



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“El Concepto de Apropiación en el Arte Contemporáneo”

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

EDUARDO CEBALLOS SILVA

DIRECTOR DE TESINA:

MAESTRO FERNANDO ALBA ALDAVE

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

Primero quiero agradecer a Dios todas las bondades que ha tenido conmigo a través de muchísima gente a través de las cuales él se ha manifestado, para que yo haya podido terminar mis estudios y continuar desarrollándome profesionalmente

A la memoria de mi padre, especialmente a mi mama por su paciencia y dedicación.

A todas las personas que han creído en mí y en mi trabajo.

A mis profesores dedicados y entregados a su labor, y a mis alumnos por haberme permitido transmitir mis conocimientos. A la vida.....

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 2 |
| Capítulo I | |
| El <i>readymade</i> como la primera forma de apropiación. | 3 |
| Capítulo II | |
| 2.1 De la apropiación en el cine: <i>Cinema de Found Footage</i> | 7 |
| 2.2 Material de archivo. | 14 |
| 2.3 Grafismo. | 24 |
| Ilustraciones: <i>Photems</i> serie: “Delicias Españolas”. | 16 |
| <i>Photems</i> serie: “Vostell”. | 20 |
| <i>Photems serie</i> : “Green”. | 28 |
| Conclusiones. | 30 |

Introducción:

El presente trabajo pretende hacer una dilucidación acerca del concepto de apropiación en el arte contemporáneo. Comenzando con sus orígenes en el arte del s. xx, especialmente a partir del planteamiento del *readymade* de Marcel Duchamp y como este concepto fue desarrollándose específicamente en relación al uso del cine como dispositivo en el arte contemporáneo.

Marcel Duchamp fue el artista que replantea la relación del arte en su génesis, donde se cuestiona la figura del creador para dar paso a como diría Nicolas Bourriaud a la figura de “facilitador”.

Se replantea la figura de autor y de la obra en sí misma afectando también, el concepto de aura.

Toda esta revolución estructural de la obra desde su origen y su concepción y autoría, viene hasta nosotros a través de la post-modernidad, donde surge la figura de “facilitador”, y donde el aura de la obra de arte se traslada al espectador, al incorporarlo en los procesos de producción.

Todo esto viene a crear un caldo de cultivo propicio para el surgimiento de propuestas sumamente innovadoras, incluido el cine, que es a lo que nos vamos a abocar en esta tesina: analizar como el concepto de apropiación fue el generador de distintas propuestas artísticas donde el cine es utilizado como dispositivo.

Capítulo I

El *readymade* como la primera forma de apropiación

Marcel Duchamp nos acerca a esta nueva manera de conceptualizar el arte a partir ya no de los parámetros heredados del romanticismo ni de la modernidad, donde la idea de creador será rebasada y nos catapulta a la idea del artista como “facilitador” o “re-interpretador” que se plantea en la postmodernidad : *el concepto de materia prima desaparece para los artistas que trabajan con el concepto de apropiación, ya no se trata de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando social o culturalmente, pero dándole al objeto otra significación.*¹ La noción de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente y desde luego el concepto de genio.

Los primeros *readymades* son de alrededor de 1914, objetos que en un principio surgieron como experimentos hasta llegar al *le Grand Verre*.

En el principio del *readymade* este traslape de significación se daba a veces sólo con el cambio de nombre, después con el cambio de contextualización del objeto.

Todo a partir de dotarle al objeto una nueva significación, más aún, de poner en la mesa de lo que denominamos arte, a algo que no fue creado o hecho con esa intención, por ello recurrir a objetos fabricados en serie que facilitaban lo que Duchamp llamaba “indiferencia visual” que no es otra cosa que la reacción de Duchamp contra la estética del objeto, donde a través de : *“la ausencia total de buen o mal gusto[...] en suma, una anestesia total el arte pudo escapar del esteticismo de lo <puramente retinal>”*²

Es decir generar una obra (que en un principio surgió en el circuito de lo cotidiano y lo serial) a partir de la intencionalidad del artista, ubicando así para la configuración del parámetro artístico a algo que corresponde al pensamiento, a la voluntad, **la intención**.

La intención es ahora lo que dota de aura a un objeto artístico, el aura se traslada a la intención, ya no al objeto en sí mismo, característica de la modernidad.

Es decir el *ready-made* marca el fin de la modernidad y nos pone en la antesala de la post-modernidad, con este traslado de la significación del objeto artístico.

Lo cual nos va abrevando el paso para conectarnos con el arte conceptual en el sentido de significar la obra ahora ya no en el objeto creado o elegido, sino en la idea, pero esa es otra historia.

La belleza y el readymade

Planteamiento que veníamos heredando de la modernidad incluso, ahora queda rebasado, pero no superado ya que aún los urinarios de Duchamp por medio de la repetición en la exhibición, pueden caer en lo que él llamaba “el vicio de los espectadores”: **el gusto**.

