



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“LOS RECUERDOS DE ALGUIEN MÁS.
APROPIACION DE UN ARCHIVO FÍLMICO FAMILIAR.”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
CATALINA MARIA HOLGUÍN HOLGUÍN

DIRECTOR DE TESIS:
ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA

MÉXICO D.F. MAYO 2011





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.

A Ligia Sardi García in memoriam.

A mis padres por su incondicional apoyo.

A María Tabares y Arturo por la paciencia y por impulsarme a creer.

Índice

Introducción	4
I. El arte pervive: nuevas formas de creación y recepción de la obra de arte	
1.1. De la producción a la post-producción.	10
1.2. La muerte del autor y el autor descentrado.	19
1.3. El copyleft y la democratización de la autoría.	22
II. La apropiación como estrategia de producción en el arte contemporáneo	
2.1. Apropiación, alegoría y montaje en el arte del pasado.	26
2.2. El apropiacionismo posmoderno.	47
2.3. Algunos ejemplos de apropiación relacionados a este proyecto creativo.	58
2.3.1. Retomando a Hitchcock; apropiación de imágenes y películas de cine de ficción.	58
2.3.2. Apropiación de imágenes de cine de carácter doméstico o familiar	66
III. Proyecto de apropiación de un archivo filmico familiar	
3.1 Reflexiones en torno a la imagen fotográfica	71
3.1.1 Anotaciones sobre la imagen y la mirada	72
3.1.2 El retrato, la imagen doméstica y el álbum familiar.	74
3.2 Sobre la procedencia de las imágenes del archivo	80
3.2.1 Colombia: Breve contextualización al entorno político, social y cultural	80
3.2.2 Su realizador: Ligia Sardi García. Apuntes sobre la persona detrás de la cámara	83
3.3 Mi acercamiento a las imágenes del archivo.	86
3.3.1 Evaluación, diagnóstico y transferencia a formato digital.	87
3.3.2 Clasificación e inventario.	88
3.4 Apropiación e intervención.	90
3.4.1 Primeras aproximaciones: entre la imagen fija y la imagen en movimiento.	90
3.4.2 De lo privado a lo público, generación de un discurso artístico a partir del documento familiar.	100
3.4.3 Resultado final: La exposición <i>Reconstrucción</i> .	104
Conclusiones	109
Anexos	114
Fuentes de consulta	118

Introducción

La presente investigación es el resultado de un análisis profundo en mi proceso de creación artística que al momento de empezar con los estudios de esta maestría estaba orientado principalmente al medio fotográfico, en el campo de la fotografía directa y documental y que por esos años se fue engranando con la imagen en movimiento y los discursos y estrategias del arte contemporáneo.

Un factor clave de motivación para trabajar con la imagen en movimiento fue el hecho de recibir como herencia un proyector de cine de 16mm. junto con un archivo fílmico en este mismo formato. El archivo contenía todo el material que había filmado en Colombia mi tía abuela, Ligia Sardi García, entre las décadas de los cincuenta y los ochenta del siglo XX.

A partir de las primeras sesiones de visualización de las cintas, en las que podía apreciar de cerca el olor y la textura incomparable del cine y en las que a través de un espectro de luz me desplazaba a lugares remotos y tiempos pasados, se despertó en mi el interés por hacer algo con estas imágenes. Lo más urgente era restaurarlas para asegurar su conservación por más tiempo, pero tenía claro que mi objetivo no era rescatar el archivo con fines de generar un documento histórico o facilitar un estudio antropológico o social, era si, apropiarme de las imágenes, tomarlas prestadas, y como artista realizar una intervención sobre las mismas, con el ánimo de generar una pieza de mi autoría.

Con el ánimo de comprender y quizás, en cierta forma, justificar mi acción de la apropiación de imágenes preexistentes, desarrollo el primer capítulo de este documento por medio de una revisión a teórica a las nuevas formas de creación y recepción de la obra de arte.

Como es bien sabido, la producción de una obra de arte estaba asociada a una dinámica de creación autónoma, en donde el artista elaboraba la pieza de principio a fin, partiendo de su imaginación, y aplicando su experiencia a la transformación de un material en bruto. Para principios del siglo XX esta dinámica de creación estaba siendo modificada y aunque seguramente, se pueden reconocer muchas

causas y condicionamientos socioculturales que estimularon esta transformación, sugiero la aparición e implementación de técnicas de reproducción mecánica, es decir la llegada de la fotografía y el cine, como una fuerte influencia.

De igual manera, planteo que el ejercicio de creación se ve alterado también, por la arriesgada postura de algunos artistas que por esa misma época, se atrevieron a intelectualizar el proceso de creación artística, reintegrando el arte al mundo de las ideas y alejándolo de su lenguaje puramente sensitivo. Para Duchamp el acto de crear no era necesariamente resultado de un proceso técnico y manual, la creación artística puede provenir de un proceso mental en el que haciendo uso de las ideas, se descontextualiza un objeto ya existente confiriéndole un nuevo significado.

Fue muy interesante descubrir que este gesto del artista francés, el *readymade*, hubiese sido asociado al término post-producción por Nicolás Bourriaud, en su intento por definir ese nuevo mecanismo de creación, en el que a partir de obras y formas culturales ya existentes se llega a producir nuevos discursos artísticos.

Gracias al planteamiento de Bourriaud, es fácil comprender por qué la expresión post-producción empieza a ser parte del glosario de la teoría artística, como sinónimo y/o sustituto al concepto de producción.

Para continuar con la investigación sobre los cambios que ha experimentado la creación artística me remito a dos ideas relacionadas con el concepto de autoría: la muerte del autor y el autor descentrado, refiriéndome a la teoría de Barthes que plantea la participación activa del lector en la interpretación de los significados y a la aceptación de nuevas formas de creación que remplazaron también, la idea de un sujeto-único-creador al dar reconocimiento a la creación artística en colectivos o en la figura de colaboraciones.

Así mismo, se me hace significativo examinar el contundente impulso de las tecnologías digitales, el Internet 2.0 y las redes sociales a la democratización de la autoría, que a su vez, abona el terreno para la aparición y difusión del término *copyleft* o copia permitida, como sello que libera a toda obra, software o pieza que la lleve consigo, de los mandatos y limitaciones de los derechos de autor.

En el segundo capítulo me concentro en la apropiación como estrategia de

creación en el arte posmoderno.

Planteo que quizás otras prácticas del arte en el pasado habrían ejercido la apropiación sin que en ese momento se haya mencionado este término; para lo cual hago un análisis sobre algunas manifestaciones en el arte del pasado que han ejercido acciones o procedimientos relacionados con lo que el arte de la posmodernidad reconoció como apropiación.

Empiezo por describir algunos movimientos estéticos del siglo XVIII y XIX que en su afán por recuperar las huellas del pasado deciden retomar objetos, monumentos u obras de arte antiguas para intervenirlas o reinventarlas. Este modelo de creación recibió el nombre de *revival*, y en casos específicos, se designaba añadiendo el prefijo *neo* al período del cual retomaba sus ideas (neogótico, neobarroco, neoclásico).

Posteriormente paso a revisar otras prácticas más próximas, tanto a nivel temporal como conceptual, ejercidas primordialmente por la corriente dadaísta de Berlín: los fotomontajes, el collage y los *readymades*.

Para llegar finalmente al apropiacionismo posmoderno, tomando como punto de partida una exposición celebrada en Nueva York a finales de los años setenta: *Pictures*, y puntualizar en la obra de dos de sus artistas más emblemáticos: Sherrie Levine y Richard Prince.

Dejando en claro la multiplicidad de facetas y formas de apropiación que han sido ejercidas a lo largo de la historia del arte y subrayando mi especial interés por la apropiación posmoderna, en el gesto de tomar para resignificar, paso a revisar algunos casos afines al proyecto artístico que esta investigación acompaña, deteniéndome en ejemplos concretos de artistas que se apropian de imágenes y/o contenidos de películas de ficción, así como de artistas que hacen apropiación de imágenes y archivos de carácter familiar o doméstico.

El tercer capítulo está orientado a mi proyecto artístico, basado en la apropiación del archivo fílmico de mi tía abuela.

El hecho de que las imágenes que utilizo fueron realizadas por otra persona, despierta en mi el interés por hacer una reflexión sobre la imagen y la mirada para concluir que no existen dos fotografías iguales: toda imagen está cargada de la subjetividad de su realizador y, en el caso específico de mi ejercicio creativo, si bien se trata del uso de las mismas imágenes que fueron registradas y presentadas por alguien más, me propongo demostrar como gracias a la edición, el discurso y el contexto en que son presentadas se logra cambiar el sentido y el significado de las mismas.

De igual manera, como la procedencia de estas imágenes es un archivo familiar que en cierta forma puede leerse como una versión animada del álbum de familia, paso a esbozar el significado histórico del retrato, sus usos tanto al servicio del gobierno como parte del sistema de control, y luego como fuente de identidad y pertenencia al servicio del núcleo familiar.

Para entrar en materia a la descripción de mi proceso creativo, considero conveniente explicar al lector de donde vienen las imágenes de la que hago apropiación, en qué contexto fueron hechas y quién fue la persona que las realizó. Con ese fin hago una breve reseña del entorno político y social colombiano describiendo como la violencia, que ha marcado su historia en el último siglo, ha obstruido también el desarrollo cultural, lo cual se ve reflejado en la pobre historia del cine colombiano.

Esta documentación, pensada en un principio para beneficiar al lector, fue además muy útil para mi, en la comprensión (sí es que de alguna forma se puede comprender) del conflicto armado en el que vive mi país desde hace varias décadas y en la articulación de mi discurso creativo.

Adicionalmente hago unas entrevistas a familiares y personas cercanas a la persona que realizó estas imágenes para entender con más claridad quién era ésta mujer y cual era el entorno en el que se movía, de lo que se va revelando el valor que tienen para mi y el por qué de mi motivación en revivirlas y hacer uso de ellas.

Posteriormente describo cómo fue mi aproximación a las imágenes.

La facilidad de tener en casa el proyector de 16mm. y poder yo misma operarlo me permite hacer varias experimentaciones creativas, las cuales en un principio fueron siempre en fotografía por ser este el terreno en el que me desenvolvía con más confianza.

Esta fase práctica es acompañada de la revisión de algunos textos de teoría del cine así como, de diversos estudios al factor tiempo y su determinante papel en la transcripción del movimiento.

De esas primeras exploraciones puedo diagnosticar el delicado estado en que se encuentran las cintas y la necesidad de transferirlas a video, para tener un respaldo digital y facilitar así su visualización, clasificación y posterior edición. Para ese proceso busco el apoyo de la Filmoteca de la Unam, en donde me colaboran con la transferencia del material de cine a video.

Con las imágenes ya en video, se hace más fácil inventariar el material, clasificarlo y evaluarlo.

Lo que viene después es dejar en reposo mi cámara fotográfica para sumergirme de lleno en las posibilidades del medio audiovisual. Hacer uso de la edición para manipular y mezclar imágenes con sonidos y entablar un nuevo discurso.

Paso a explicar el encuentro con una película de cine: *Persépolis*, de Marjane Satrapi y Vicent Paronnaud (Francia 2007) de la que decido tomar algunos diálogos para sobreponerlos a las imágenes mudas de mi tía abuela.

El resultado final de este proceso y la que considero la pieza principal de este ejercicio creativo es el video *Reconstrucción*, que fue presentado junto con una serie de fotografías en la exposición con el mismo nombre, en la galería *La Miscelánea* de la Ciudad de México y en la *Alianza Francesa* de la ciudad de Cali (Colombia).

Por último, considero importante aclarar que al ser ésta una investigación teórico-práctica, frecuentemente el lector encontrará comentarios y percepciones muy íntimas y subjetivas; sin embargo, he tratado de entablar un diálogo entre la

narración de mi proceso personal de creación, la revisión de otros procesos creativos similares y la teoría y la crítica que sobre la apropiación y las nuevas estrategias de producción se ha escrito.

I. El arte pervive: nuevas formas de creación y recepción de la obra de arte.

El siglo XX trajo consigo cambios radicales en la concepción y elaboración de las artes. La exploración de nuevas formas y el desarrollo de nuevas teorías que cuestionaron los paradigmas y criterios de valoración, ocasionó una ruptura al tradicional corte estilístico que definía la historia del arte.

Durante este siglo, el arte atravesó cambios tan drásticos como no los había vivido en toda su historia: se implementaron teorías, estrategias, juicios y críticas, que trastocaron la concepción que teníamos de original y copia, de autor y receptor, y de la obra de arte en sí, llegando por último a una nueva comprensión del arte en donde todo es válido, en donde no existen reglas ni relatos legitimadores.

El arte actual ostenta una total apertura e hibridación de tendencias y estilos, los lenguajes y discursos están en permanente desplazamiento y no hay juicios o verdades absolutas de valoración, se habla más bien de interpretaciones o reflexiones críticas a la obra artística.

Mediante una revisión a algunos de estos sucesos que alteraron los procesos de creación, pero que igualmente implicaron cambios en la manera de percibir, entender, teorizar y exhibir las obras de arte, desarrollo este capítulo.

1.1 De la producción a la postproducción

Decido tomar como punto de partida temporal, las décadas finales del siglo XIX, por ser el momento en que la fotografía y al poco tiempo el cine, empiezan a incidir de manera técnica y formal en las artes, subrayando que hasta ese momento la creación artística estaba asociada, exclusivamente, a la producción de manera tradicional.

De tal manera, empezaré por analizar algunas de las repercusiones que trajo consigo la aparición y difusión de la fotografía, en la práctica de las otras disciplinas del arte.

Al poco tiempo de ver los resultados de las primeras fotografías, la necesidad de aproximarse a la realidad de la manera más fiel deja de ser una obsesión para los

pintores. Liberados de esta responsabilidad, los pintores empiezan a explorar nuevos lenguajes, nuevas temáticas, modificando su manera de representar la realidad, abriendo el paso a la abstracción por encima de la figuración, al menos de la figuración realista, dominante del discurso de la época.

La ruptura formal, se ve reflejada en la obra de los primeros impresionistas, en cuyos trabajos se observa un distanciamiento al imperativo mimético, mediante una exploración más libre al terreno de los sentidos, que se refleja en un trazo suelto, de pinceladas fragmentadas, en donde el estudio de la luz y su incidencia sobre los objetos se convierte en el objetivo más importante.

Pero la fotografía no sólo ejerce una marcada influencia sobre el quehacer pictórico, la fotografía, entrega la base material para el nacimiento del cine y la presencia de ambos dispositivos técnicos provoca efectos trascendentales en el discurso, la producción, y la recepción de las obras de arte.

Estos aspectos fueron lúcidamente analizados por el filósofo alemán Walter Benjamin. La destrucción del aura, es la figura propuesta por el autor para anunciar la muerte del original, de la obra auténtica, de la pieza única e irreproducible, concepción que hasta la fecha era requisito inherente a toda obra de arte.

Para comprender más claramente la noción de aura a la que se refiere Benjamin, Bolívar Echevarría en la introducción a la versión en español de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* dice “El aura de una obra humana consiste en el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía ó revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado [...] no admite copia alguna de si misma”¹. Bajo esta premisa, es claro entender porque la reproducción técnica engendraba la destrucción del aura. Entre la crítica y la alabanza a la reproducción mecánica, Benjamin reconoce también que al implementarse ésta, se consigue llevar la obra de arte a lugares a

¹ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003. p. 16.

donde el original no puede ir, siendo el mejor ejemplo el del cine, con el que se lograba llevar la obra de arte a las masas. El cine, como ninguna otra de las artes, permitía que una obra fuera vista por miles de espectadores de manera simultánea en distintos lugares del planeta, dejando de ser el privilegio exclusivo de unos pocos.

