

laFuga

Found Footage

Por Maite Alberdi

Tags | **Cine documental** | **Cultura visual- visualidad** | **Estética - Filosofía** | **Estados Unidos**

 Las múltiples imágenes que se construyen en la actualidad podrían adquirir mayor valor en el futuro al ser recuperadas por otros, estos nuevos sujetos podrían desear construir una historia propia a partir de fragmentos del pasado, o revisar una cultura y un modo de producción de imágenes del cual se toma conciencia con el paso del tiempo. Los registros antiguos suelen provocar cierta nostalgia histórica sociológica, esta sensación es la que se produce al observar el cine creado a partir de archivos encontrados (found footage films). Este “movimiento” toma la idea de pensar el cine como arte del presente pues recupera material antiguo, lo actualiza potenciando principalmente su forma y haciéndolo conservar su valor de archivo -lo que no implica que las imágenes preserven su sentido original-.

Los archivos encontrados vienen de distintas fuentes: películas históricas, pornográficas, familiares, imágenes televisivas, etc... independiente de su clasificación inicial, desde el descubrimiento de ellas por el realizador todas corresponden a materiales potencialmente utilizables. Los lugares en los cuales son rescatados también varían, algunos son archivos de filmotecas, de familias, bibliotecas, mercados e incluso películas encontradas en la basura. William Wess cree que para reciclar metraje encontrado es posible que sólo haya que encontrarlo y mostrárselo a alguien que lo aprecie. Desde su punto de vista todo material descubierto y exhibido tal cual pasa a ser parte de lo que él entiende como found footage films, “muchas cintas son perfectas tal como están, perfectamente reveladoras en su forma inconsciente o semi consciente” (1998, p. 125). Sin embargo, existen otras opciones dentro de este grupo de cineastas, la gran mayoría reelabora el material encontrado, generando nuevos contenidos a partir del montaje o resaltando algunas implicancias de la película original. Peter Delpout en *Lyrical Nitrate* (1990) muestra trozos completos de películas actuadas de los años treinta y los altera con imágenes de espectadores que asisten a funciones de cine en esa época, jugando con las reacciones de éstos al ver las películas, los sintagmas alternantes funcionan como una interpretación que Delpout hace en el presente sobre los resultados de dichas películas en el público de la época. El director idealiza a espectadores desconocidos jugando a exhibir películas en su propio contexto, cintas que él mismo recupera y que quizás nunca fueron exhibidas, pero se da la libertad de crear una puesta en escena en la cual mientras nosotros contemplamos los metrajes, éstos también son observadas por el público al cual fueron destinadas. *Lyrical Nitrate* conserva los contenidos de las películas originales, sin embargo, éstos forman parte de una nueva cinta que habla sobre el cine y sus procesos de producción y distribución.

El tercer tipo de películas corresponden a aquéllas en las cuales se ha trabajado sobre el material, no sólo mediante el montaje, sino que se ha intervenido cambiando su aspecto de manera radical a través de distintas métodos, por ejemplo: raspándolo, perforándolo, cortándolo, pintándolo, etc. De esta manera la técnica se hace visible. La influencia en el espectador dependerá principalmente de su nuevo aspecto visual, estos arreglos demuestran la intención central que persiguen estos cineastas de poseer imágenes que no les pertenecen, hacerlas propias mediante el reciclaje. “Los efectos visuales añadidos por el cineasta reafirman su capacidad de recuperar el terreno de las imágenes públicas para uso personal” (Wess, 1993, p. 31).

 El reciclaje es una característica central del found footage, gracias a él las imágenes son liberadas de las funciones

políticas, ideológicas y estéticas que tenían en su contexto original y pasan a formar parte de un nuevo contexto, en el cual el director les impone otro significado. Aunque siempre existirá autorreferencialidad, en los metrajes encontrados los realizadores tienen la capacidad de conseguir que aquéllas imágenes que no les pertenecen sirvan para sus propósitos a través del montaje. Éste último pasa a ser la máquina recicladora que transforma –de manera total o parcial– los contenidos manteniendo, en la mayoría de los casos, la forma de los fragmentos. Este reciclaje parte de la fascinación del creador por los materiales descubiertos, su intención no es destruirlos sino poseerlos de alguna manera, Noel Bürch habla sobre este encantamiento: “En tanto que cineastas, retendremos aquí la fascinación que puede experimentar el creador al contemplar y al “dar a ver” objetos y materiales no creados por el mismo, los cuales le parecen tanto más bellos en cuanto no vienen de él” (1998, p. 112).