Duchamp rehúye de la estética del objeto pero no de la estética en sí, de tal manera que nos seguimos moviendo dentro del plano del pensamiento estético pero con diferencias sustanciales en relación a la modernidad:

Marcel Broodthaers decía que “después de Duchamp el artista es el autor de una definición” que vendría a sustituir la de los objetos que escoge. El *ready made* representa su primera manifestación conceptualizada, pensada en relación con la historia del arte, aunque al menos en un principio no creados con esa intención, sino más bien como crítica a las instituciones culturales.

Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la “mirada pensada” 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, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: “darle una nueva idea” a un objeto es ya darle una producción. Duchamp complementa así la definición de la palabra “crear”: es insertar un objeto en un nuevo escenario.³

Duchamp era plenamente consciente del peligro que entrañaba <repetir de forma indiscriminada este tipo de expresión> motivo por el cual decidió limitar su producción de *readymades* a un reducido número (algo paradójico, si tenemos en cuenta que los *readymades* eran originalmente objetos producidos en serie), no fuera a ser que quedaran <contaminados> por lo que él denominaba el <vicio> de los espectadores: **el gusto**.

Pero no fue capaz de frenar su valor estético, ya que la <indiferencia por el gusto> es relativa y la dicta en cada caso un conjunto de normas estéticas constituidas históricamente (y por lo tanto, transitorias) y es

susceptible de inversión, de cambio. La <indiferencia visual > de Duchamp es también un principio estético. A Duchamp le gustaban los objetos <estéticamente indiferentes>, lo cual no es sinónimo de la indiferencia hacia la estética sin más.

Los objetos estéticamente indiferentes de Duchamp sustituyen o alegorizan la indiferencia hacia la estética de tal manera que lo que parezca estéticamente indiferente en un momento corre el riesgo de convertirse en la base de una nueva forma de categoría estética.

Capítulo II

De la apropiación en el cine

Cinema de Found Footage

“Aprender a servirse de las formas, es ante todo saber apropiárselas y habitarlas”.⁴

En este contexto la apropiación *“traslada su atención, de los objetos físicos para centrarlo en los formatos visuales y formas culturales en su conjunto, de tal manera que los modos de apropiación ya no podían estar en la simple recontextualización y asignación de un nuevo título al objeto”⁵*, sino que requería una implicación más compleja, y la interacción con otras formas culturales. La apropiación devino en un modo de intervención artística en los usos culturales de los medios de comunicación: un modelo para prácticas culturales alternativas, de ahí a su implementación como forma de trabajo en el cine, sólo hay un paso.

Este es un cine de extracción. Donde se ahorra el rodaje. Un cine que parte del celuloide ya “impreso” para formar otras nuevas imágenes.

“En un primer momento, este cine de compilación o found footage, es económico se priva del rodaje (y todo lo que esto implica, locaciones, guión etcétera), al utilizar solamente documentos cinematográficos pre-existentes, o documentos desechados: descartes”.⁶

Estos son una forma de collage en el sentido literal de la palabra, puesto que se conforman de diversos segmentos de films, o bien se toman partes de un conjunto y se las distribuye según nuevos conjuntos.

*“Recordemos que la noción inglesa de found footage evoca la noción de objeto encontrado y remite por su simultaneidad a la noción de ready-made tan apreciada por Marcel Duchamp”*⁷, aunque con una inclinación manifiesta hacia su desarrollo de objeto asistido. Efectivamente, si bien el *found footage* es película encontrada (no por azar) esto implica entonces una elección, y en esa elección es que le damos **aura** a la obra, y ahí, ya tiene su justificación, en la elección del artista, eso es la herencia de Duchamp.

El film de compilación o *found footage*, utilizando material previamente filmado tiene una historia casi tan extensa como el cine mismo. Muchos artistas han explorado la utilización de films de archivo, mucho antes del discurso post-moderno, con nombres tan destacados como los de **Joseph Cornell, Bruce Conner y Ken Jacobs**.

Si hay un nombre reconocido por el hecho de ser el primero en crear películas a partir de imágenes ya filmadas, y utilizarlas con otros propósitos completamente diferentes, este es el artista norteamericano Joseph Cornell. Es cierto que muchos documentales de las primeras décadas del siglo XX, especialmente filmes realizados por cineastas rusos como Dziga Vertov, ya utilizan metraje de noticiarios no filmados por ellos, para introducirlos en sus nuevos montajes, pero el propósito de Cornell va un paso más allá.

La película fundacional del llamado *found footage* es *Rose Hobart* (1939), filme que parte de una copia del largometraje mudo titulado *East of Borneo* (1931), interpretado por la actriz Rose Hobart. Cornell realiza un montaje



de cerca de veinte minutos donde se centra en las apariciones de la actriz, destacando el encanto de su presencia y eliminado cualquier tipo de continuidad causal y espacio-temporal de las acciones sucedidas en el film original. De este modo la narración de la anterior película queda relegada a un plano invisible para decantarse hacia el encanto de la actriz, hacia su espectro fotográfico, en un desarrollo inocuo de escenas que denotan un cierto sinsentido por la inconexión en la sucesión de acontecimientos. Rose Hobart se considera la pieza fundacional del cine de apropiación o *found footage*, pero no es la única película de Cornell. Este artista surrealista reconocido por la realización de cajas de madera adornadas enigmáticamente con objetos de toda índole, realizó una serie de montajes cinematográficos que a menudo hacían uso de las mismas escenas de filmes de ficción encontrados, cruzados entre ellos para proponer una suerte de *collage* fílmico donde escenografías pintorescas, películas *amateur*, documentales de viajes y demás metraje se unían para desvelar otros significados.