Por esos años, en que el arte cinematográfico se difundía por el mundo, otros cambios radicales estaban ocurriendo en el campo del arte; cambios expresados en el quehacer de las vanguardias que de distintas maneras buscaron agredir y trastocar los paradigmas estéticos a los que estaban acostumbrados.

Es, ese momento, en el que se rompe con la postulación kantiana de asociar la apreciación de la belleza de la obra de arte a la contemplación desinteresada. Es, ese periodo, en donde movimientos de vanguardia como el cubismo, proponían una nueva visión de la realidad que destruía la distinción tradicional entre lo bello y lo feo, reinventando los procedimientos y valores pictóricos mediante una exploración racional y geométrica de la naturaleza; en donde la integración del movimiento y la velocidad a la representación se hacía presente en la propuesta artística de los futuristas, que insertaron en sus pinturas la realidad impuesta por las máquinas y la sociedad industrial; o en donde otros, como los dadaístas, decidían tomar posturas más radicales frente a la concepción estética.

El dadaísmo, aparte de estar en contra de la sociedad capitalista, estaba en contra del arte, de la literatura y de la poética tradicional, estaba en contra del orden, de la belleza eterna y la perfección. Replanteaba el paradigma de que el arte debía agradar. Defendía la existencia de otro tipo de arte, un arte anti-estético, en donde el gesto y la irreverencia de la obra estaban por encima de la forma y la belleza.

Como bien lo enfatiza Michelli “Una sola cosa importa: que tal gesto sea siempre una provocación contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley, en consecuencia, el escándalo es el instrumento preferido de los dadaístas para expresarse.”²

² Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 1 ed. Alianza Forma, Madrid, 1979. P.45

Debemos tener en cuenta que este espíritu reformista y destructor sucedía en medio de una época de cambios radicales para occidente, ligados al progreso y la industrialización. Adicionalmente se encontraban en plena guerra, lo cual nos permite comprender la necesidad que tenía el dadaísmo desde su no-estilo de impactar y agredir.

Desde ese momento, la satisfacción y el placer dejaron de asociarse a la contemplación de la belleza para integrarse a una nueva estética ocasionada por el *shock* que, como plantea Benjamin, provenía tanto de la irritación generada por la irreverencia de las propuestas dadaístas como del cine con su bombardeo de imágenes, una tras otra, a manera de proyectil.³

Esta claro pues, que en ese momento coyuntural de principios del siglo XX, se reestructura todo el sistema de representación y valoración de las artes; se rompe con el recogimiento y la devoción con que se miraba la obra de arte aurática; se trastoca su función de culto, otorgándole una nueva función que está visiblemente ligada a la exhibición en el cine y, en las demás artes, a la exploración y el cuestionamiento de toda normatividad estética anterior.

He esbozado hasta aquí, de qué manera la reproducción técnica tuvo incidencia en el modo de producir de las artes en las llamadas vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX; ahora bien, me parece conveniente dar un salto en el tiempo para acercarnos al momento en que estas técnicas de reproducción entran a ser parte esencial de la reflexión y creación de algunos artistas como Robert Rauschenberg y sus sucesores del arte pop, que con su postura, replantearon otros paradigmas de la idea de arte y del proceso creativo.

En el texto *Sobre las ruinas del museo*⁴ llama la atención el paralelo que establece el autor, entre el ensayo de Leo Steinberg *Otros criterios* que hace referencia a la obra de Robert Rauschenberg y la *Arqueología del saber* de Foucault, al hablar de los cambios de pensamiento “tales como tradición, desarrollo, fuente y origen, por

³ Benjamín, Op. Cit., p. 89.

⁴ Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo” en Foster Hal (comp.), *La posmodernidad*, México, Kairos, 1988.

conceptos como discontinuidad, ruptura, umbral y transformación". Crimp nos remite al análisis hecho por Foucault de que los cambios de pensamiento vienen unidos a nuevas instituciones de poder y nuevos discursos, en donde señala para el momento histórico de la modernidad, las siguientes instituciones de confinamiento con sus respectivos discursos: el asilo y la locura, la clínica y la enfermedad, la prisión y la criminalidad, añadiendo a esta lista la institución del museo y la disciplina de la historia del arte.

Así pues, en esa dialéctica de pensamiento-institución, la modernidad y el museo establecieron que los criterios de autenticidad y originalidad eran requisitos indispensables para la validación de todo discurso artístico y reconocieron a la pintura y la escultura como únicas categorías, sin importar que otras manifestaciones culturales se quedaran por fuera de su hermético edificio.

Al cabo de un siglo, el desencanto por el fracaso de la renovación radical que planteaba la modernidad, sumado a los cambios estructurales que trajo consigo el capitalismo y la incidencia de los medios de comunicación de masas con su manejo de la información, degenera en una nueva crisis de valores que da inicio a nuevos cambios y nuevas estructuras de pensamiento.

Es este momento del que habla Steinberg, en que se da un giro radical al sistema de representación artística, cuando Robert Rauschenberg transforma la superficie pictórica al hacer uso de una prensa de imprimir. En palabras de Crimp, es el paso definitivo de las técnicas de *producción* a las técnicas de *reproducción*.

Es la posmodernidad rompiendo el paradigma del sujeto creador, haciendo uso de la tecnología para reproducir y aniquilando nuevamente el concepto de aura.

Pero antes de continuar, es pertinente detenerse ante el uso del término posmodernidad, el cuál ha sido debate de muchas discusiones académicas que no logran llegar a un acuerdo entre su extenso significado y los límites del período que determina.

De acuerdo con la explicación de Jose Amícola⁵, quién apoya su proposición en las ideas y teorías de Frederic Jameson, será entendido como el momento histórico de ruptura con las formas tradicionales en el arte, la cultura y el pensamiento moderno, el cual se caracterizaba por la confianza en el progreso y la innovación promovida por el capitalismo industrial y expresado abiertamente en las vanguardias artísticas e intelectuales de comienzos de siglo. Por su parte, la posmodernidad, corresponde al período del capitalismo tardío o multinacional, en el que la sociedad de consumo y los medios masivos de comunicación, de la mano a las nuevas tecnologías y la informática, empiezan a regir todos los ámbitos de la vida económica, social y cultural.

Amícola menciona también el planteamiento de Jameson de que el posmodernismo venía a poner en entredicho varios pilares del conocimiento “la oposición dialéctica entre esencia y apariencia, el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto, el modelo existencial de autenticidad e inautenticidad y el contraste semiótico entre significante y significado”⁶ lo cual se empieza a ver reflejado en las diversas manifestaciones culturales emprendidas durante este periodo, aún vigente.

El arte de la posmodernidad trabaja en diluir la frontera entre alta cultura y cultura popular (de masas), aceptando e integrando en su lenguaje la dinámica política y económica del capitalismo globalizado. Defiende conceptos como hibridación, *remake*, y apropiación, otorgando validez a un nuevo sistema de producción cultural, totalmente impensable bajo los mandatos de la modernidad.

Todas estas características, se pueden apreciar claramente en las obras del arte pop y de uno de sus principales representantes, el artista norteamericano Andy Warhol.

⁵ José Amícola, *Camp y posvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

⁶ Citado en José Amícola, *Ibidem*. p. 45.

Warhol no sólo se apropia de las imágenes de personajes o productos de la sociedad de consumo del momento, sino de los recursos y lenguajes visuales suministrados por las tecnologías de reproducción mecánica y serial.

Haciendo uso de la apropiación y de técnicas de reproducción como la serigrafía, Warhol nos presenta otra faceta del sujeto creador, un nuevo creador y un nuevo sistema de producción que es descrito por Amalia Martínez de la siguiente manera: “En el arte pop la subjetividad es eliminada a favor de la neutralidad despersonalizada de la máquina. Desdeñando por igual la tiranía de la expresión individual y la factura manual- los dos factores básicos que determinan la unicidad del objeto artístico y su valor aurático, las imágenes del Pop son concebidas como el espejo de una realidad regida por la producción industrial, o lo que es lo mismo la producción mecánica y seriada”.⁷

No en vano, este momento es reconocido por Arthur Danto como el fin del arte.

Para Danto, el momento en que las obras de arte Pop, más puntualmente las cajas de Brillo de Andy Warhol (1964), son aceptadas en la galería y reconocidas como arte, marca la ruptura definitiva con los relatos legitimadores del arte. “El arte, mostró a través del pop, cuál era la pregunta filosófica natural sobre el arte: ¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, aparecen exactamente iguales?”⁸

A partir de ese momento, los artistas se liberan del museo y su discurso de reglamentación y recuperan el derecho a ejercer el arte como cada uno quiera.

Ejerciendo el beneficio de esta libertad, el arte de la posmodernidad, explora caminos radicales como los del conceptual, el movimiento fluxus, el arte procesual, el arte minimalista, etc. en donde se implementan nuevos lenguajes y formas de expresión como el happening, la instalación, el performance y el video.

Estas manifestaciones artísticas, que salieron a la luz en los años sesenta, y remiten a la conjunción entre la producción industrial, el consumo masivo y las

⁷ Amalia Martínez Muñoz, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Arte del siglo XX-2, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2000, p. 22

⁸ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Tr. De Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999, p. 149.

nuevas tecnologías, impulsaron un legado primordial para la comprensión del arte de la actualidad: la desmaterialización del objeto artístico. Al trazar el desplazamiento del objeto hacia el concepto, hacia la concepción ó mejor dicho, hacia la idea de la obra, lo importante de ahora en adelante no será el objeto material, tangible de una obra, sino el entendimiento de la misma como resultado de un proceso en el que confluyen el pensamiento, el sentimiento y la razón.

Después de revisar las repercusiones que trajo consigo la aparición de la fotografía, el cine, así como el uso de la prensa de impresión en las artes, y bajo la premisa de que la creación del hombre está sujeta y determinada por las posibilidades tecnológicas de su tiempo, a llegado la hora de examinar el momento actual, en que no sólo la producción artística e industrial sino la vida en general, es regida por la tecnología cibernética y digital.

Como es sabido el montaje, el collage y el ensamblaje son recursos estéticos que se introdujeron en las prácticas discursivas del arte moderno, sin embargo, al aparecer las computadoras, con su potencial para la copia y la simulación, para la combinación de imágenes y sonidos, las prácticas del collage y del montaje permitieron la generación de realidades virtuales y universos de ficción impensables en otros tiempos de la historia.

El acceso extendido a los computadores y a otros aparatos digitales, sumado al uso del Internet y a la saturación de imágenes e información que éste provee determinan, en gran medida, la aparición de otras características en el arte como son: la repetición, la serialidad, la fragmentación, la apropiación, la hibridación y la intertextualidad.

A su vez, estas características consolidan el escenario al que quería llegar, una nueva plataforma al proceso de creación artística reunida bajo el término *post producción* por el crítico francés Nicolás Bourriaud.

Si bien, la *post producción*, es la expresión para designar una serie de actividades y procesos que se aplican para manipular y editar material grabado en audio y

video (montaje, sonorización, subtítulo, efectos especiales, etc.) es también, la palabra perfecta para designar la obra de artistas que en lugar de trabajar con el material en bruto, se apropian, interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras o productos culturales ya existentes.⁹

Considero conveniente remontarme al concepto de *ready made* de Duchamp, quién en el acto de seleccionar un objeto industrializado y exponerlo como obra de arte en el espacio de una galería, desplaza la problemática de la producción artística, diluyendo la idea de que crear es igual a producir e incorporando la idea de que consumir es también una forma de producir (establece una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir).

De igual manera, los artistas de la postproducción acogen la idea de consumir imágenes, formas, sonidos, obras de arte del pasado, para post-producir.

Lo que estamos presenciando, es un *ready made* ya no de objetos, sino de formas culturales, es tomar los signos culturales existentes como caja de herramientas para producir nuevos espacios narrativos y nuevos significados.¹⁰

De la mano con la realidad global, con sus avances tecnológicos y sus problemas, con la saturación de objetos y deshechos, y con la nueva conciencia ambiental, este método de creación artística resulta muy afín al concepto ecológico de reciclar: volver a usar, dar una nueva vida ó una nueva idea a las cosas para reutilizarlas. Algo similar a lo que se observa en el hábito de visitar los mercados de pulgas con la intención de encontrar objetos en desuso para adaptarlos a nuevas necesidades ó nuevas formas de presentación; una nevera antigua se convierte en una alacena, una puerta en una mesa, un perchero en una lámpara, etc.

Como dice Bourriaud, en lugar de postergarse ante las obras de arte del pasado, hacer uso de ellas: ningún signo debe quedar inerte, ninguna imagen debe permanecer intocable, la tarea consiste en reescribir la historia. Queda en mano de

⁹ Nicolás Bourriaud, Postproducción. *La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma al mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

¹⁰ Bourriaud, *ibídem*, p. 123.

los artistas el criterio y la responsabilidad de hacer el mejor uso de estas nuevas estrategias.

1.2 La muerte del autor y el autor descentrado

“Si le gustaron mis versos/ qué más da que sean míos/ de otros/ de nadie./ En realidad los versos que leyó son de usted:/ Usted, su autor, que los inventa al leerlos”.¹¹

En este apartado me interesa indagar sobre qué pasa con la presencia y la figura del autor ante este nuevo esquema de creación.

La muerte del autor, es el título de un ensayo de Roland Barthes, que llamó mi atención pensando en esa desaparición del autor-productor, que como sugiero ha sido dislocada por la figura del autor-postproductor.

El enfoque de Barthes va por otro camino, no por ello inapropiado o ajeno al estudio del autor/artista contemporáneo. Se refiere, expresamente, al autor literario y plantea que estamos presenciando la dislocación de la figura del autor por la del lector, pues es el lector en quien confluyen las escrituras múltiples que hay en un texto, el autor sólo sugiere, y es al lector a quien le corresponde ejercer un rol activo para la decodificación del significado. En palabras de Barthes “ la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino”.¹²

Ramón Pérez Parejo en su ensayo sobre la crisis de la autoría, complementa el análisis de Barthes con las ideas de Jacques Derrida y Michel Foucault.¹³

Derrida cuestiona el afán de la filosofía occidental por buscar verdades objetivas en las que instalarse, cuestiona la necesidad de reconocer un origen, un creador, un autor para cada acto. Critica a Platón, por incurrir en el llamado *falologocentrismo*, de instalar una presencia objetiva, una figura visible, a quien pueda reconocerse como creador, asociado a una figura paterna y a la jerarquía masculina.

¹¹ José Emilio Pacheco en: De la apropiación en el arte contemporáneo en <http://impreso.milenio.com/node/8621126>

¹² Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987, pp. 71

¹³ Ramón Pérez Parejo, *La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

Por su parte, Foucault propone replantear la noción de autor/artífice, por ser algo más complejo y cambiante. Se basa en dos argumentos. No todo texto está provisto de la función-autor, en tanto que no todo texto, aunque lleve firma, se considera "obra" de autor. Segundo, la concepción de autor cambia de acuerdo a los tiempos, desde el anonimato medieval, a la exaltación del nombre propio en la actualidad unido al anhelo de "propiedad" impulsado por el capitalismo.