Nos podemos dar cuenta que la práctica de hacer películas nuevas a partir de trozos de otras ya existentes es muy antigua, podríamos considerar incluso las experimentaciones de algunos formalistas rusos como parte de este tipo de trabajos. Por tanto, resulta difícil definir el origen del found footage. A pesar de la antigüedad de la práctica ésta nunca se ha establecido como un género cinematográfico reconocido por las audiencias, por lo tanto, los circuitos de exhibición de estas obras han sido principalmente festivales de cine especializados como el “Found Footage Film Festival” en New York. Esta falta de espectadores resulta coherente con las consideraciones políticas e ideológicas generadas por este “movimiento”. Se puede señalar que todas las películas de found footage llevan aparejada una crítica implícita a los medios de comunicación y a la industria cinematográfica convencional, el cuestionamiento está ligado a las representaciones estándares que generan los mass media, entregando imágenes que anulan la capacidad de reflexión del espectador. Muchos de los materiales rescatados por los realizadores son producidos en industrias fílmicas y televisivas, la revisión de éstos nos hace observar y cuestionar el sentido de las imágenes que se exhiben en dichos medios que en primera instancia no digerimos, el found footage nos otorga una segunda oportunidad a partir de un nuevo punto de vista.

Este cine trabaja constantemente con la reflexividad, no sólo por las características del material que utiliza sino porque hace referencia al encuentro de dicho material o a los modos de distribución y exhibición (como ya comenté en *Lyrical Nitrate*). En *Decasia* (2002), del director británico Bill Morrison, observamos una mano escogiendo una cinta en medio de muchas, demostrando la elección del director, aunque el material pudo haber llegado de modo casual existe una apropiación de éste. A pesar de ser una práctica muy utilizada, el cine dentro del cine fue considerado por la teoría de los años sesenta como un elemento vanguardista: “la tendencia en esa época consistió básicamente en equiparar “realista” con “burgués” y “reflexivo” con “revolucionario”” (Stam, 2001, p. 182). Se puede decir que la crítica implícita al sistema de producción de imágenes se vuelve denotativa al utilizar la reflexividad, a partir de ella se le exige al espectador que se de cuenta del artificio presente detrás de cada imagen.

 William Wess distingue tres tipos de montaje de found footage, los ha denominado compilaciones, collage y apropiaciones. Me detendré en los dos primeros. Las compilaciones corresponden a citas históricas concretas que han sido sacadas de su contexto y puestas de acuerdo al propósito del autor. Una de las películas emblemáticas del found footage que usa este tipo de montaje es **The Atomic Cafe** (1982) de Kevin Rafferty, Jayne Loador y Pierce Rafferty, la película trata sobre la paranoia norteamericana generada por una posible guerra nuclear, está construida a partir de propaganda gubernamental estadounidense y películas de los años cincuenta y sesenta. Los directores cuestionan las imágenes utilizadas para construir un relato que finalmente ridiculiza el sentimiento general del pueblo norteamericano durante la Guerra Fría, esta ironía no es común en el montaje de compilación. Por ejemplo: vemos imágenes de la explosión atómica desde distintos ángulos, seguidas de una secuencia por episodios en la cual se muestran las medidas que tomarán los ciudadanos norteamericanos en caso de un posible ataque, los niños en un colegio se esconden bajo sus pupitres y un señor se mete dentro de una caja. Estas situaciones se vuelven absurdas luego de observar las dimensiones de la bomba. Este es un caso extremo de compilación, pues la ironía rompe con la credibilidad del argumento general que caracteriza este tipo de montaje que se basa en discursos reales.