Bruce Conner es el representante más destacado de los años cincuenta y

sesenta de este tipo de práctica fílmica. Pero posteriormente, a finales de los años sesenta, toda una corriente de cineastas jóvenes residentes en el

estado de Nueva York, y catalogados por P. Adams Sitney como cineastas del *Structural Cinema*, emprenden la idea de reciclar metraje ya filmado, para firmarlo con su nombre, ya sea realizando cambios sustantivos o dejando el montaje tal cual lo encontraron. Ken Jacobs y Hollis Frampton son algunos de los asiduos a la práctica del *found footage*. Y algunos de sus filmes resultan ser los más representativos por el hecho de eludir nuevos montajes y mostrarse tal y como han sido encontrados, con un título y unos créditos finales de más.

Works and Days (1965) de Hollis Frampton es un film que el fotógrafo, poeta y cineasta, licenciado en filosofía, decidió firmar dejándolo tal cual lo había encontrado. Un matrimonio mayor realizando las tareas de conrear su huerto, en una filmación meditada de planos estáticos en blanco y negro, y un montaje pausado y transparente, es el film que Frampton deja intacto para declararlo como una obra propia.

Perfect Film (1986) de Ken Jacobs no es más que el metraje registrado por la televisión sobre las declaraciones de la gente presente en el discurso de *Malcom X*, y su posterior asesinato. Ken Jacobs se encontró el metraje en un *container*, años después del suceso, y lo firmó con su nombre sin realizar ninguna manipulación, más allá de un ligero ajuste sincrónico del sonido. Declarar este film como obra propia, sin haber hecho ninguna manipulación de las imágenes, ni del montaje, indica la perspicacia de Jacobs a la hora de demostrar lo que se ha rechazado por un medio de

masas, de un acontecimiento tan decisivo para la comunidad afroamericana como la de este acto criminal.

Estos dos filmes representan una apropiación que no ha sufrido cambio alguno, pero otras películas como *Tom, Tom the Piper's Son* (1969) de Ken Jacobs o *Eureka* (1974) de Ernie Gehr parten de material encontrado para



configurarse mediante una re-filmación del celuloide original. Así el panorama filmado desde un tranvía de la ciudad de San Francisco en *Eureka* queda transformado y alargado por la suma de 8 fotogramas de cada una de las imágenes del film original. Los pocos minutos del metraje quedan transformados en un film de casi una hora donde la filmación queda suspendida en el tiempo. *Tom, Tom the Piper's Son* es producto de una re-filmación sucesiva de fragmentos re-encuadrados de un film mudo con multiplicidad de actores y acciones simultáneas.

Estos últimos filmes, y otros realizados durante la década de los ochenta por realizadores cinematográficos que continúan haciendo películas artísticas en la actualidad (Craig Baldwin, Matthias Müller, Abigail Child, Jürgen Reble, Martin Arnold, Lewis Klahr, Peter Tscherkassky, Gustav Deutsch, Peter Delpout y muchos más, forman parte de una corriente consolidada en los círculos del cine de vanguardia, que en muchas

ocasiones retoman ideas que en su día ya fueron concebidas por Bruce Conner.

El metraje encontrado que utiliza, cruza, yuxtapone y contrasta imágenes filmadas de ámbitos como el documental, la publicidad, los noticiarios, los documentales educativos y las ficciones, para sugerir otras ideas, es una práctica iniciada con el filme *A MOVIE* (1959). El hecho de utilizar imágenes y sonidos jugando sucesivamente con la sincronía y la asincronía del metraje original, ya se encuentra en un film como *Report* (1963-67). La



idea de la repetición de una misma secuencia, presentada en un bucle para destacar las reminiscencias, desvelar entresijos y promover nuevas lecturas temporales, ya está presente en *Marilyn Times Five* (1968-73). Y la ilustración de un tema musical de Ray Charles mediante imágenes frenéticas de los *mass media*, ya se muestra en *Cosmic Ray* (1961). Por éstas y otras características la figura de Bruce Conner se erige como uno de los referentes más evidentes en la realización de películas de *found footage*, para realizadores posteriores de ámbitos artísticos alejados del cine comercial, pero también para aquellos introducidos en el campo televisivo publicitario de los *videoclips*, tan presentes en la cultura audiovisual, desde la década de los años ochenta.