Coincido en cuestionar esa concepción romántica y casi sagrada del autor, que configura y da vida a la obra a partir de su inspiración, y me adhiero a la idea de Barthes de voltear la mirada hacia el lector. Esta idea de lector, perfectamente puede aplicarse al espectador del arte contemporáneo, quien para enfrentarse a la multitud de ofertas, de variada apertura temática y de ejecución que ofrecen las obras de arte hoy, debe asumir un rol activo en el proceso de construcción de significados.

En oposición al sistema clásico de comunicación, que supone un receptor pasivo y un emisor, Umberto Eco, había propuesto ya en 1962, la noción de obra abierta. Señala que toda obra de arte es un mensaje ambiguo, en donde una pluralidad de significados conviven en un solo significante. Son obras en las que el autor de manera intencionada, deja abiertos eslabones a la libre interpretación o construcción del receptor. Es por ello que se habla también de obra en movimiento, porque los destinatarios participan en la elaboración de la obra.

En el panorama actual, se exige al espectador una mayor implicación personal para el entendimiento o al menos acercamiento a la obra de arte, como decía Duchamp "los observadores hacen los cuadros", pues el sentido de una obra está tanto en su creador, como en los espectadores que se acercan a descifrarla, y es por ello que para muchos resulta tan esquivo el arte contemporáneo.

Ahora bien, considero útil retomar la cuestión de la autoría para analizarla desde otra perspectiva frente a la que nos encontramos hoy, la de un nuevo mecanismo

de producción que mediante creaciones o colaboraciones grupales está produciendo obra en las distintas esferas de las artes. Un nuevo esquema de creación en donde el protagonismo del autor, sujeto único, egocéntrico, creador se diluye ante la conformación de redes de trabajo en equipo, en donde el reconocimiento se otorga a la creación colectiva.

Tal como sucede en el cine, y en las nuevas formas de entretenimiento como las películas de animación, los video clips, y los video juegos, en donde, si bien, se reconoce aún la presencia de un director, el reconocimiento oficial es para el equipo de producción/postproducción. Es el concepto del “autor descentrado”, al que se refiere Andrew Darley en su libro sobre cultura visual digital.¹⁴

Este autor descentrado presenta un perfil similar, al que menciona Nicolás Bourriaud con los artistas de la post producción, presentes tanto en la música con la figura del *dj*, como en el arte contemporáneo.

Mediante un listado de palabras y expresiones que constituyen el vocablo de los *djs* (*sampling, toasting, pitcher, cross fader, talk over*) Bourriaud establece las similitudes entre estos dos artífices de la cultura contemporánea.

Mientras que el *dj* entrelaza piezas de varios autores y las interviene para construir un ambiente sonoro modificado en vivo, los artistas se apropian de imágenes, textos, conceptos de otros artistas, generando un nuevo esquema de “comunismo de formas”.¹⁵

Es frecuente encontrar en el arte contemporáneo el esquema de las colaboraciones. Cada vez más a menudo, se hace visible la firma de los llamados colectivos o agrupaciones de artistas que trabajan técnica o conceptualmente en conjunto.

En México entre los años setenta y ochenta hicieron su aparición varios colectivos. Entre ellos se destacan El No Grupo, cuyos integrantes definitivos fueron: Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia y Maris Bustamante; Proceso Pentágono conformado por: Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, José Antonio

¹⁴ Andrew Darley. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los modos de comunicación*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002.

¹⁵ Bourriaud, *Op.cit.* p44.

Hernández, Víctor Muñoz; el Grupo SEMEFO conformado por: Teresa Margolles, Carlos López, Arturo Angulo, Monica Salcido y Juan Manuel Pernás así como, el grupo Mira, Peyote y la Cía, Suma, Tepito Arte Acá, entre otros.

Por su parte, otros artistas en lugar de asociarse como grupo, prefieren invitar a otros creadores a prestar colaboración en un proyecto específico. Un ejemplo de ello es el artista argelino radicado en París, Philippe Parreno, quién ha elaborado piezas en colaboración con: Pierre Huyghe, Joseph, Mauricio Catelan, Liam Gillick y Carsten Höller, entre otros tantos.

De igual manera, en el contexto mexicano, artistas como Rafael Ortega (1965) han realizado importantes colaboraciones con otros nombres de su generación como Melanie Smith, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Francis Alÿs, Damián Ortega, Thomas Glassford, Miguel Ventura, Silvia Gruner y Joao Penalva, entre otros.

Más que un punto final sellado por la firma del artista lo que se propone en estas colaboraciones u obras en colectivo es el diálogo, el encuentro, el comentario y/o la respuesta entre varios autores.

1.3 El *copyleft* y la democratización de la autoría

En este nuevo esquema de producción que fomenta las colaboraciones y en donde la figura del autor-creador está siendo remplazada por la del autor-modificador, el Internet constituye la herramienta perfecta para interferir las creaciones de otros, modificarlas, corregirlas, o entablar escrituras colectivas como las de los *blogs*.

Con el uso de la red de Internet se produce la verdadera y total democratización de la autoría. Cualquier creador, desde el lugar en que se encuentre, puede publicar sus obras, sus fotos, sus textos y adquirir el derecho a ser escuchado.

De igual manera, un texto, un sonido, una imagen publicada en Internet es propensa a ser alterada o modificada por cualquier sujeto. Es por eso, que ha empezado a difundirse la expresión *copyleft* o copia permitida.

El término *copyleft* hace su aparición en los años sesenta en el ámbito de la informática, para designar cierto tipo de programas que podían ser libremente difundidos, gracias a la autorización que otorgaba su creador. Se usa después, de manera analógica, para la creación literaria y artística.

Está muy ligado al concepto de *software* libre, y a la GNU GPL (*General Public License* o licencia pública general) que es, básicamente, una licencia orientada a proteger la libre distribución, modificación y uso de *software*.

Su objetivo es impedir que el material que se acoge a ella, esté sujeto a derechos de autor (*copyright*) o a otros intentos de apropiación que circunscriban las libertades de sus usuarios.

La traducción más frecuente, de esta palabra es “izquierdo de copia” sin embargo, lo más común es que los textos en español conserven la expresión en inglés.

Para explicar de donde proviene el término *copyleft* sugiero la explicación que utiliza la fundación *Copyleft* de España:

Nació como deformación humorística de *copyright*, jugando con el significado de *right* ('derecho[s]') en este compuesto y con su acepción política (*right* = 'derecha'). El *copyleft* sería de este modo la reivindicación de la libertad, frente a los derechos de autor que la coartan. Al mismo tiempo, el componente *-left* también se asocia con el significado que posee como participio de *to leave*: toda creación que se difunda con esta filosofía «se deja» a disposición de usuarios posteriores, para que se pueda utilizar libremente de manera indefinida.¹⁶

Estas licencias se concentran especialmente en el campo del conocimiento y del arte. Pues su postura es la de compartir y facilitar que tanto procesos creativos como de transmisión de conocimiento se ejerzan más libremente.

En resumen, el *copyleft* describe los derechos aplicados a una diversidad de trabajos de producción creativa que pueden ser libremente usados, modificados y

¹⁶ <http://fundacioncopyleft.org>

re-distribuidos. En algunos casos se permite el uso comercial de dichos trabajos, en otras ocasiones no.

En todo ello radica la razón de ser de la Licencia Arte Libre: promover y proteger prácticas artísticas liberadas de las reglas exclusivistas de la economía de mercado.

El Internet y el ejercicio de estas licencias de copia libre, representan un paso decisivo en la disolución de la autoría. El autor se desdibuja por la aparición de ese lector-creador, que tiene en los aparatos digitales y el Internet todas las herramientas para transformar o reprogramar los signos culturales que se encuentra.

Se reafirma el poder del lector, como verdadero artífice de la obra, tal como lo postulaba teóricamente Roland Barthes.

Se consolida un verdadero comunismo creativo en donde el creador y la comunidad son cómplices, en donde emisor y receptor se funden en el trascurso del proceso creativo.

Nos encontramos pues, ante una nueva forma de creación en el arte. Un nuevo panorama, en donde el *remake*, la apropiación o en una sola palabra la *postproducción* es tan válida como la creación tradicional lo fue en los comienzos de la historia del arte.

De esta manera me atrevo a afirmar que como dice Hal Foster, “ese funeral fue por el cadáver equivocado”¹⁷ El arte pervive, no ha muerto ni ha llegado a su fin, se trata más bien, de un “nuevo hacer”, un nuevo esquema de creación y recepción de la obra de arte.

¹⁷ Hal Foster. “Ese funeral es por el cadáver equivocado”, en *Diseño y delito*. Madrid, Akal, 2004.

II. La apropiación como estrategia de producción en el arte contemporáneo.

En este capítulo concentro la atención en una de las actividades que se ha hecho común como estrategia de producción en el arte actual: la apropiación.

La primera parte se deriva de la indagación sobre la similitud entre ciertas acciones del arte del pasado y la práctica apropiacionista de la posmodernidad. Dejando en claro que me refiero a la apropiación posmoderna como una estrategia que se hizo identificable de los años ochenta para acá, a raíz de la exposición *Pictures* (1977) curada por el crítico Douglas Crimp, en la que los artistas más que generar representaciones nuevas usaron representaciones o imágenes ya existentes con el propósito de cuestionar el sistema de representación en sí mediante su resignificación.

Para hurgar en el pasado me remito al significado literal del término *Apropiar*: Tomar para sí algo ajeno, con lo cual se amplía el espectro a un extenso rango de actividades artísticas que han tomado para sí, a manera de plagio, inspiración o sustento, elementos, temas, estilos u obras de arte del pasado para crear o producir algo nuevo.

Empiezo por algunos movimientos estéticos que tomaron para sí elementos estilísticos de corrientes artísticas del pasado con el fin de **reinventarlos o revivirlos**, *Los revivals*.

Examino también el caso de algunas obras de arte que **reinterpretan** obras del pasado, las cuales son transformadas mediante la intervención e interpretación de otro autor.

Así mismo analizo algunos aspectos de la práctica del montaje y el collage dadaísta, por su alta relación con las estrategias de la post-producción (tomar cosas ya hechas para fragmentarlas, yuxtaponerlas, intervenirlas y finalmente **resignificarlas**).

No es gratuito que todas estas prácticas, formen su construcción lingüística a partir de un mismo prefijo:

Re-. (Del lat. *re-*).

1. pref. Significa 'repetición'. *Reconstruir*. **[Retomar, Rehacer, Ready-made]**
2. pref. Significa 'movimiento hacia atrás'. *Refluir*. **[Revivir-Revival]**
3. pref. Denota 'intensificación'. *Recargar*.
4. pref. Indica 'oposición' o 'resistencia'. *Rechazar*. *Repugnar*. Significa 'negación' o inversión del significado simple'. *Reprobar*. **[Reinterpretar, Resignificar]**

En la segunda parte entro a profundizar acerca de lo que la apropiación posmoderna se refiere, tomando como punto de partida el planteamiento curatorial de la exposición *Pictures* y revisando el trabajo de algunos artistas que ejercieron esta práctica entre las décadas de los setentas y ochentas.

Por último paso a revisar algunos ejemplos de artistas que se han apropiado de imágenes de cine preexistentes para elaborar su propuesta creativa como preámbulo al siguiente capítulo que se basa en el proyecto que realicé a partir de la apropiación de un archivo filmico familiar.

2.1 Apropiación, alegoría y montaje en el arte del pasado.

Las apelaciones a otros artistas y a obras del pasado han sido frecuentes a lo largo de la historia del arte, sin embargo, en el siglo XVI este gesto se incrementa a raíz de la revaloración del término "antiguo", el cual deja de ser simplemente la designación de un período histórico para adquirir la connotación de calidad. A partir de ese momento se clasifica lo antiguo como auténtico y valioso y se hacen cada vez más frecuentes las copias, citas, restauraciones y *remakes* de obras de arte del pasado.

Dentro de ese espíritu romántico y nostálgico de valoración de lo antiguo vale la pena resaltar el período designado como *Revival*.

El *revival*, como su nombre lo indica, revive aspectos del pasado en el presente pero a diferencia de lo que ocurre en el arte del siglo XV, en donde la imitación de lo clásico era la norma, el *revival* toma del pasado y lo reinventa. Emplea patrones

del pasado y haciendo uso de los medios y tecnologías del presente produce algo nuevo hacia el futuro.

Este movimiento fue impulsado por la naciente filosofía del arte que fijaba entre otras teorías el principio de que el ideal del arte pertenece al pasado, modificándose de acuerdo a criterios variables del gusto. Precisamente, el término inglés, *revival*, tiene su origen en el concepto ilustrado de *Taste* (gusto), que establece que no existen reglas o juicios para valorar el arte, sino inclinaciones, afinidades con un estilo o tendencia. Al mismo tiempo, se introduce la noción de “estilo histórico” que en otras palabras se refiere a “estilo de otro tiempo”. Bajo estos parámetros se da la aceptación a muchas corrientes que en lugar de crear algo completamente nuevo revitalizan gustos de otras épocas imponiendo modas en el campo del arte, el diseño y la arquitectura.

Los *revivals* surgen al mismo tiempo que la toma de poder por parte de la burguesía. En esa época se margina a los artistas para imponer un pensamiento racional ligado a la industrialización, es así como los primeros *revivals* nacen de una iniciativa aristocrática y popular interesada en rescatar los conceptos de pueblo, nación y tradición. La verdadera motivación espiritual de los *revivals*, es la recuperación de la propia identidad, que empieza por la restauración de sus monumentos, haciéndolos significativos en el contexto de la vida moderna.

El primer *revival* reconocido es el neoclásico, sin embargo, se pueden distinguir ya signos de *revival* en algunas obras de Boticelli.

Boticelli (Fig.1) recompone a su manera dos de las obras más importantes de Apeles (Fig.2), *El nacimiento de Venus* y *La calumnia*, ésta acción de recomponer bien podría calificarse de revivalista.

El neoclásico reclama de lo griego, lo romano, lo egipcio, lo etrusco, lo pompeyano y aún del clasicismo de los siglos XVI y XVII. Va en contra de los efectos decorativos del barroco y el rococó y retoma el gusto por la sencillez típica de la antigüedad grecorromana.

Emplea elementos básicos de la arquitectura clásica como las columnas, los frontones, bóvedas cúpulas, y órdenes dóricas y jónicas.

El siguiente estilo revivalista es el neogótico. Este movimiento surge en el siglo XIX contra el racionalismo arquitectónico del neoclásico y se concentra en revivir los parámetros del arte gótico medieval (arcos apuntados, agujas, etc.) .

Ambas corrientes se sustentan en el querer revivir un estilo que se consideraba extinguido, buscan revivir la antigüedad en tanto que arquetipo de toda perfección estética. Como era común en el humanismo se veía la antigüedad como un paraíso perdido; paraíso perdido o recuperado como propone Proust en su teoría estética, para quien el arte era el tiempo recuperado, puesto que el paso del tiempo no supone necesariamente un progreso.

“El revivalismo de Proust[...] sobrepasa toda la historia y la incluye toda en sí mismo, puesto que considera el tiempo desde un punto de vista metafísico: el tiempo recobrado del arte no constituye una revitalización de tal o cual realización artística en la historia, de tal o cual gusto, de este o aquel estilo, como sucedía entre los románticos y los neoclásicos: el tiempo recobrado representa el ámbito artístico en cuanto tal, terreno en el que el hombre libera su temporalidad de las cadenas de la sucesión y recupera a la vez el pasado y el presente en una realidad, como Proust mismo dice, no actual (y por eso mismo más real que la actualidad) en un ideal que no es abstracto y, por ello más veraz que la abstracción intelectual.”¹⁸

No importa cual pasado es recuperado, el gótico o el clásico, para Proust se trata de una esencia extratemporal que se encuentra por encima de la historia e incide en el presente.

