos de: <https://www.youtube.com/watch?v=N-jz6Xr8SUc>

Imagen 7

Cornell, J. (Director). (1936). *Rose Hobart* [Película]. Fotogramas extraídos de: <https://www.youtube.com/watch?v=pQxtZIQITDA>

Imagen 8

Conner, B. (Director). (1958). *A movie* [Película]. Fotogramas extraídos de: <https://www.dailymotion.com/video/x248brc>

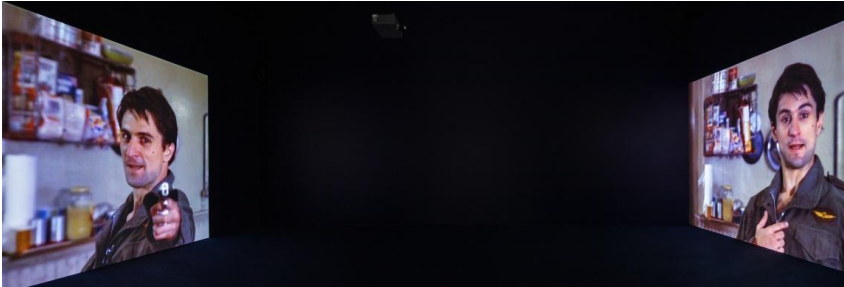
Imagen 9

Resnais, A. (Director). (1959). *Hiroshima mon amour* [Película]. Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathé Entertainment. Fotogramas extraídos de : https://www.youtube.com/watch?v=wRKcu_i1ic4

Imagen 10

Jones, W.E. (Director). (1962). *Tearoom* [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=npAVR51sj8s&t=16s>

Imagen 11



Gordon, D. (1999) *Through a looking glass* [Videoinstalación]. Foto de Anders Sune Berg, obtenida de: <https://kunsten.nu/journal/douglas-gordon-gaar-helt-taet-paa/>

Imagen 12



Müller, M. y Schaefer, D. (Directores). (1990). *Home Stories*. [Película]. Der KurzFilmVerleih. Fotogramas extraídos de: <https://pod.unistra.fr/video/41823-12-home-stories-matthias-muller-1990/>

Imagen 13



Jacobs, K. (Director). (1969-71). *Tom, Tom, the Piper's Song* [Película].

Imagen 14

Tscherkassky, P. (Director). (1999). *Outer Space* [Película]. Peter Tscherkassky. Fotogramas extraídos de: <https://www.youtube.com/watch?v=GxQ3PucXg8k>

Imagen 15

Tscherkassky, P. (Director). (2005). *Instructions for a Light and Sound Machine* [Película]. Fotogramas obtenidos de: <https://www.youtube.com/watch?v=bfrykx5nMug>

Imagen 16

Freixes, G. (Director). (2008). *Alone* [Película]. Dok Films. Fotogramas extraídos de: <https://vimeo.com/11270686>

Imagen 17

Richards, J. (Director). (2013) *Rose Bud* [Película].

Imágenes obtenidas de: <https://umbigomagazine.com/en/blog/2020/07/02/formula-for-fantasy-entrevista-a-james-richards/>

Imagen 18

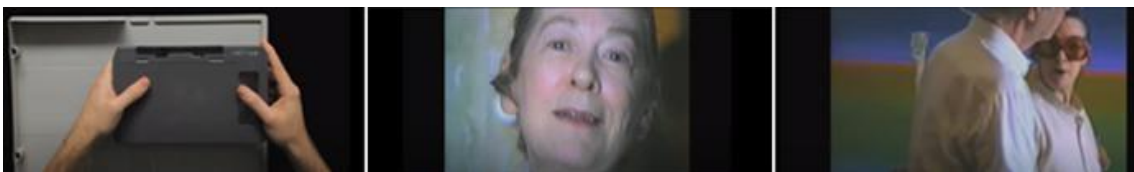
Berliner, A. (Director). (1996). *Nobody's business*. [Película].]. Cine-Matrix, Independent Television Service.

Fotogramas extraídos de: <https://vimeo.com/74864356>

Imagen 19

Oskman, S. (Director). (2012). *Una historia para los Modlin* [Película]. Dok Films. Imagen extraída de:

<https://www.madrid.org/semanadelcortometraje/cortos2012/cortos/una-historia-para-los-modlin.html>



Oskman, S. (Director). (2012). *Una historia para los Modlin* [Película]. Dok Films. Fotogramas extraídos de: <https://www.youtube.com/watch?v=idY04-qhxX4>



Oskman, S. (Director). (2012). *Una historia para los Modlin* [Película]. Dok Films. Imagen extraída de: <http://nophoto.org/los-modlin>



Oskman, S. (Director). (2012). *Una historia para los Modlin* [Película]. Dok Films. Fotogramas extraídos de: <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventuramodlin/3034038/>

Imagen 20



Giménez Lorang, N. (Directora). (2019). *My Mexican Bretzel* [Película]. Bretzel & Tequila Film Productions, Avalon P.C, Nuria Giménez Lorang. Fotogramas obtenidos de: <https://showrunners.org/my-mexican-bretzel-gana-el-gaudi-a-mejor-guion>

Imagen 21



Zulueta, I. (Director). (1972). Frank Stein [Película]. El Imán.
Fotogramas obtenidos de: <https://www.youtube.com/watch?v=YhJUzEXo2XM>

Imagen 22



Walter Popp, W. (1954). [Ilustración]. Cañas, M. (2017). [Diseño]. Obtenido de:
https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-cartel-festival-cine-plagio-o-reinterpretacion-201709111917_noticia.html

Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre.

Georges Didi-Huberman (2013)