El *found footage*, es una herramienta no un fin en sí mismo, me explico: Existe una oposición entre el anonimato de las imágenes encontradas y las secuencias utilizadas en los años 60 y 70, que analizan el medio a través de imágenes que han recogido, mientras que cineastas como Dulac, Storck, y Schub, recurrían a *estocks* de imágenes, a partir de los cuales trabajaban sobre el discurso. *Piece touchée*, de Martin Arnold, sería un ejemplo particularmente interesante en la medida que a partir de una muy breve secuencia de un film hollywoodense cualquiera, el cineasta permitiría una gran cantidad de lecturas del trabajo realizado. Por medio de una tiradora óptica trastornará el desarrollo continuo de una secuencia haciéndola vacilar, retroceder, volver a empezar, haciendo surgir una polisemia ahí donde inicialmente no había más que un sentido (ver el retorno al hogar del marido enternecido que se convierte en un acto casi sicótico de repetición sin fin). *La cuestión parece haberse desplazado del significado al significante*⁸.

Si bien el desvío de obras preexistentes es un procedimiento que actualmente se utiliza con frecuencia, “*los artistas ya no recurren a ello para “desvalorizar la obra de arte” (como sucedía con los artistas conceptuales de los años 60), sino para hacer uso de ella*”⁹.

Es interesante este planteamiento porque nos lleva a sus orígenes en el arte conceptual donde el desvío si iba a la desvalorización de la obra de arte, más específicamente a la abolición del objeto.

Aquí no es tan radical dicho planteamiento, ya que si se requiere del objeto para apropiarse de él no solo para tener una nueva significación, sino para hacer uso de él.

“La apropiación es en efecto el primer estadio de la post-producción, ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica.”¹⁰

Material de archivo

Otra vertiente de utilización de materiales de *found footage* son las películas de archivo también relacionada con los materiales efímeros, que son aquellos normalmente producidos para satisfacer necesidades específicas a corto plazo, sin ninguna pretensión histórica de pasar a la posteridad, y que incluso han perdurado por accidente. Producidos con celeridad y con un propósito concreto, pero dando pie por lo mismo a la incorporación de contenido inconsciente. Habitualmente dirigidos a una audiencia específica, los productores generalmente no tomaron en consideración otras lecturas posibles, posibilitando un amplio espectro de variaciones en su significación.

Dos artistas que parecen sentirse bastante cómodos con el material de archivo son Yervant Gianikian y Angela Lucchi, afincados en Milán, han trabajado frecuentemente con material de archivo, incluyendo el 9,5 mm.

Definen su tema como la “amnesia anímica, el moho, la decadencia física de la imagen en estado material fílmico” su obra largometraje *Dal polo all’equatore* (1986) se basa enteramente en material filmado por:

L. Comerio (1897-1940), cineasta oficial de la corte italiana a comienzos de nuestro siglo, un pionero del documental italiano.

La conquista y la subyugación de la naturaleza son temas recurrentes del film, con cazas exóticas de osos polares, etcétera, etcétera.

La intervención de Gianikian y Ricci Lucchi en el material, más allá de su montaje ordenado, es simple y de técnica relativamente pobre. Muchas secciones están teñidas a mano pasando de tonos verdes exuberantes a sepias blanquecinos, en ocasiones dentro del mismo plano.

*“Todos los deterioros debidos a la edad del film, arañazos, manchas de humedad, moho, se convierten en parte rica y a menudo maravillosa textura de la pieza”.*¹¹ Lo que fundamentalmente nos aporta la apropiación del material de archivo es darle una nueva significación a dicho material, ya sea en su propia materialidad utilizando lo viejo como cualidad materia o en su relación semántica.

Lo que voy a hacer es replantear las posibilidades de RESIGNIFICACIÓN DEL MATERIAL RE-UTILIZADO, es decir conceptualizarlo de una manera distinta a como se generó esa imagen, en su cualidad gráfica, re-significada en su materialidad como *-tableau-* de la imagen en movimiento a la imagen pictórica re-significada.

Así está conceptualizada la serie que he realizado llamada “Delicias Españolas” de la cual encontramos *phototems* de la página 16 a 19.

De la página 20 a la 23 encontramos *phototems* extraídos de *films* Vostell.



“Siluetas” de la serie “Delicias Españolas” mixta sobre tela; 240 x 120 cms.

2009, Valencia España



“Delicias Españolas I” mixta sobre tela; 240 x 120 cms

2009, Valencia España



“Delicias Españolas II”