¹⁸ Giulio Carlo Argan et al., *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*; versión castellana de Rossend Arques, Barcelona, G. Gili, 1977. Pág. 37.

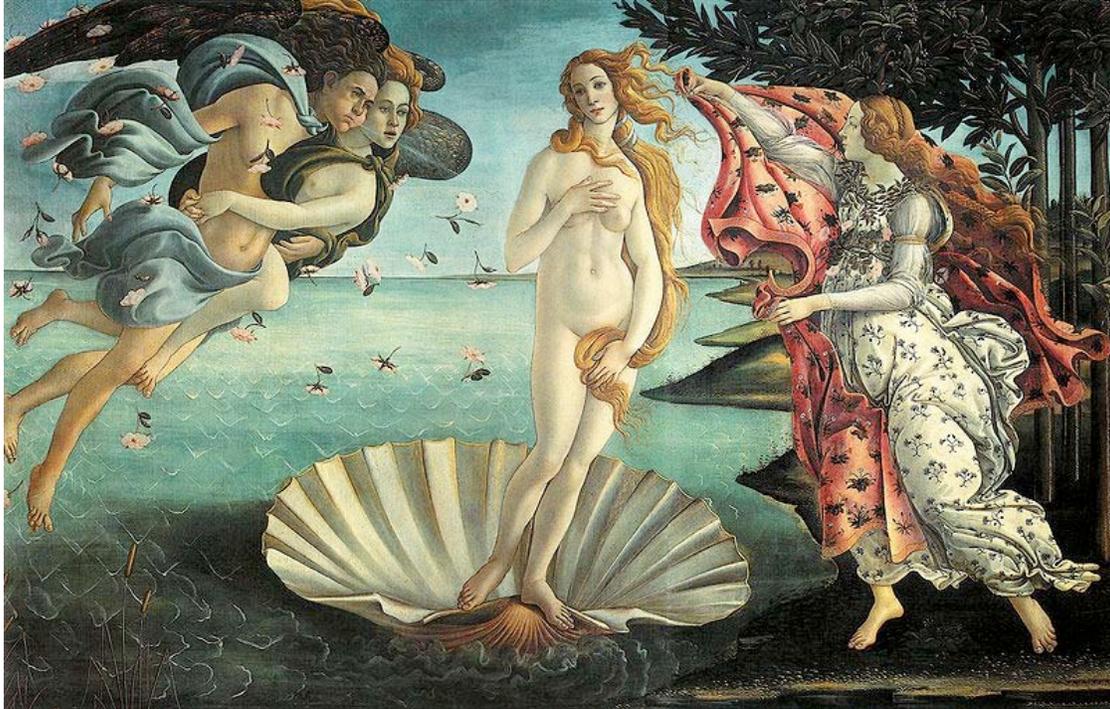


Fig. 1
Sandro Botticelli
El nacimiento de Venus
1484



Fig. 2
Apeles
Pintura mural de Pompeya donde se cree que se representa la *Venus Anadiómen*.
Siglo IV a. C.

Ahora bien, si los revivals se mueven bajo una premisa nostálgica y melancólica de admiración por los tiempos pasados, no sucede así en las apropiaciones del siglo XX y XXI.

En las manifestaciones apropiacionistas posteriores poco hay de ese sentir histórico, por el contrario, si se retoma algo del pasado se hace muchas veces haciendo uso de la burla ó la parodia.

Este gesto parece tener más similitud con las corrientes anticlásicas, que reconocen lo antiguo pero no su autoridad; tal como sucede, en las vanguardias que plantean el problema de la historia en el mismo momento en que la niegan; Un ejemplo interesante de ello se puede apreciar en algunos de las últimas obras de Picasso, las denominadas pintura y escultura “d-apress” , las cuales están basadas en las obras de los grandes maestros del pasado como Diego Velázquez, Gustave Courbet, Eugène Delacroix y Édouard Manet.

Es de resaltar como *Las Meninas*, obra pintada por Diego Velázquez bajo encargo de la familia del rey Felipe IV (Fig.3), se convierte en un caso de estudio y exploración exhaustiva para Picasso. A partir de este cuadro del siglo XVII, Picasso elabora una serie completa que agrupa un total de 44 pinturas. Algunas son reinterpretaciones del conjunto (Fig. 4), otras abordan sólo fragmentos ó son análisis de las cabezas de los personajes de la familia real.

A pesar de guardar cierta fidelidad y respeto a la composición y la atmosfera del pintor sevillano, se hace evidente el sello, ya por ese entonces cubista, del pintor catalán.

El mismo Picasso en una conversación con su amigo Jaume Sabartés mencionaba que, sus interpretaciones serían odiadas por los copistas de oficio, porque el tomaría sus propias decisiones al momento de pintar, modificaría a su antojo a los personajes, la luz, el color del cuadro original y el resultado serían “sus Meninas”.



Fig. 3
Diego Velázquez
Las Meninas ó la familia de Felipe IV
1956
Óleo sobre lienzo

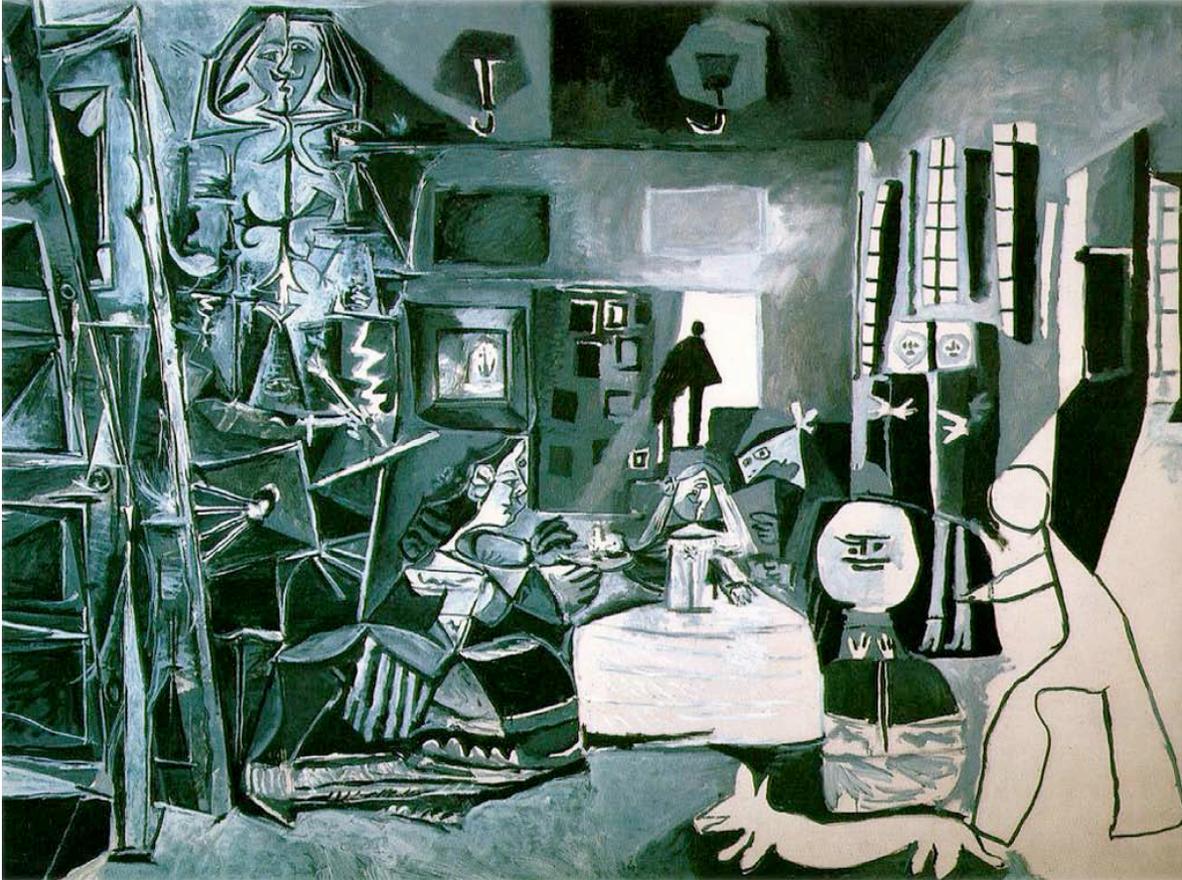


Fig. 4
Pablo Picasso
Las meninas
1957
Óleo sobre lienzo

Al igual que *Las Meninas* de Velázquez, un amplio listado de obras maestras del pasado, principalmente del medio pictórico, han sufrido adaptaciones en manos de infinidad de artistas en el siglo XX. Muestra de ello, la emblemática imagen de *La Mona Lisa* que ha sido reinterpretada por artistas como Dalí, Duchamp, Warhol, Vik Muniz, Fernando Botero, por mencionar sólo algunos nombres (fig, 5).

Ahora bien, me parece importante retomar el ya mencionado dadaísmo para profundizar en dos de sus prácticas ó estrategias de creación: los fotomontajes y los *readymades*, los cuales proponen dinámicas de acción con una notoria correlación al gesto apropiacionista de la posmodernidad.

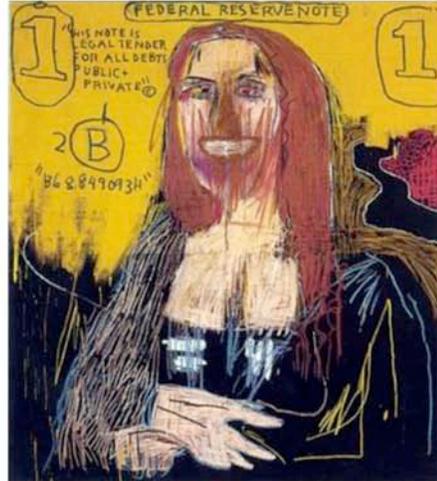
Con escasa diferencia a la invención de la fotografía nace el fotomontaje; desde finales del siglo XIX algunos fotógrafos hacen combinaciones y superposiciones de negativos en una misma copia impresa, no obstante, es en el dadaísmo cuando por primera vez se utiliza este nombre para referirse a la acción de recortar y yuxtaponer recortes fotográficos de distinta procedencia junto con fragmentos tipográficos, sin respetar las unidades de textura, color, estilo y proporción.

Los recortes fotográficos no solo permitían aislar a la foto de su referencialidad específica, sino que al ser combinados con otras imágenes y textos, contribuían a la elaboración de nuevos universos, impensables de representar con la mimesis fotográfica; al mismo tiempo, facilitaban la construcción y difusión de mensajes que en otros medios serían rotundamente censurados.

El fotomontaje dadaísta más que un experimento formal, de yuxtaponer imágenes y textos de distinto origen, se convierte en herramienta de generación de nuevos significados (cualidad en dónde encontramos alta afinidad con las estrategias de la apropiación).



Duchamp



Basquiat



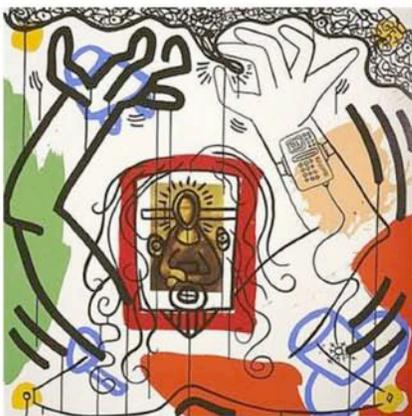
Dalí



Muniz



Botero



Harina



Warhol

Fig. 5

Reinterpretaciones de *La MonaLisa* de Leonardo da Vinci, por varios artistas.

Ese potencial de generar nuevos discursos y la manera sintética y eficaz de comunicar que ofrecían los fotomontajes, es aprovechado por el dadá y por el *agit prop* constructivista, en la emisión de mensajes de agitación y propaganda política. Tal como se puede apreciar en la obra de John Heartfield (fig. 6), miembro del grupo dadá y del partido comunista, quién dedica gran parte de su extenso trabajo a la denuncia y a la crítica política del Tercer Reich.

Desde las primeras apariciones de la práctica del montaje en diversas ramas del arte (cine, literatura, artes visuales, etc.) surgen también sus interpretaciones teóricas. Una de las más precisas teorías para la comprensión de la estrategia de collage/montaje contemporáneo, aparece en los últimos escritos de Walter Benjamin, en los que plantea su inherente relación con los procedimientos alegóricos.

Benjamin analiza las prácticas alegóricas en la literatura barroca, llegando a lúcidas ideas, aplicables a otros campos del pensamiento y del comportamiento de la época. Menciona que tanta sofisticación en el barroco, lleva a la pérdida del sentido utópico y en lugar de actuar y producir, se generaliza una actitud de contemplación melancólica.

De igual manera, en sus “Fragmentos” sobre Charles Baudelaire, detalla como en el montaje se llevan a cabo todos los principios alegóricos: fragmentación y yuxtaposición, apropiación y desgaste de significado.

La mente alegórica selecciona arbitrariamente entre el extenso y caótico material que alberga su conocimiento. Intenta unir una pieza con otra para averiguar si pueden combinarse entre ellas. Este significado con esta imagen, o esta imagen con este significado. El resultado no es nunca predecible puesto que no hay una mediación orgánica entre los dos.¹⁹

¹⁹ Citado en Benjamin H.D. Buchloh, *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*, en Picazo Gloria y Jorge Ribatta (eds.) *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.pag.100



Fig.6
John Heartfield
No pasarán.
1936
Montaje fotográfico

Así como la realización de los fotomontajes y collages se consigue por la superposición de varias capas de distinta procedencia sobre una misma superficie, su lectura e interpretación se produce de igual manera; cada recorte ó elemento tiene una apariencia y una lectura propia, y al observar todas las partes en conjunto, se genera otra simbología que el espectador tiene que descifrar e interpretar.

Gracias a las nuevas tecnologías digitales, los alcances del collage o fotomontaje, están llegando a lugares sorprendentes. Un ejemplo de collage fotográfico de impecable factura técnica, igualmente interesante por su correlación con el tema de la apropiación es la obra de Yasumasa Morimura.

En su serie *Historia del arte*, Morimura se cuelga, literalmente, en los cuadros más representativos de la pintura occidental. Mediante una intervención digital, inserta su rostro, de rasgos claramente orientales, en el lugar de un personaje famoso de la pintura occidental (*la Mona Lisa*, Van Gogh, *la maja desnuda*, etc). En la obra final, se borra la huella del collage, haciendo imperceptible la mezcla de la imagen original con la fotografía adaptada del artista japonés. (figuras 7,8, y 9)

Como decía anteriormente, el acto de retomar obras del pasado en el siglo XX, ya no tiene la carga nostálgica del *revival* sino más bien, el sello de la ironía y la parodia. De tal manera, en la *Historia del arte* de Morimura se lee claramente una parodia a la alta cultura, un “ajuste de cuentas” con Occidente al mismo tiempo que una indagación sobre lo masculino y lo femenino, y lo que en opinión del artista es quizás más importante: una reflexión sobre su propio ser.