La compilación siempre tiene presente el contexto original, por lo tanto, no es una construcción novedosa, “para el vanguardista el material sólo es material, su actividad no consiste en otra cosa más que en acabar con la vida de los materiales arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado” (Bürger, 1987, p. 133). El collage en cambio, se distingue del resto de los montajes utilizados por el found footage. Para ejemplificar por qué esta categoría del “movimiento” es estrictamente vanguardista (y es la que me interesa trabajar) utilizaré la película *Decasia* de Bill Morrison. Las cintas encontradas por el director estaban en mal estado, en cada cuadro se evidencia el tiempo que ha transcurrido desde que las imágenes fueron registradas gracias a las manchas producidas por el deterioro del material químico, la descomposición pasa a formar parte de la película como una imagen que se repite produciendo continuidad estilística. Lo que está detrás de la mancha es el bosquejo de una figura que no logra definirse, en medio de esta confusión a ratos observamos cuadros sin daños y la distinción de lo que vemos produce placer, otorgándole valor a la imagen independiente de lo que esté sucediendo en ella.

A lo largo de la película reconocemos movimientos circulares, un bailarín se mueve en su propio eje, las proyectoras de 16 mm funcionan en la misma dirección, las manchas del nitrato son redondas, mujeres hilanderas trabajan con ruedas. A partir de este último plano se puede forzar una metáfora sobre el destino, las hilanderas -“parcas”- conducen el destino, el realizador puede hacer asociaciones, sin embargo, no todo está en sus manos, existe un elemento aleatorio inherente al material encontrado. La mancha no le pertenece. De esta manera, Morrison aprovecha el accidente, existe una inserción programática del factor azaroso, él deja las manchas y permite que ellas se muevan y relacionen por sí mismas. El azar se ubica en la obra misma y no en la percepción del artista, existe un elemento de no control intrínseco al material con el cual trabajan algunos directores de found footage. Morrison vuelve a utilizar el mismo tipo de material en su cortometraje *The Mesmerit* (2003) y en *The Light is Calling* (2004). Otro director que le da libertad al material original trabajándolo a modo de collage es Bruce Conner, él inspiró los films de Bill Morrison, se hizo conocido con su película *A Movie* (1958) en la cual recupera material de la basura de los estudios de cine estadounidenses el año 1958, su última película *Luke* (2004) se presenta como un homenaje al material rallado y descolorido de la película *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*, Stuart Rosenberg) de 1967. Morrison declara que le agrada trabajar con archivos que han sido “tocados por el tiempo” (2004, s. n.), él mismo reconoce el factor aleatorio presente en el material que utiliza, nadie ha transformado las películas, estas han cambiado por sí mismas. La descomposición incluso se llega a trabajar en imágenes concretas, hay un plano donde muchas hormigas se comen algo, lo destruyen, los insectos se asimilan a las manchas del filme confundiendo en primera instancia con éstas.

El collage se caracteriza por producirse a partir de imágenes que no necesariamente tienen una relación temática, además éstas se aíslan de su función original, es una articulación discontinuada de elementos que no presentan un nexo y tampoco se les trata de imponer. Estos directores trabajan el concepto de alegoría. “Lo alegórico arranca un elemento de la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico” (Bürger, 1987, p. 131). Aunque todo el found footage utiliza trozos del material, sólo el collage es capaz de descontextualizarlo plenamente, rompiendo la apariencia de totalidad presente en las obras convencionales. En *Decasia* no podemos interpretar cada una de las partes porque éstas no se encuentran subordinadas a una intención de sentido global, no sólo porque el material no lo creó Morrison y el deterioro tampoco, por tanto no es producto absoluto de su subjetividad. Sino porque éstas películas funcionan como filmes de experimentación en los cuales se tratará de jugar con los estándares de percepción del espectador a través de diferentes técnicas.

Bibliografía

Burch, N. (1998). Praxis del cine. Madrid: Fundamentos.

Bürger, P. (1987). Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península.

Morrison, B. (2004). Matter and Memory: A conversation with Bill Morrison. Offscreen. Recuperado de http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/interview_morrison.html

Sánchez-Biosca, V. (1998). Lo encontrado, lo perdido. Notas en torno a Reminiscences of a Journey to Lithuania de Jonas Mekas. Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, (30), 148-155.

Stam, R. (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós.

Wess, W. (1993). Recycled Images. The Arts and Politics of Found Footage Films. New York: Anthology films Archives.

Wess, W. (1998). Forma y sentido en las películas de found footage: una visión panorámica. Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, (30), 124-135.

Como citar: Alberdi, M. (2005). Found Footage, laFuga, 1. [Fecha de consulta: 2023-02-01] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/found-footage/44>