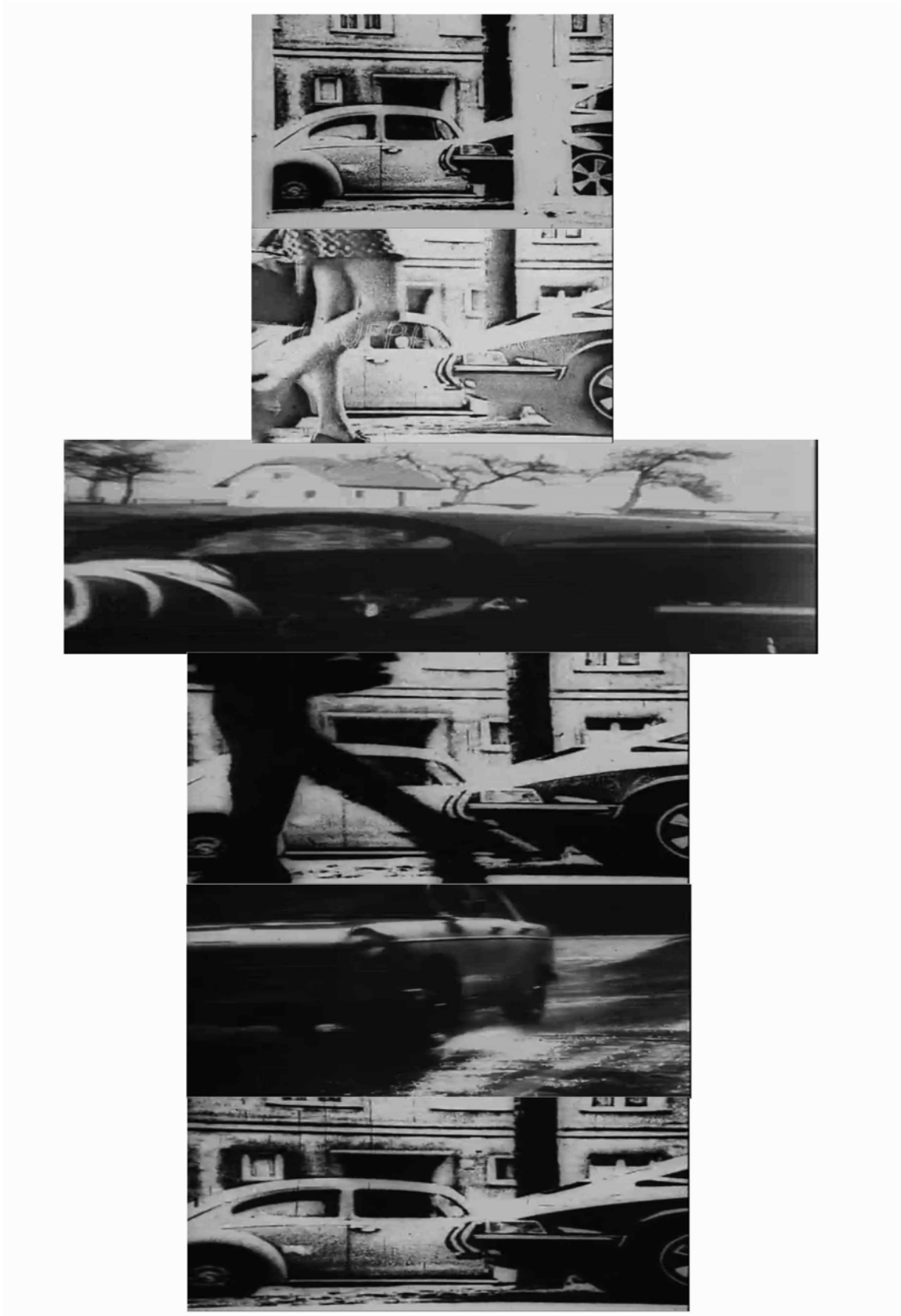
mixta sobre tela; 240 x 120 cms.

2009, Valencia España



“Delicias Españolas III” mixta sobre tela; 240 x 120 cms.