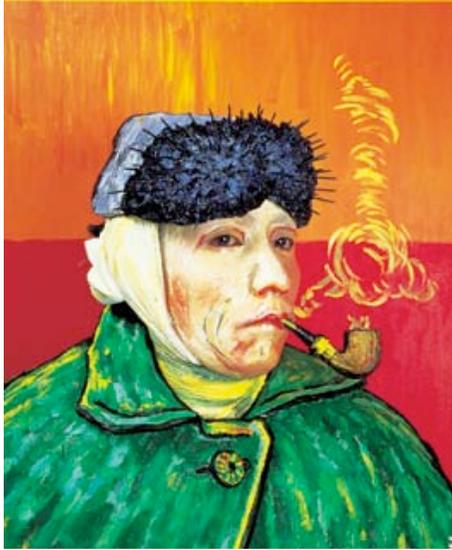


Fig. 7
Yasumasa Morimura
Portrait Van Gogh
1985
Fotografía en color



Fig.8
Yasumasa Morimura
Daughter of Art History (Princess A)
1990
Fotografía en color

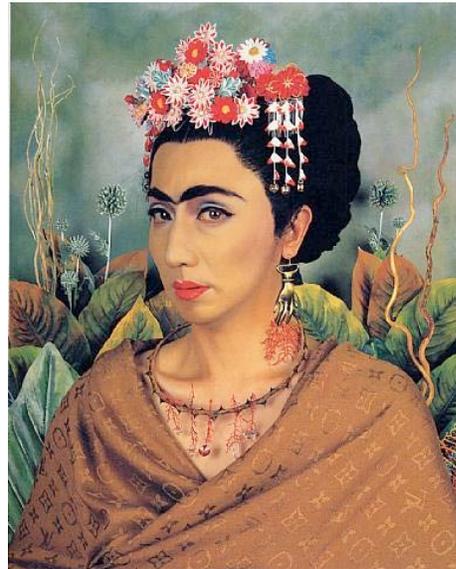


Fig. 9
Yasumasa Morimura
*An Inner Dialogue with Frida Kahlo
(Hand Shaped Earring)*
2001
Fotografía en color

Después de este paréntesis en Morimura, voy a regresar al dadaísmo, para analizar su otra práctica trascendental en la consolidación de criterios y fundamentos del arte contemporáneo, me refiero a los *ready-mades*.

En los *ready-mades*, Duchamp deja de lado la diferenciación entre materiales y proceso de construcción, suprime el principio de producción de la pieza y lo integra al ámbito de las decisiones y acciones del sujeto creador, permitiéndole el acercamiento a objetos ya hechos, replanteando toda convención sobre creación al conceder mayor importancia a la idea y a la asignación de significados. (fig.10)

Así como la intención da un giro hacia el terreno de los conceptos, de la reflexión y la generación crítica de ideas, la mirada se voltea a objetos utilitarios, a desechos del mundo industrial, a anuncios, imágenes y textos de periódicos y revistas a los que se descontextualiza por medio de la apropiación y su posterior re-significación. El *readymade* despoja al objeto de su valor de uso, sustrae la razón por la que fue originalmente elaborado y lo emancipa, al asignarle deliberadamente otro significado.

La transformación de la mercancía en objeto poético a través de la alegoría, planteada por Benjamin en sus ensayos sobre Baudelaire, “La devaluación de objetos en la alegoría es superada en el propio mundo de los objetos por la mercancía. Los emblemas vuelven como mercancías.”²⁰ llega a su mejor expresión en los *ready-mades* de Duchamp, al dotar de significado a un objeto inalterado transformando la creación en un acto de apropiación alegórica.

Al apropiarse de un ícono de la historia del arte como la Mona Lisa y usar una reproducción mecánica de la misma (fig.11), Duchamp anula el carácter aurático y único de la obra de Da Vinci, e instaura en un acto alegórico, la idea de mercancía.

²⁰ Buchloh, *op.Cit*, pag 99.



Fig. 10
Marcel Duchamp
Botellero
1914-64



Fig. 11
Marcel Duchamp
'L.H.O.O.Q.'
1919

Como señala Abigail Solomon-Godeau, lo que Duchamp quería demostrar con sus *ready-mades* era “que la categoría de arte es enteramente arbitraria y contingente, una función del discurso y no una revelación”²¹ lo cual es totalmente congruente con la intención primordial del dadaísmo de provocar y agredir el orden social existente caracterizado por su alto grado de avaricia y ansia de poder, al mismo tiempo que manifestaba su profundo disgusto por la condición del arte tradicional que la sociedad consideraba como respetable e intocable.

La proposición del *ready-made* de que el artista no hace algo nuevo sino que toma lo que ya está, que parte de la noción primaria de apropiación, (tomar para sí una cosa y hacerse dueño de ella) puede aplicarse a una larga lista de sucesos artísticos.

Veamos por ejemplo lo que ocurre en el Pop y el Neodadá, dos corrientes que ejercen un tipo de apropiación de la realidad a través de sus objetos y detritus.

En sus *combine-paintings* Robert Rauschenberg, incorpora a sus pinturas objetos e imágenes encontrados al azar. El acto de sustituir la imagen del objeto por su presencia física, contribuye a borrar el límite entre realidad y representación. La representación surge de un desgaste de significación en la que los objetos introducidos despliegan su potencial estético y pierden la unilateralidad de su atribución utilitaria como objetos de uso.

En otra obra que no tiene relación con los *combine-paintings*, pero sí con el *ready-made*, Rauschenberg toma algo ya hecho para resignificarlo, pero esta vez más drásticamente. Se trata de la obra *Erased De Kooning Drawing* de 1953.

Después de haber recibido un dibujo en lápiz hecho por su amigo Willem de Kooning, y de comunicarle a éste su interés de hacer uso del dibujo para una obra propia, Rauschenberg borra el dibujo dejando solo huellas del lápiz y posteriormente lo pone en un marco dorado junto con una placa de metal que identifica la autoría de Rauschenberg en la obra que lleva por título el señalamiento

²¹ Abigail Solomon-Godeau. “La fotografía tras la fotografía artística” en Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001 Pag 77

del acto cometido: Dibujo borrado de De Kooning. Este gesto, que tuvo múltiples interpretaciones en su momento, constituye sin duda, uno de los primeros ejemplos de apropiación en el sentido posmoderno del término.

Por su parte, Warhol, y otros artistas del Pop se apropian de las imágenes y la realidad en sí de la sociedad de consumo del momento.

En el Pop se da un acercamiento como nunca antes se había presentado entre la estética de la calle y la del arte, entre baja y alta cultura; los artistas toman sus temas de las revistas, de la publicidad, de los objetos del supermercado, de los cómics; y a nivel formal toman las estrategias y procedimientos de la publicidad y de la imprenta: grandes formatos, repetición en serie, inmediatez, baja gama de colores, todo en la mira de producir un arte sencillo de alto impacto.

Con el reconocimiento de la serialidad en oposición a la obra única y la aceptación de la elaboración de las obras de arte bajo procedimientos industriales, manufacturados en la "Factoría" en lugar de en el taller y en las manos de un artesano, se afirma la condición del arte como objeto de consumo y mercancía.

Nadie mejor que uno de sus artistas para describirlo: "El arte Pop es popular y destinado a un público amplio, pasajero y efímero, fácil de consumir y de olvidar, barato, producido en serie, joven y querido por la juventud, espiritual, sexy, llamativo, simpático, un negocio redondo".²²

La entrada de la imagen estereotipada e inexpresiva de una sopa o un detergente a las galerías gracias a la transformación en objeto poético que le da el artista (fig.12), nos hace pensar nuevamente en Duchamp. La gran diferencia es que ahora, el objeto poético presentado es totalmente popular, llamativo y de fácil aceptación lo cual le permite posicionarse con más brillo como mercancía, factible de ser vendida en las plataformas del mercado del arte.

La acción de tomar fotos o imágenes que desempeñan una función utilitaria a la

²² Fragmento de una carta de Richard Hamilton, a Peter Smithson, en 1957.

publicidad o los medios de comunicación es también aprovechada por otros artistas, principalmente pintores, como lienzo-guía de su creación plástica. En este caso la apropiación va más allá del mero referente de la fotografía encontrada, toman para sí las condiciones de luz, la velocidad de obturación de la cámara (plasmada en cuerpos estáticos o en ligero movimiento) la composición y en general, la manera de ver propia del medio fotográfico.

Para lograr una mayor verosimilitud, algunas veces, estos pintores hacen uso de recursos como el proyector de opacos o el de transparencias, para proyectar sobre el lienzo en blanco la imagen fotográfica que desean reproducir; a partir de ahí empiezan a copiar minuciosamente todos los detalles consiguiendo, en algunos casos, tal precisión que el espectador no puede distinguir claramente si esta viendo una foto o una pintura. Más que usar la fotografía para pintar, es hacer fotografías con pintura.



Fig.12
Andy Warhol
Brillo Box
1964 Serigrafía en tinta sobre pintura sintética de polímeros sobre madera,
17 x 17 x 14 pulgadas

El punto de partida en algo ya hecho: una fotografía, trae consigo la inevitable asociación al *readymade*; tal como es explicado por Buchloch en este texto que hace referencia a uno de lo más destacados y famosos artistas que han empleado

la estrategia de la foto-pintura: el alemán Gerard Richter. (Fig. 13)

The snapshots and media images that Richter used as the basis of his work possess the status of something mass-produced and non unique: in modern society such images circulate as a `given´component of everyday reality. As paintings of photographs, Richter´s photo-paintings bring about the same transition from utilitarian object to artwork that Duchamp achieved with found objects such as combs and urinals. ²³

Así pues, la lista podría seguir por muchos artistas o sucesos artísticos que han creado a partir de objetos, imágenes u obras ya existentes, con lo cual se puede abrir un debate a la afirmación del mismo Richter de que “Todo desde Duchamp ha sido un *readymade* incluso cuando es pintado a mano”²⁴ o más bien sirve para preguntarse como se menciona en el libro acerca del *Revival* sí “ ¿existe realmente un concepto o esencia del arte al margen de su historicidad?”²⁵

²³ “Los *snapshots* y las imágenes mediáticas que utiliza Richter como base de su trabajo poseen el status de algo producido en serie y no único: en la sociedad moderna esas imágenes circulan como un componente dado de la realidad diaria. Como pinturas de fotografías, los *photo-paintings* de Richter traen a colación la misma transición de objetos utilitarios a pieza de arte que Duchamp llevó a cabo con objetos encontrados tales como peines y urinarios.” (traducción libre) Benjamin Buchloh, citado en Gaiger, Jasón, “Post-conceptual painting: Gerhard Richter´s extended leave-taking” en Perry Gill and Paul Wood (eds.) *Theme Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004.

²⁴ Richter, Notes, 1982, in *The Daily Practice of Painting*, p.101

²⁵ Giulio Carlo Argan et al *Revival* Op.cit.P22.

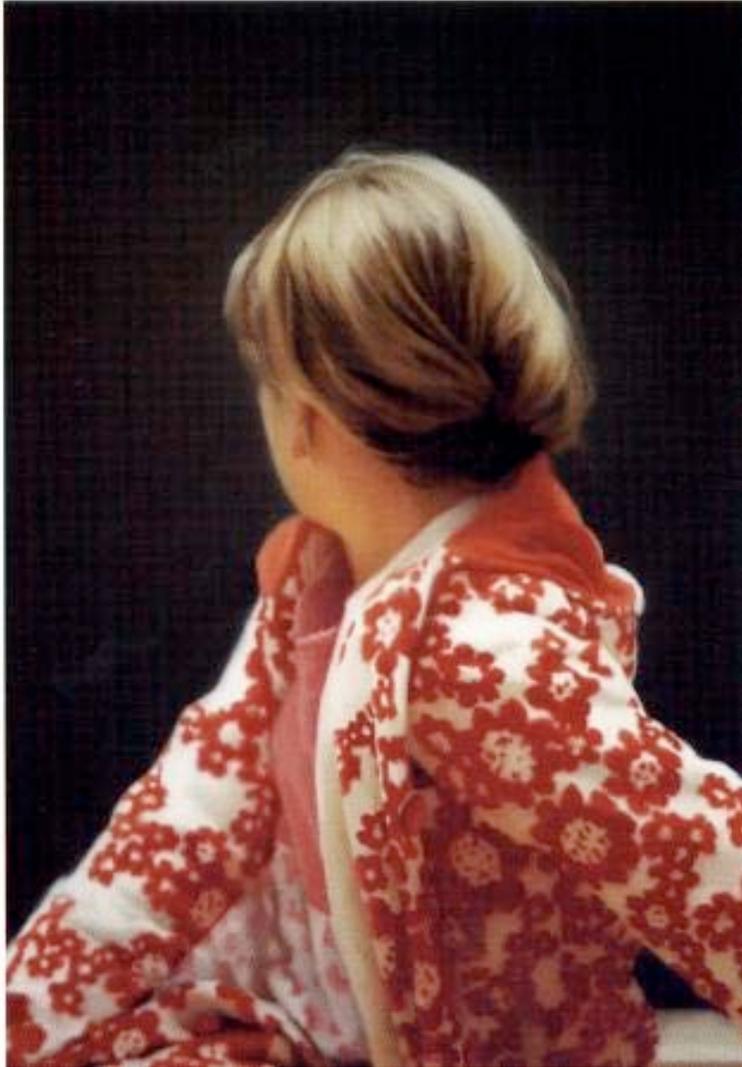


Fig.13
Gerhard Richter
Betty
1988
Óleo sobre tela

2.1 El apropiacionismo posmoderno.

Hablar de géneros, estilos, o tendencias se hace particularmente difícil en el marco del arte posmoderno en donde las sincronías, las citas, los desplazamientos y las transferencias de lenguaje marcan la pauta de la construcción creativa. Sin embargo, el objeto de estudio de esta investigación, la apropiación, tuvo su reconocimiento categórico como estrategia de producción en el arte a finales de los años setenta.

Pues sí como dice Ana Maria Guasch en su libro *Los Manifiestos del arte posmoderno*, las exposiciones son a la posmodernidad lo que los manifiestos fueron a las vanguardias, y define las exposiciones como la integración de creadores, obras y comisarios, sumados a la respuesta de críticos y espectadores, fue gracias al respaldo de unas galerías: *Artists Space*, *Metro Pictures* y *Nature Morte* y algunas exposiciones como *Pictures* y al respectivo discurso de su comisario, como se dio al apropiacionismo tal distinción.²⁶

Revisemos lo que dice Douglas Crimp, curador encargado de la exposición *Pictures* acaecida en Nueva York, en 1977, que reunía el trabajo de los artistas: Toy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, y Philip Smith.

Para Crimp se trata de una nueva forma de representación en la que el artista en lugar de trabajar con una imagen original salida de su imaginación, elabora imágenes a partir de la apropiación de otras provenientes de tomas televisivas o cinematográficas, de anuncios publicitarios, de tiras cómicas o hasta de otras imágenes artísticas a las que por medio de la manipulación o recontextualización cambia de significado.

Estas obras no están sujetas a un medio específico, sino que pueden mezclar el uso de fotografías, cine y performance con medios tradicionales como escultura y pintura. Un medio ya no determina ni define la actividad de un artista, los artistas de

²⁶ Douglas Crimp, "Imágenes" citado en Guasch, Anna Maria, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1994-1995, Madrid, Akal, 2000.*

la apropiación, así como muchos artistas de la actualidad, trabajan con múltiples medios.

La selección de las imágenes para la apropiación no es gratuita, en la mayoría de los casos, está de por medio un ejercicio conceptual que impulsará el paso de la confiscación, a la intervención y de la intervención a la alteración del sentido y significado originario.

En el caso de los artistas adscritos a la exposición *Pictures* la intención se orienta a la deconstrucción de las narraciones míticas de la actualidad, tomando como eje la concepción del mito contemporáneo propuesta por Roland Barthes que consiste en las “representaciones colectivas” que aparecen en distintos ámbitos como el cine, la televisión, la publicidad, etc.

El punto de partida a sus proyectos de apropiación son los soportes en los que la sociedad actual enuncia los relatos míticos: la publicidad (en el caso de Richard Prince), la propaganda política (Troy Brauntuch), el cine (Cindy Sherman y Robert Longo), y la Historia del Arte (Sherrie Levine).

Centran su atención en el lugar donde se codifica el sentido, el signo del mito. Para Prince son los estereotipos de la masculinidad impuestos por la publicidad y los medios de comunicación, para Cindy Sherman los arquetipos femeninos en algunas películas del cine americano de Serie B, para Sherrie Levine se trata de las construcciones míticas en torno al original y la copia y el concepto de autoría en la historia del arte.

La manera de intervenir las imágenes u obras originales es distinta en cada uno, pero el fin último de estos trabajos será romper la relación de contingencia que existe entre el significante (signo mítico) y su significado (ideología).²⁷

Craig Owens hace un ensayo sobre este mismo modo de creación pero lo integra bajo el concepto de “el impulso alegórico” el cual está claramente descrito en el párrafo a continuación:

²⁷ “ *Apropiación, alegorización e intertextualidad de la imagen*” en:
<http://ciborgpai.spaces.live.com/blog/>

La imagería alegórica es una imagería usurpada; el alegorista no inventa imágenes, las confisca. Reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo, presentándose como su intérprete. Y en sus manos la imagen se transforma en otra cosa (*allos=otro+agoreuein=hablar*). No restablece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido; la alegoría no es hermenéutica. Más bien lo que hace es añadir otro significado a la imagen. No obstante, si añade, lo hace sólo para remplazar: el significado alegórico suplanta otro significado antecedente; es suplemento.²⁸

Las imágenes presentadas en el apropiacionismo, no poseen poder autónomo de significación, su significado no es realmente lo que se muestra en la imagen, más bien es algo que se va develando entre distintas capas de significación determinadas en gran medida, por el contexto y la forma en que son presentadas.

El hecho de que la obra alegórica sea susceptible de adquirir nuevos significados, nos permite traer a colación otra característica reconocible en el arte en cuestión y se trata de la intertextualidad. En la estructura alegórica un texto se lee a través de otro como dice Owens, el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto. Coincide con Benjamin en afirmar, que por su misma naturaleza, las imágenes alegóricas no poseen un significado predecible ó claro, por tanto se hace imprescindible la presencia del lector-espectador quién tiene la tarea de integrar los fragmentos y con las herramientas de su conocimiento pasar a descifrarlo.

Propongo revisar algunos ejemplos concretos, y comenzar con la obra de la artista Sherrie Levine, que constituye quizás, el más crítico y controversial caso de apropiación.

Tenemos ante la vista dos ejemplares idénticos de una misma fotografía, con diferencias radicales en su percepción y entendimiento, puesto que deben ser leídas dentro del contexto histórico y social del momento en que fueron hechas y

²⁸ Craig Owens, "El impulso alegórico , contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001. P.205

presentadas, con 50 años de diferencia entre la toma fotográfica de una y otra.

La primera es una foto sin título de Walker Evans (fig.14). Fue tomada por encargo para la sección histórica de la Farm Security Administration (Administración de Seguridad agrícola, FSA), un departamento del gobierno de Estados Unidos creado durante el New Deal para prestar apoyo mediante documentación al programa de los efectos de la Depresión sobre la tierra y la mano de obra agrícola.

Esta sección histórica era dirigida por Roy Striker quien personalmente diseñaba los guiones con los temas sugeridos para ser fotografiados, recibía, clasificaba y editaba las fotografías que tenían el fin de informar a los “New dealers” del resto del país sobre la emigración de las clases desposeídas del centro y sur de la federación americana.

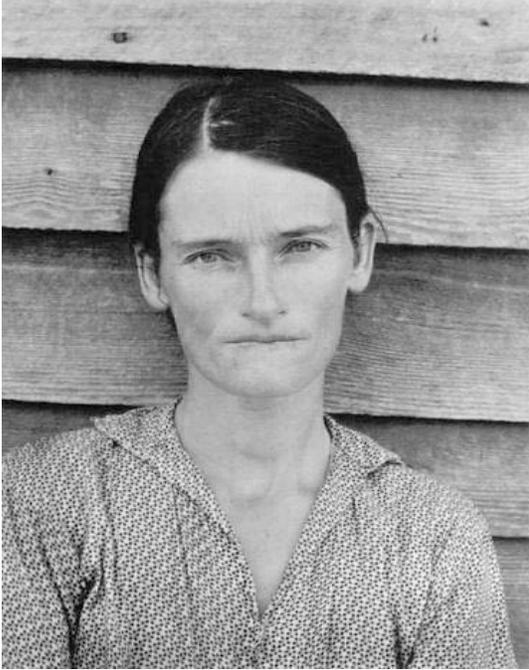


Fig. 14
Walker Evans
Untitled
1936
Fotografía

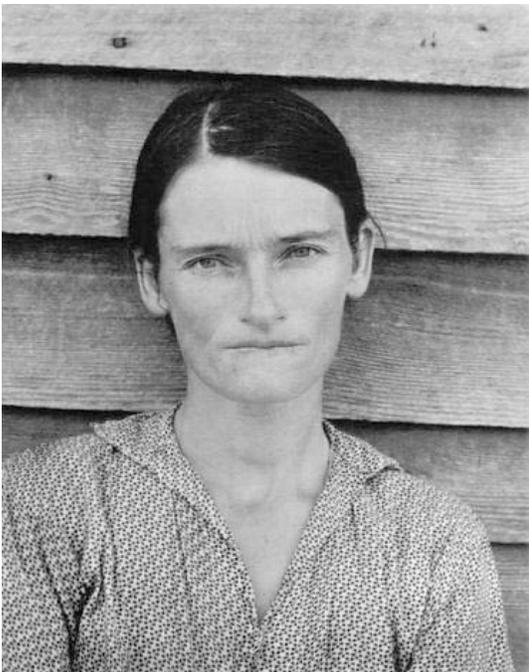


Fig. 15
Sherrie Levine
Untitled, After Walker Evans
1981
Fotografía

El estilo de la toma fotográfica de Evans es directo, frontal y técnicamente impecable, lo cual le permite cumplir con fidelidad su designio de documento.

En primera instancia, su lectura está amarrada a los criterios de registro de la realidad, documento y evidencia, que tan aferrados estuvieron al lenguaje fotográfico durante sus primeras décadas de existencia.

En segunda instancia se revela el mensaje ideológico que la Administración del New Deal quería transmitir con el archivo comisionado a Evans y a muchos otros fotógrafos documentalistas, expresado por Striker de la siguiente manera "...un sentimiento de que las cosas se estaban resolviendo, que los grandes males estaban siendo corregidos, que no había problemas tan grandes a los que no pudieran aplicarse el sentido común y el trabajo duro".²⁹ En el lugar de la firma se reconoce más que el sello de un autor, la rúbrica de un gobierno liberal que pretendió comunicar con estas fotografías, sus políticas de reforma progresista.

Hasta aquí la foto de Evans examinada en el marco contextual de la época de su creación (años treinta). Pasemos al momento en que se da reconocimiento estético y expresivo a esta fotografía, una vez que la institución del museo la adopta y reconoce como obra de arte.³⁰

En los años sesenta, la institución del museo, representado por el MOMA de Nueva York y el director encargado del departamento de fotografía John Szarkowski, trasladan las teorías de la autonomía moderna articuladas para la pintura a la fotografía. Instauran la idea de fotografía como ente autónomo, deslindando el peso de su objetividad, que le permitió fungir como estatuto de verdad, registro y evidencia de la realidad, para interpretarla ahora como medio de subjetividad, marcado por el sello de un autor-artista-creador con un propio y contingente poder expresivo.

Al entrar al museo, la fotografía recupera el valor cultural de objeto digno de ser

²⁹ John Tagg, *El peso de la representación, Ensayos sobre fotografías e historias*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2005. p.233

³⁰ Oscar Farfán, *De la fotografía a la fotografía plástica. Transformaciones y desplazamientos en el tránsito hacia un paradigma inédito*, Tesis Maestría en Artes Visuales, UNAM, ENAP, División de Estudios de Posgrado, México, 2009.

contemplado, a la vez que su valor de uso, socialmente ligado al papel de informar, es alterado por un exagerado valor de cambio que la transforma en mercancía del rentable mercado del arte.

La serie fotográfica de Evans, despojada de su condición documental bajo la que fue concebida por encargo de la FSA, adquiere ahora una revaloración como fotografía de autor que le otorga el privilegio de moverse como objeto de culto, con un propio y elevado valor mercantil.

Este antecedente es clave para proceder al análisis de la foto de Sherrie Levine (fig.15). La foto de Levine, no tiene como referente a la mujer campesina de Alabama en los años treinta, tampoco tiene como referente a la foto de Evans valuada como documento histórico, lo que la artista toma como referente es la foto de Evans en el momento que adquiere “valor” de objeto artístico y mercantil.

Levine devalúa el objeto de representación por segunda vez, extingue la condición de mercancías de las fotos de Walker Evans al re-fotografiarlas, tal como lo hizo con las fotos de otros maestros como Edward Weston y Eliot Porter, reiterando su esencia de imágenes reproducidas técnicamente, y cuestionando la reciente legitimación de la fotografía como una de las bellas artes: autónoma y “aurática”. Como señala Buchloh “... de una manera auténticamente alegórica, somete los objetos históricos a un acto de cosificación en el que su autenticidad innata, su función histórica y su significado, son robados por segunda vez.”³¹

El eje de sus obras de apropiación radica en la crítica a la representación y a los estatutos de originalidad y autoría impuestos por las instituciones y el mercado del arte, al mismo tiempo que cuestiona el proceso de fetichización que sufre toda obra de arte por el simple hecho de llevar inscrita una firma.

La producción de Levine, fue duramente cuestionada y criticada, principalmente por

³¹ Benjamin H.D. Buchloh, *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*, en Picazo Gloria y Jorge Ribatta (eds.) *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003. Pag. 117

otros fotógrafos artistas, pero el reconocimiento de algunos críticos y teóricos permite que su atrevida postura, sea hoy, revisada como un acto de resistencia política y cultural, que puso en entredicho las formas en que se estructuraban el discurso y la producción artística.

Por su parte, Richard Prince ejerce la apropiación también haciendo re-fotografías pero utiliza imágenes reconocidas de la publicidad y la televisión, para reflexionar acerca de los modelos arquetípicos que nos imponen los *mass-media*, a la vez de cuestionar los conceptos de realidad, la copia y la ficción.

En su serie *Cowboy* (1980–1986) (fig. 16 y 17), toma los avisos publicitarios de Marlboro, a los que les suprime la marca y el eslogan. Se apropia de la figura del vaquero, un hombre fuerte y solitario, un héroe que se ha convertido en mito de la sociedad norteamericana. Para ello yuxtapone el concepto de identidad masculina con la realidad y la ficción, ya que la imagen de Marlboro representa un hombre inalcanzable, un mundo idealizado que nada tiene que ver con la realidad de la mayoría de personas, pero que en publicidad es la fórmula habitual de comunicar: activación de deseos y falsas necesidades.

De igual manera, Prince decide retomar fotografías de chicas jóvenes y guapas subidas en enormes motos, imagen que representa el sueño popular de un joven americano.



Fig. 16
Richard Prince
Untitled, (Cowboy)
1989



Fig.17
Richard Prince
Untitled (Cowboy)
1997-1998

La serie *Girlfriends* que fue elaborada y presentada paralelamente a *Cowboys*, ofrece la visión de una mujer seductora y débil, que encima de la moto se revela como objeto de deseo, adorno y trofeo de otro estereotipo de macho, el motorizado (Fig.18 y 19). Finalmente lo que ambas series hacen es descontextualizar imágenes reconocidas para hacer una revisión a la propia sociedad contemporánea, a sus cánones y sus mitos.

Aparte de las re-fotografías el artista se apropia también de imágenes del mundo del cómic que modifica mediante dibujo y serigrafía. De manera recurrente utiliza el humor y la ironía para modificar el parámetro del mundo idealizado y volverlo más imperfecto, más real; en algunos casos añade textos ó chistes fáciles a sus imágenes ó altera detalles de la pieza original.

Su obra que aparenta ser de fácil lectura, aborda una profunda preocupación por la identidad cultural actual, al mismo tiempo que reflexiona sobre la imagen y la representación, sobre la reproductibilidad y la autoría.

De la década de los ochentas para acá, las prácticas apropiacionistas se hicieron cada vez más comunes tanto en escuelas como en espacios de exhibición.

Muchos artistas producen a partir de imágenes, sonidos, y otras formas culturales existentes (cómic, películas de cine, programas de televisión y obras de arte del pasado). Sin embargo, Sherrei Levine y Richard Prince son considerados figuras emblemáticas en la comprensión de este nuevo tipo de creación. Más allá de usurpar una imagen por su textura, su forma, ó su contenido, estos artistas de la primera ola apropiacionista buscaron indagar por estructuras de significado y fueron profundamente analíticos y críticos con respecto a la representación en sus intervenciones.

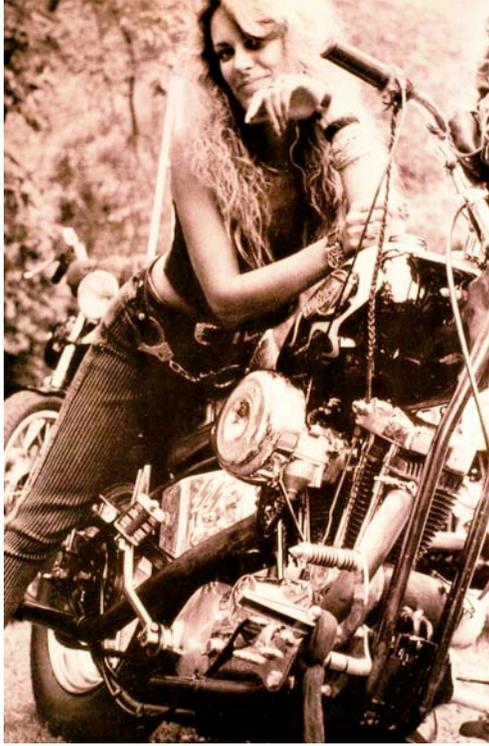


Fig. 18
Richard Prince
Untitled (girlfriend)
1993



Fig. 19
Richard Prince
Untitled (girlfriend)
1993

2.3 Algunos ejemplos de apropiación relacionados a este proyecto creativo.

Por ser de especial interés para mi proyecto, en este capítulo me concentro en artistas que han hecho apropiación de películas e imágenes de cine dividiendo el estudio en dos:

-Apropiación de imágenes provenientes de películas de ficción. Para lo cual un solo director Alfred Hitchcock o más bien su filmografía, me da pie a la revisión de diversas obras de apropiación (Douglas Gordon, Vuck Cosick, Pierre Huyghe y David Reed).