2009, Valencia España



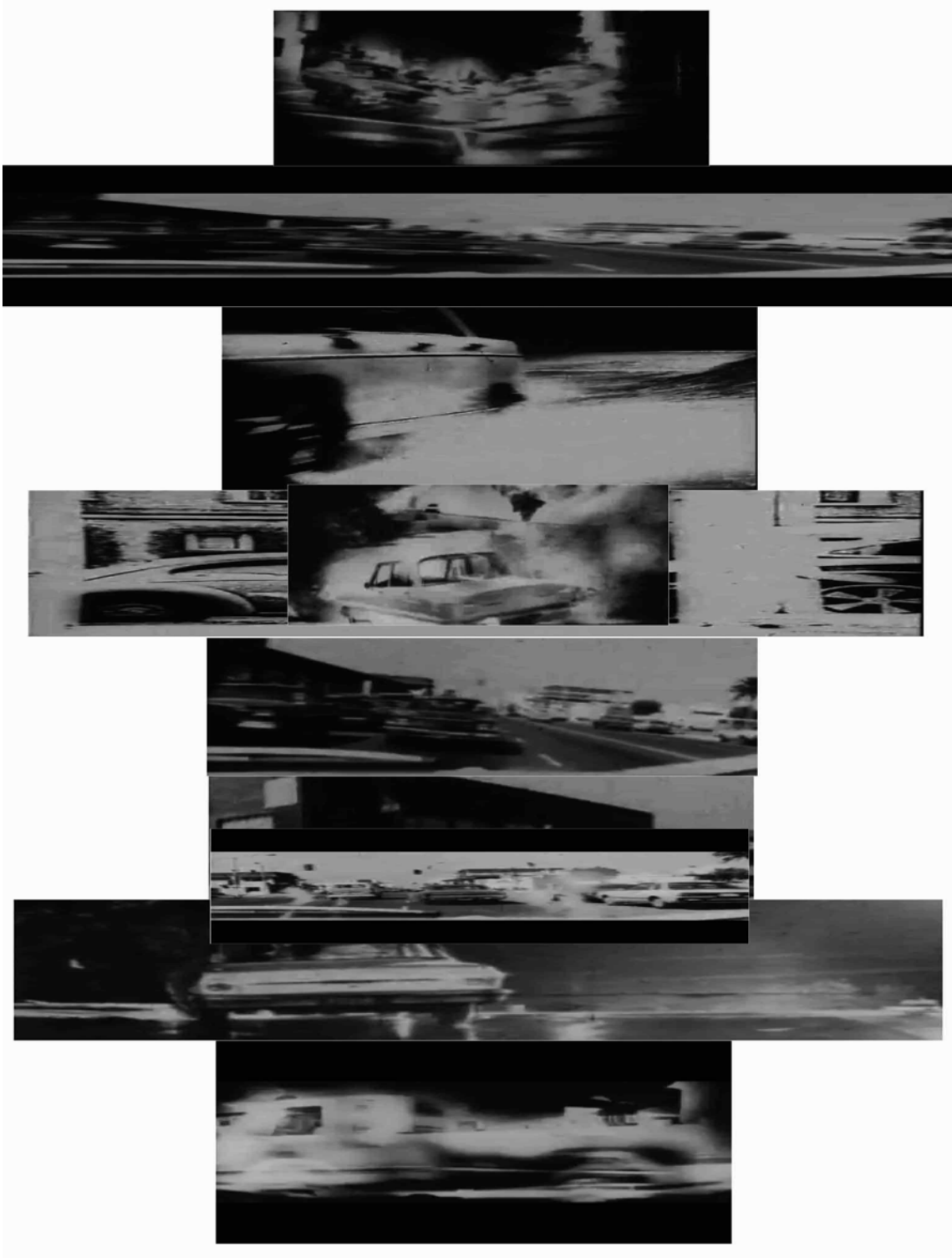
“Siluetas en el camino I” de la “serie Vostell”; mixta sobre tela 240x120cms.

2010, México City



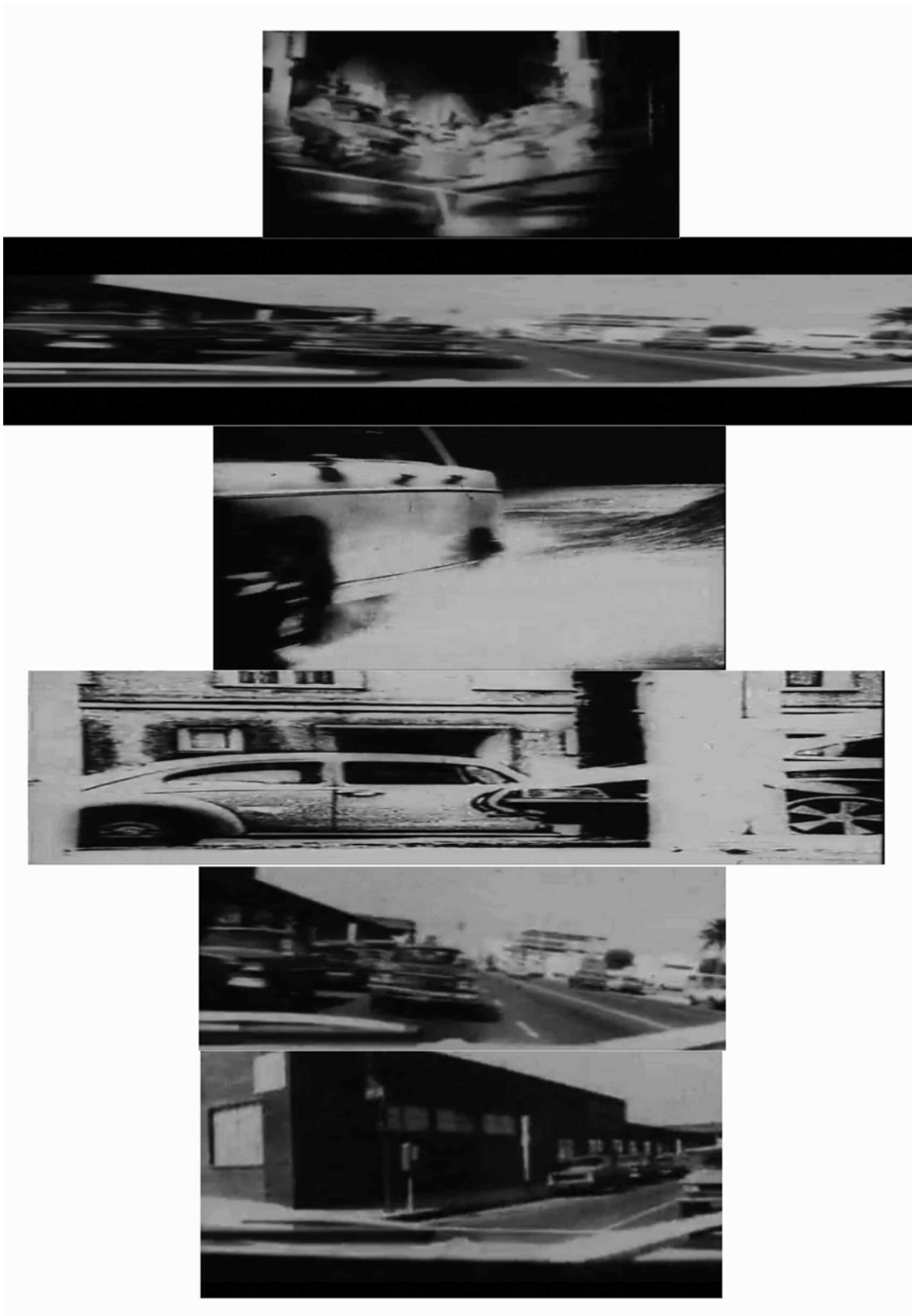
“Siluetas en el Camino II” de la serie “Vostell”; mixta sobre tela 240x120cms