- Apropiación de imágenes de archivos familiares o *home movies*, para lo cual cito el caso de un proyecto del colectivo *Joystick* que se hizo entre Medellín y Barcelona llamado *Los Archivos Mayo* y la película *La línea paterna*, del director José Buill realizada en México.

2.3.1 Retomando a Hitchcock, Apropiación de películas de ficción.

Distintos artistas, la mayoría usuarios de las nuevas tecnologías y el *net art*, se apropian de imágenes o historias cinematográficas para la elaboración de sus obras de arte. Varios de ellos han escogido películas de Alfred Hitchcock para hacer reinterpretaciones.

Douglas Gordon, por ejemplo, presenta una video instalación llamada *Twenty four hours psycho* (1993). En ella retoma los 109 minutos de la película *Psicosis*, filmada por Hitchcock en 1960, para retransmitirla en un lapso de 24 horas. Mediante la transferencia a video, el artista tiene la posibilidad de manipular la temporalidad del la imagen fílmica, logrando pasar cuadro por cuadro y así mantener como íconos todos los momentos del filme. (fig. 20)

La imagen alterada se proyecta sobre una pantalla de cine, en la mitad de la sala oscura de la galería, sin sonido. Su intención es jugar con la concepción espacial y temporal del espectador. El espectador, quién seguramente ha visto la película

original, se ve expuesto a una nueva experiencia, en donde la imagen ralentizada, subvierte sus concepciones preestablecidas del tiempo.

Como dice Sylvia Martín, en esta obra “conceptos como las distintas dimensiones temporales, el pasado, el futuro y el presente se comprimen en una experiencia temporal abusiva.”³²

Gordon es reconocido como uno de los principales exponentes del video arte de las últimas décadas, trabaja con imágenes cinematográficas encontradas, así como con imágenes propias que el mismo produce, logrando en sus video-instalaciones manipular la percepción visual.³³

³² Martín Sylvia, *Videoarte*, Grosenick Uta (ed), Taschen, Colonia, 2006. p. 52.

³³ En la instalación *A través de un espejo* (1999), el artista se apropia de una de las escenas emblemáticas de la película *Taxi driver* de Martin Scorsese, cuando el perturbado taxista Travis Bickle, interpretado por Robert de Niro, discute con su imagen reflejada en el espejo. “¿are you talking to me?” antes de que comience el tiroteo.

La instalación consta de dos pantallas enfrentadas en dónde se trasmite la escena pero invertida, como si estuviera reflejada en un espejo. Paulatinamente ambas secuencias se desfazan, dejando de estar sincronizadas, de manera que Brickle acaba disputando con su alter ego.



Fig. 20
Douglas Gordon
Twenty four hours psycho
1993
Video Instalación

Por su parte, el artista francés Pierre Huyghe, quien investiga sobre los medios de distribución y recepción de las imágenes así como sobre los límites entre el cine y las artes plásticas en tanto medios de expresión, también ha hecho uso de películas de cine.

Su estrategia se basa en tomar actores no profesionales, a los que les pide interpretar en tiempo real y frente a una cámara de video, los diálogos de una escena de una película previamente seleccionada por él. Más que interesarse por el contenido de la película en sí, le interesa poner en descubierto los mecanismos de producción de la industria cinematográfica.

En su obra *Remake* (1995), (fig. 21) el material de trabajo es también un filme de Alfred Hitchcock, en este caso *La ventana indiscreta*(1953). Huyghe no se apropia de las imágenes originales del filme, pero se apropia de los diálogos, para crear una nueva relación entre el espectador y la acción, ahora despojada de efectos dramáticos.

Al volver a filmar la película, plano por plano, en una locación considerablemente distinta a la del filme hollywoodense, un departamento ubicado en una zona de París en la que se construyeron departamentos para la renta a muy bajo costo, Huyghe afirma su idea del arte como producción de modelos reactualizables, como sinopsis, escenarios para la acción cotidiana de otros personajes.

Cabe destacar que toda la obra de Huyghe reside en un activismo a favor de una democracia de los repartos sociales.



Fig. 21
Pierre Huyghe
Remake
1995
Video

Otro artista contemporáneo que ha retomado el legado de Hitchcock es David Reed. El artista, quien reconoce estar obsesionado por la película *Vértigo* (1958) ha presentado dos instalaciones diferentes haciendo uso de imágenes del filme. En 1992 presentó una instalación en la que había una cama, una pintura suya (#251) y un televisor en el que se proyectaba una escena de la película, el momento en que Judy, de pie en su dormitorio, le confiesa al amante su identidad como Madeleine. Más adelante en 1995 (fig. 22), retoma un fotograma de la misma, e inserta una obra suya, una pintura (#328) en la habitación del hotel en donde antes había otro cuadro decorativo. Este fotograma modificado por Reed se presenta de manera repetida en un televisor, este televisor ubicado junto a una cama que pretende simular la cama del cuarto de hotel ocupado por Judy en la película hacen parte de una instalación. Adicionalmente Reed coloca la pintura real #328, junto a la cama, de tal manera que la pintura tiene una doble presencia, como imagen y como realidad.

La obra de David Reed y la aclaración de los mecanismos de producción de la misma, es usada por Arthur Danto para ejemplificar como dentro del arte contemporáneo muchos pintores, buscando alejarse de la propuesta estética del modernismo, optan por utilizar recursos de otros medios como el video, la instalación, la escultura, lo cual ayuda a explicar su concepto de “el final de lo puro” expuesto como parte de su teoría del fin del arte.³⁴

Esta búsqueda estética de los pintores en medios no convencionales, es justamente el criterio curatorial de una exposición que se presentó en el 2007, en el museo Rufino Tamayo de la ciudad de México, *Tiempos intensos, Tiempos difíciles, Pintura de Nueva York (1967-1975)*, de la cual el mismo Reed fue el asesor.

³⁴ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Tr. De Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999.

Pero retomando el tema de la apropiación de imágenes de cine, quiero mencionar por último, otro ejemplo concreto, esta vez a cargo de uno de los pioneros del *netart*, el artista Vuk Cosic .

Cosic se apropia de fragmentos de clásicos del cine, desmantelando la naturaleza constructiva de un film, una foto ó una imagen digital. La serie *Ascii history of moving images* (fig.23), se basa en reconstrucciones de las imágenes originales pero reducidas al código ASCII (acrónimo inglés de *American Standard Code for Information Interchange*. Es un código de caracteres negro y verde basado en el alfabeto latino, muy utilizado por los sistemas informáticos para representar textos). Entre las películas que manipula, Cosic ha incluido también a *Psicosis* de Hitchcock.³⁵

Frente a este panorama, alguien podría preguntar : ¿y por qué Hitchcock?

Pienso que una buena manera de contestar a esta pregunta es usar las palabras de otro maestro del cine, Truffaut, quien escribió este texto luego del fallecimiento de Hitchcock:

El hombre había muerto, pero no el cineasta, porque sus películas, realizadas con un cuidado extraordinario, una pasión exclusiva, una emotividad extrema enmascarada por una maestría técnica poco frecuente, no dejarían de circular, difundidas por todo el mundo, rivalizando con las producciones nuevas, desafiando el paso del tiempo, comprobando la imagen de Jean Cocteau cuando habla de Proust: Su obra continuaba viviendo como los relojes de pulsera de los soldados muertos.³⁶

³⁵ Esta y otras obras de Cosic se pueden ver en <http://www.ljudmila.com/~vuk/ascii/film/>.

³⁶ Citado en Raydán Rosa, "El cine de suspenso perdió a Hitchcock hace 27 años" en http://www.abn.info.ve/reportaje_detalle.php?articulo=483



Fig. 22
David Reed
328
1995
Video instalación



Fig. 23
Vuk Cosic,
Ascii history of moving images, Psycho.
1998
Net Art

2.3. Apropiación de imágenes de cine de carácter doméstico o familiar

Para empezar voy a abordar el proyecto denominado *Los Archivos Mayo*.

Ricardo Duque un artista colombiano, miembro del colectivo Joystick, encuentra en casa de un familiar en Medellín, unas películas de cine en 16 mm. La magia del proyector y la cualidad de las imágenes cinematográficas lo cautivan, por lo que decide grabar en video estas películas para conservar una copia y eventualmente utilizarlas.

Aprovechando que el realizador de estas películas, Mario Posada, (Mayo, como lo llaman sus familiares y amigos) está vivo, decide ir a visitarlo para conocer todo su archivo. Después de unos días de restaurar las cintas originales, logran proyectar y grabar la totalidad del material; el resultado: 28 horas de imágenes que reunían diferentes momentos de la vida del realizador, instantes cotidianos, viajes, negocios y celebraciones.

Duque, quién se encontraba viviendo en Barcelona decide invitar a un grupo de artistas a realizar un proyecto en el que cada artista produciría un video haciendo uso del material de Mayo.

Después de que todos vieron el material, cada uno seleccionó las imágenes que le interesaban, con las que quería trabajar, y mediante la práctica de montaje y edición cada uno elaboró una pieza audiovisual explotando en mayor o menor escala las propiedades estéticas y narrativas de las imágenes.

Los 18 videos se recopilaron en un dvd que va acompañado de un libro con información adicional sobre los videos. El resultado del proyecto se presentó como una exposición en el año de 2005 en el ESPAI ZERO1, en Olot, España.

La apropiación comienza en el acto de transferir a video las cintas de cine del archivo Mayo, la descontextualización y resignificación se da en el momento en que son fragmentadas, editadas y posteriormente exhibidas como piezas de video en el entorno de una galería de arte.

Las imágenes son desposeídas de su etiqueta documental, de su transparencia de imágenes de registro de eventos cotidianos; su soporte original (celuloide) ha sido

eliminado y suplantado por la contextura digital; un nuevo discurso es añadido a las imágenes gracias a la intervención de cada artista.

El dvd de los Archivos Mayo presenta trabajos muy distintos. Unos videos se fundamentan en la manipulación de las imágenes, a las que se les añaden efectos o se les trastoca el color, la velocidad, etc.; otros logran generar pequeñas ficciones haciendo uso de recursos como música, texto y la superposición de nuevos signos a la imagen.

El que llamó más mi atención, por la congruencia entre imagen y texto, es el de *“Conducta en los velorios”* de Andrea Gómez³⁷, el cual tiene dos niveles de apropiación: en lo visual encontramos un amplio y variado *stock* de imágenes de Mario Posada perfectamente seleccionadas y editadas, en el audio, un cuento de Julio Cortazar: *“Conducta en los velorios”* leído magistralmente por su autor.

El video tiene una duración de nueve minutos y medio. La edición es pausada, por corte, con algunas pequeñas disolvensias entre un plano y otro; No se distinguen muchos efectos de alteración de las imágenes originales, pero la artista ha decidido dejar visible el contorno negro que enmarca las imágenes de cine cuando son proyectadas, de tal manera que el video presenta todo el tiempo un marco negro. No hay ninguna música, sólo la voz del escritor argentino leyendo su propio texto y en el fondo de la pista, el sonido que emite el proyector de cine cuando está en funcionamiento.

Si bien, las imágenes ilustran el cuento con cierta literalidad, se puede percibir un sutil toque de ironía en la pieza de Gómez.

A continuación la lista de videos y artistas participantes:

³⁷ El video puede verse en : <http://www.youtube.com/watch?v=L9yH00PeBxw>

- *Conducta en los Velorios* de Andrea Gómez.
- *Stratocruiser* de Carlos Gómez
- *Simple Dreams* de TheSpecialK!
- *((o))* de Luciana Riso
- *Flamingos and other Birds* de Pollenation
- *Frente Pro Inkisición* de Kamel Ilian
- *Honey love hate together* de Paula Velez
- *S-Matrix* de Matthias Groebel / Zeugwart Hallbauer
- *La performance du genre* de PS
- *Susuro : Neraides : Analipsi* de Opora
- *El Ruido* de José Manuel Berenguer
- *El Pelo* de Andy Davies
- *Lesser* de Miuk
- *Catalina del 0 al 7* de Julio Cesar Palacio
- *Mayo.Py* de Roc Jiménez de Cisneros
- *Oil for food* de Leonardo Gonzalez Quevedo
- *Bliblug bliblug (part 1)* de Sasabune
- *Casting 107* de Susana Noguero³⁸

³⁸ La compilación completa de los Archivos Mayo se puede distribuir y copiar libremente bajo los términos de la licencia Aire Incondicional. <http://www.jstk.org/proyectos/mayo/>

Otro caso de apropiación de archivos fílmicos familiares es el de la película *La línea paterna* (México, 1995, 85 min, 35mm, b/n.)

En 1992 José Buil Ríos decide emprender un viaje de México D.F a Papantla, Veracruz, para recuperar las películas filmadas por su abuelo el doctor José Buil Belenguer entre 1925 y 1940.

De manera similar al hallazgo de Ricardo Duque con los archivos Mayo en Medellín, José queda fascinado al descubrir esas imágenes colmadas de testimonios de vida no sólo de su familia sino de Papantla, de sus fiestas, costumbres y tradiciones.

La intención de estos dos creadores es similar: recuperar y dar a conocer las imágenes de un archivo fílmico, pero la salida escogida por Buil es totalmente distinta, prefiere mantener el tono de un discurso documental, de crónica familiar, y hacer una nueva película de cine a partir de un guión que el mismo escribe.

El autor, narra en primera persona mediante una locución en off, la historia de su abuelo, quién llegó de España a vivir a México en los años siguientes a la Revolución. Nos cuenta los motivos que lo llevaron a vivir a Papantla, en dónde formó una numerosa familia y nos comparte el interés del doctor por el cine, que lo impulsa a comprarse un proyector y luego una cámara de formato 9.5 mm.

Con la cámara deseaba “testimoniar el paso del tiempo en mis hijos y en el pueblo”, con la luz del proyector “abría las puertas de la imaginación... traía el mundo a la casa... el cine relataba historias, construía sueños, era un juguete educativo para grandes y chicos”³⁹

La película evoca y recupera el tiempo pasado, que logra permanecer vivo en el presente gracias al cine; un claro ejemplo para reafirmar la idea de Barthes acerca del poder de la fotografía (y el cine) de hacer presente lo ausente, de conservar para la posteridad los momentos vividos y los seres queridos que ya no están o

³⁹ Textos extraídos de la película *La línea paterna*.

están muertos.

En ese viaje a Papantla, para recuperar las cintas, José iba acompañado por su padre Pablo, quién por designios del destino muere esa noche al llegar, de regreso, a su lugar de origen; de manera que la película no sólo es recuento de la historia de ésta familia, es también despedida y homenaje póstumo a su padre y a su abuelo, al mismo tiempo que parecer ser una ofrenda y alabanza al cine, tal como lo expresa al final en ésta plegaria “Oremos por el cine que preserva la vida y la muestra desnuda, tal y como es.”

III. Proyecto de apropiación de un archivo fílmico familiar.

Unas imágenes están a punto de desaparecer porque las condiciones ambientales de humedad y altas temperaturas, más el inevitable paso del tiempo por su superficie, película en positivo 16 mm. están borrando las huellas de su registro. Porque como dice Walter Benjamin “Las imágenes del pasado a las que el presente no reconoce como una preocupación propia, amenazan con desaparecer irremisiblemente.”⁴⁰

Estas imágenes son parte de un archivo fílmico familiar. Archivo por su condición de reunir un conjunto de documentos, en este caso, seis mil pies de película de cine aproximadamente, registrados entre las décadas de 1950 y 1980. Familiar porque gran parte de su contenido es el registro de eventos de carácter familiar: ritos religiosos, celebraciones, viajes y otros momentos de la vida cotidiana de una familia residente en la ciudad de Cali, Colombia.