2010, México City



“Cruce de Caminos I” de la serie “Vostell”; mixta sobre tela 240x120cms

2010, México City



“Cruce de Caminos II” de la serie “Vostell”; mixta sobre tela 240x120cms

2010, México City

GRAFISMO

“El grafismo, el juego de la letra, adquirirá cada vez más importancia en el film de found footage, y particularmente entre los letristas (una variante del cine estructuralista de los años 70), que lo convertirán en un arma preponderante de su cinematografía”.¹²

El grafismo se realiza a través de la cinceladura. La cinceladura es una intervención directa sobre la película como materia a modelar; así las raspaduras, las rayaduras, el perforado, el ataque por medio de productos químicos, son sus manifestaciones esenciales. La independencia de los grafismos y de los sonidos se aplicará a todos los documentos y se utilizan todos los géneros.

Una gran parte de la producción letrista (Maurice Lemaître, Roland Sabatier...) consistirá en disponer imágenes de recuperación tras haberlas cincelado, a fin de efectuar un ataque en regla contra la anécdota y la producción realista, *“las cinceladuras trabajarán la imagen para conferirle un suplemento de sentido”*¹³, hay como una liquidación radical del material que se ve sacrificada su singularidad y su primacía es decir adquirirá un nuevo sentido.

Pero sería absurdo limitar la aportación de los letristas a este tipo de interferencia o solución que disgrega la especificidad del *found footage*. En el letrismo de los orígenes hay una supremacía del gesto sobre la película un ataque que recuerda al *action painting* de Pollock, donde la gestualidad y la espontaneidad del acto constituyen la característica que le confiere su aspecto a la pieza. Este gesto de la grafía sobre la película, inaugurado por

Lye y Norman McLaren, recupera una violencia que se vincula con una nueva calidad estética, que evoca los manifiestos de las vanguardias de principios de siglo XX, a diferencia de Lye, para quien la grafía no era sino la coreografía de la energía por medio de líneas y formas, los letristas jugarán con las relaciones entre las representaciones fotográficas y las cinceladuras. *“También les gusta incluir en un film todas las anotaciones que los técnicos de los laboratorios inscriben en las distintas etapas de la fabricación de un film(revelado, tiraje, contraste, sincronización...) es evidente que para un letrista , estos elementos gráficos son maravillosas caligrafías, casi ready-mades, cuya pretendida inutilidad, le da un sentido.”*¹⁴

Dos de los más destacados son: Bruce Conner y Lemaître , con diferencias notorias el primero no utiliza más que *films* en blanco y negro y de una cierta época (los años 40 y 50), mientras que Lemaître no tiene elecciones tan particulares a excepción de los escritos. Lemaître ataca la materialidad misma del documento cinematográfico.

Cuando se trabaja sobre imágenes anónimas, viejos *films* con el formato antiguo de 16mm, como hacen Yervant Gianikian y Angela Ricci en la mayor parte de sus *films*, o Paolo Gioli en *L'operatore perforato* (1979), series de televisión como Frederique Devant en *“Imagogie”* (1981), o bien *films* de carácter educativo como Carolyne Avery en *Midween* (1985-86) o *Big Brother* (1983) y Cecile Fontaine en *Golf Entretien* (1984) y *Overe* (1984), las posibilidades de tratamiento plástico de este material de baso son infinitas... depende de la técnica que va a ser privilegiada para trabajar estas imágenes originales. Cada cineasta se apropia del *found footage* de forma específica, pero sin embargo advierten algunas convergencias de actitudes y de intervención frente al material original el cual se traduciría en unas manipulaciones extremadas de éste. El recurso a viejos films reviste las mismas características cuando lo efectúan

Gianikian y Ricci Lucchi, que se arrojan sobre la naturaleza de la representación de un modo condenado a desaparecer como en *Dal Polo a l'Equatore* (1986) y de Paolo Gioli que juega con un *film* de 9,5mm planteando por medio del *found footage* su cuestionamiento sobre la posibilidad de dominar todos los elementos y estadios de fabricación del *film*, al recordar que el operador de tiempos pasados utilizaba su cámara para grabar imágenes pero también, y que él mismo revelaba sus elementos convirtiéndose así en el gran mago del positivo que constituye el cine. Aquí, en *L'operatore perforato*, el film se venga del operador devorando su representación por lo que le permite ser un *film*: las perforaciones.

Cecile Fontaine trabaja sobre la desmaterialización y la transformación de los elementos originales, arranca literalmente las diferentes capas de emulsión de los *films* en color y los distribuye sobre el mismo soporte con un desfase de algunos fotogramas, jugando con la separación de los colores, como en *Japón Series* (1990) o también colocándolos sobre otras emulsiones o soportes como podemos ver en *Almaba* (1988) o *Cruises* (1989) sobre las técnicas de Cecile Fontaine véase Yann Beauvais “Cecile Fontaine” en *Blimp* n. 16, Graz 1991. Cada vez el despegado no augura un re-pegado, y en este sentido no se puede hablar de un *ready-made*, puesto que todas las manipulaciones están a merced de una disfunción, a pesar del conocimiento de la cineasta de los procedimientos que utiliza.

Si al principio Cecile Fontaine utilizaba materiales encontrados por razones económicas. Así podía hacer films sin cámara, podía realizar films sin tener que sacrificarse por la fascinación de la bella imagen y de la sacrosanta técnica. Efectivo trabajo con lo que podríamos llamar los márgenes, a saber: rayados, raspaduras, remojos, despegaduras, y así convierte al cine

en una actividad ante todo hecha con nada y reanudando al mismo tiempo con el trabajo inaugurado propiamente por los dadaístas en su *collage* principalmente los cuadros de Schwitters y el *collage* al cuchillo de cocina de Hannan Hoch, evocando los *Curried 7302*, *Deep fried 7360 Films* (1973) de Tony Conrad que se preguntaba: como pueden hacerse *films* en la actualidad cuando uno no tiene más que la cocina.

Cecile Fontaine llevará a cabo una radicalización del cine directo al atacar la cinta y su emulsión en vez de montar imágenes encontradas y extraídas de diferentes secuencias, ella la pasa por tratamientos como mínimo violentos, antes de “montar” en el sentido clásico del término. Transforma el material despegándolo de la base. Sobre ésta y en función de la calidad del *film*, de su edad, de su envejecimiento y de su almacenaje, podrá obtener un otro tipo de textura: mosaico, vitral, etcétera. Siendo una intervención de tipo formal a través de lo cual establece una nueva significación a la obra, pero quedándose en eso una obra formal.



“01” de la serie “Green Space” mixta sobre tela; 240 x 120 cms

2010. México D.F.



“Grillo” de la serie “Green Space” mixta sobre tela; 240 x 120 cms

2010. México D.F.

CONCLUSIONES

Mi trabajo está en la parte del desarrollo del arte con herencia del *Readymade* y la post-producción, pero con un giro de vuelta hacia la modernidad (por ello retomo lo *phototems* de Rauschemberg) al darles a mis imágenes un sentido formal, más que conceptual, por ello son importantes los objetos como tales y la reapropiación que hago con ellos es parte de ese proceso pero no el final de él. Por ello parto para realizar mis *phototems* de imágenes de cine comercial y por otra parte hago la apropiación de obras ya apropiadas, pero no con un sentido de redundancia sino de creación.

Citas

1. Bourriaud, Nicolas, “Post-producción” , Adriana Hidalgo editores, 2002,Barcelona, pág. 7
2. Osborne, Peter, “Arte Conceptual” , Phaidon, Barcelona, 2006, pág.27
3. Bourriaud, Nicolas, “Post-producción”, Adriana Hidalgo editores, 2002,Barcelona, pág. 24
4. Ídem, pág. 13
5. Osborne, Peter, “Arte Conceptual” , Phaidon, Barcelona, 2006, pág.27
6. Beauvais,Yann, “Re-Natos Descartes” en “Desmontaje: *Film, Video/ Apropiación*” , IVAM, Valencia,1998, pág. 63
7. Ídem.
8. Ídem.pág. 65
9. Ídem, pág. 67
- 10.Bourriaud, Nicolas, “Post-producción”, Adriana Hidalgo editores, 2002,Barcelona, pág. 24
- 11.Katz, Joel, “Del Archivo a la archivología” en “Desmontaje: *Film, Video/ Apropiación*” , IVAM, Valencia,1998, pág. 60
- 12.Beauvais,Yann, “Re-Natos Descartes” en “Desmontaje: *Film, Video/ Apropiación*” , IVAM, Valencia,1998, pág. 72
- 13.Ídem
- 14.Ídem pág. 74