Este archivo está en mi poder, porque la persona que filmó las imágenes, mi tía abuela, Ligia Sardi García, lo dispuso así antes de morir.

He decidido hacer apropiación de estas imágenes para rescatarlas de su olvido, para darles un último respiro de vida, para que las memorias de alguien, puedan tocar el sentir de otros más.

3.1 Reflexiones en torno a la imagen fotográfica.

Como preámbulo a la descripción de mi proyecto de apropiación de imágenes, hago un alto para revisar dos temas relacionados con la fotografía que considero muy interesantes para la articulación de mi trabajo. La primera fracción es una reflexión en torno a la imagen fotográfica y la mirada, para re-afirmar que nadie retrata las cosas de la misma manera, así como tampoco una misma imagen se lee o interpreta siempre de igual forma.

⁴⁰ Citado en Owens, Craig, “El impulso alegórico, contribuciones a una teoría de la posmodernidad” en Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001

La segunda parte es un estudio teórico al papel que ha jugado el retrato desde su aparición, prestando servicios al sistema de identificación del Estado, hasta el rol que desempeña en el entorno familiar y doméstico.

3.1.1 Anotaciones sobre la imagen y la mirada.

La fotografía es un acto de edición visual, selección arbitraria de un fragmento de tiempo y espacio de la realidad en donde se imprime la huella de lo observado pero también del observador.

Sin embargo, durante cierto tiempo no se reconoció la presencia de una huella del realizador en el registro fotográfico; el fotógrafo era considerado un simple operador del aparato de registro. Esta postura abriría las puertas al largo debate sobre la objetividad y la subjetividad en la fotografía.

En su estudio sobre la fotografía, Susan Sontag nos recuerda como en un principio se pensaba al fotógrafo como un observador imparcial, que ejercía como operador de la cámara en el proceso de conseguir una imagen objetiva de la realidad. Esta concepción cambió rápidamente al entender que nadie retrata las cosas de la misma manera “[...] las fotografías no sólo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son sólo un registro sino una evaluación del mundo”.⁴¹

Hoy está claro que la fotografía no puede ser definida como registro de lo real, porque tampoco se puede hablar de “lo real” o “lo visible” como un concepto único y universal. Todos los hombres ven de una manera diferente y la mirada es algo que se consolida por el bagaje socio-cultural de quien ve. Como dice John Berger: “Lo visible no existe en ninguna parte, lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida, lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas.”⁴²

En relación a este tema, hay dos películas de cine que me gustaría mencionar aquí, porque ponen en duda la sentencia de “una visión única y universal” al hacer

⁴¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 1981 p. 129 y 130

⁴² John Berguer, *Modos de ver*, Barcelona, G.Gili, 1974.

un análisis sobre la fotografía y la mirada. Estas son: *Blow up*, de Michelangelo Antonioni (1966) y *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock (1954).

Ambas películas coinciden en destacar el poder de la cámara y la fotografía para acceder a planos de visión que el ojo humano no alcanza a percibir. En las dos historias ha ocurrido ó va a ocurrir un asesinato y el protagonista, un fotógrafo, hace uso de los recursos de la fotografía para tratar de aclarar la verdad de los acontecimientos.

Blow up toma su idea original de un cuento de Julio Cortazar, *Las babas del diablo*. Un fotógrafo profesional, Thomas, descubre al revelar y ampliar un carrete de fotografías algo que a simple vista no había sido capaz de ver. Decide ir a constatar lo que ve en la fotografía y al enfrentarse al cuerpo sin vida, le cuesta trabajo creer lo que sus ojos sin cámara le están dejando ver. Duda si lo que ve es ó no verdad y decide tocar: Demasiada realidad para alguien que ve siempre las cosas a través de un filtro, el de la cámara.

Con *Blow up* Antonioni nos invita a reflexionar sobre la realidad y la ilusión, la superficialidad y la apariencia. Nos incita a cuestionar el paradigma del valor constativo de la fotografía al plantear el problema de la legitimación de la imagen y el dudoso juego entre una imagen de la realidad y la realidad como tal.

En *La ventana indiscreta*, un reportero fotográfico, Jeff, es obligado a permanecer en reposo con su pierna enyesada. Desde su posición de convalecencia, se vuelve espectador de la vida de sus vecinos: en cada ventana un personaje, una historia. Debido a una serie de pequeños incidentes, el reportero comienza a sospechar de un vecino cuya mujer ha desaparecido misteriosamente. Para realizar su espionaje y esclarecer lo ocurrido hace uso de la cámara fotográfica y de unos binoculares que le facilitan todo tipo de detalles.

El espectador de la película se convierte el mismo en *voyeur*⁴³ de la vida de este vecindario, gracias a que prácticamente toda la película fue rodada desde el punto

⁴³ *Voyeur* (Voz fr.): Persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas.

de vista del protagonista, lo que le permite tener la misma posición privilegiada de visión.

Es evidente desde el título de la película la fusión entre ventana y cámara. La ventana es apertura para que entre luz y aire, la ventana es observación (mirada), intervalo de tiempo y marco (exposición y encuadre).

Igualmente, la ventana es conexión con el mundo exterior, pasaje de huída de la vida propia para enfocar la mirada y las preocupaciones en la vida de los demás, como queda claro en la actitud de Jeff quien busca evadir sus compromisos de pareja y encuentra en los conflictos de los otros la excusa perfecta para escapar. De esta manera Hitchcock entremezcla una clásica historia de suspenso y misterio con la complejidad de una historia de amor.

Haciendo uso de diferentes recursos y estilos cinematográficos, estas dos películas sirven de herramienta de estudio para la comprensión de la fotografía y el entendimiento del papel de la cámara y del punto de vista del fotógrafo en la construcción de una versión particular de la realidad.

Todo registro, inclusive el documental y la llamada fotografía directa, pierde la objetividad en el mismo momento en que es realizado por alguien; a partir de entonces se carga de la subjetividad implícita en el alma, el saber y el sentir de la persona que lo ejecuta.

Adicionalmente, lo que Hitchcock y Antonioni expusieron en sus estupendas ficciones, servía a mi ejercicio personal para reafirmar que una misma imagen puede tener tantas interpretaciones y significaciones como lecturas y contextos en los que sea presentada.

3.1.2 El retrato, la imagen doméstica y el álbum familiar

El archivo fílmico del que hago apropiación, por estar colmado de imágenes familiares tiene para mi el carácter de álbum, un álbum animado, en donde entran en juego otros factores como tiempo y movimiento. Por ese motivo, considero

conveniente hacer una pausa para revisar la historia de la imagen doméstica y del álbum familiar.

La existencia del álbum se desprende de la fotografía, pero antes de que esta existiera se recurría al retrato pintado. Los retratos pintados más antiguos que se conocen son los retratos de *Fayum*, que se pintaron mientras se escribían los evangelios. Eran retratos identificatorios de los muertos.⁴⁴ (Pertenece a enterramientos de los siglos I a III d.C. en la región de Al Fayum en Egipto).

Estos retratos, a diferencia de otros que les suceden, eran imágenes para ser enterradas, nunca para ser vistas en la posteridad. Se colocaban al interior de las tumbas, pues su finalidad no era la de ser contempladas, su misión era la de “mantener vivo” al difunto. Con estas pinturas, el retratado y el pintor, colaboraban en una preparación para la muerte, una preparación que garantizara la supervivencia. Pintar era nombrar y ser nombrado, de tal manera el retrato, fungía como garantía de esa anhelada continuidad.

Esta carencia de visibilidad y exhibición, se modifica considerablemente en el renacimiento. En esta época los retratos pintados aparte del propósito de conservar la presencia, se hacían para ser exhibidos, puesto que un retrato al igual que las pinturas al óleo de otras temáticas, constituían una forma de reconocimiento que otorgaba poder y estatus social. El arte era el medio a través del cual los aristócratas satisfacían el anhelo de poseer o conservar para el futuro las cosas bellas y deseables que les rodeaban.

En el s. XVIII, con el crecimiento de la clase media, crece también el deseo de posesión de la propia imagen. Fue entonces cuando se propagaron los retratos en miniatura, que eran mucho más sencillos y por lo tanto más económicos que los retratos a escala real que encargaban los aristócratas. Sin embargo, la demanda de la burguesía sólo quedó plenamente cubierta con las llamadas siluetas. Estas siluetas consistían en un contorno pictórico logrado por trazo de la figura que da la

⁴⁴ “Los retratos de Fayum”, en John Berguer, *El tamaño de una bolsa*, traducción de Pilar Vázquez, Taurus pensamiento, Madrid, 2004. Cap 6.

sombra del rostro, mediante una lámpara que proyecta la imagen. Eran baratas pero cada una tenía que ser dibujada y cortada individualmente.

A mediados del siglo XIX cuando aparece la fotografía, con el gran atributo de ser una copia fidedigna de lo real, del referente fotografiado, pronto se convierte en el más común ypreciado instrumento para la elaboración de retratos.

Sí en la pintura, el parecido era un requisito fundamental para poder hablar de presencia, en la fotografía el parecido era inherente. Bien hace Laura González al plantear que la fotografía es la *Imago* por excelencia. Al hablar de *Imago*, la autora hace referencia a las estatuillas de cera usadas en la cultura romana y moldeadas a partir del cadáver de una persona, que más que conmemorar, se convertían en verdaderas presencias del cuerpo ausente. Lo sorprendente es que no eran consideradas representaciones como lo eran para los griegos, eran considerados cuerpos reales “[...] una presencia metonímica; una huella de lo que ha existido en la realidad material.”⁴⁵

Los daguerrotipos, nombre con el que se llamó a las fotografías iniciales, se enfocaron en naturalezas muertas, bodegones y paisajes, pero el interés del ser humano por representarse, hizo que muy pronto la cámara se volteara hacia los hombres. Los primeros retratos hechos con la técnica del daguerrotipo no tuvieron mucho éxito debido a los largos tiempos de exposición que requería el procedimiento, 25 a 30 minutos, un lapso de tiempo tan largo en el que era inevitable que la figura del sujeto apareciera movida. Mientras se encontraba una solución técnica a este problema, los fotógrafos optaron por la inmovilización de las personas, estrategia que se llevo a cabo con soportes y artilugios de apoyo para evitar el movimiento.

Al poco tiempo, los experimentos sacaron de la sombra el poder de la luz: el incremento en su intensidad permitía acortar el tiempo de exposición del material fotosensible. De esta forma, no sólo se reducían las molestias al sujeto fotografiado

⁴⁵ Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. Pag 132.

por el largo tiempo de sometimiento, la velocidad para captar la imagen permitía otro nivel de espontaneidad, cuyos resultados saltaban a la vista en la calidad de los retratos.

Tributo a la memoria, necesidad de permanencia, reafirmación de la identidad ó manifestación de poder, cualquiera que fueran las motivaciones para estos primeros retratos, no es difícil imaginar el incremento acelerado de ansiosos modelos en busca de la posesión de un retrato. Hablo de incremento acelerado, que no masivo, pues debemos recordar que por ese entonces (mediados del siglo XIX), la fotografía era aún privilegio de unos pocos, principalmente de la clase aristocrática.

Es irónico pensar que hoy sucede todo lo contrario. Es tal la proliferación de imágenes, y el exceso de cámaras fotográficas en todas partes, que a diario nos enfrentamos a la negación radical de los sujetos ante el hecho de ser fotografiados.

Sin embargo, la fotografía deja de ser privilegio y distinción de los burgueses y aristócratas para convertirse como dice John Tagg en “el lastre de la nueva clase de los vigilados”.⁴⁶

La fotografía estaba inevitablemente sujeta a su legado de verdad, y es precisamente esa propiedad la que atrae el interés del estado y de las instituciones de poder que por las mismas fechas recién se constituían, tales como: la policía, los hospitales, y la investigación científica. Así pues, empieza a fungir como instrumento de prueba, registro visual de la verdad, prestando un excelente servicio a los aparatos reguladores y disciplinarios, y a las nuevas ciencias sociales como la criminología, la psiquiatría, el saneamiento, la anatomía comparativa.

Es interesante el planteamiento de John Tagg quien resalta que el poder de la verdad y de ejercer autoridad, no es de la cámara ni de la foto en sí, sino del Estado que hace uso de ellas y garantiza el poder de la imagen como verdad. Éste argumento está inserto en toda una reflexión que hace el autor sobre la

⁴⁶ Jhon Tang, *El peso de la representación, Ensayos sobre fotografías e historias*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2005.

descodificación de los significados de la imagen que no son implícitos ó esenciales de la imagen sino que están amarrados a convenciones impuestas por prácticas institucionales y relaciones históricas, como bien lo dice “el problema es histórico no existencial”.

Finalmente, cuando la fotografía se democratiza, y el arte de fotografiar está al alcance de todos, ésta empieza a ejercer otro rol social.

Para la gente común la fotografía abre la posibilidad de coleccionar el mundo, pequeños fragmentos de la realidad que la gente podía hacer ó adquirir con facilidad.⁴⁷

En el contexto doméstico, la fotografía ayuda a establecer la identidad familiar, identidad que se construye a través de la continuidad y la memoria. El registro de estas imágenes esta impulsado por un acto de amor, por un sentimiento de deseo por mantener la imagen de los seres queridos. La fotografía expresa ese deseo que ahora, como representación, se reactiva con su visión.

La foto familiar lucha contra la muerte y el olvido, como posesión imaginaria de un pasado, posesión imaginaria de alguien que está lejos o simplemente alguien que ya no esta.

Por su parte, el álbum, construye una crónica que bien hace el papel de árbol genealógico, suple el deseo de sobrevivir a la muerte como apellido, a la vez que sirve como testimonio y consolida la firmeza de los lazos familiares. De tal manera, el álbum se vuelve objeto de culto, algo sagrado y muchas veces sobrevalorado.

En la literatura, muchas obras se han inspirado en las memorias y recuerdos de un núcleo familiar específico, pero sin duda, la que mejor expresa la naturaleza y el sentido del álbum de familia es la novela de Proust, *En busca del tiempo perdido*.

En esta obra el narrador hace un viaje a través del tiempo del recuerdo, pasando por los más diversos momentos, entre familias y casas, historias y sentimientos.

Así pues, como dice Armando Silva “el álbum [...] aspira a marcar con huellas, recortes, lo que el paso de la vida ha dejado: el tiempo perdido”⁴⁸.

⁴⁷ Sontag, *Op Cit.* P 17

El tiempo del álbum es el pasado; el álbum no muestra nada nuevo, muestra lo conocido, lo ya visto, lo ya dicho: triunfos, ritos, actos de fe. Sin embargo, como señala Silva el tiempo del álbum se hace circular en el acto de evocar el pasado en un presente continuo.

Don Slater⁴⁹ nos invita a reflexionar acerca de otras plataformas que bien pueden ser el sustituto moderno de álbum, éstas son el corcho o plafón y los *blogs* virtuales. En ambos casos la imagen es algo vivo y cambiante; aquí, más que mostrar el pasado, se exhibe continuamente el presente, las imágenes se muestran y al poco tiempo son remplazadas, actualizadas, evidente resultado de la inmediatez que nos proporcionan los nuevos medios digitales y el Internet.

De igual manera, es interesante observar cómo incide la tecnología en los referentes fotografiados. Las primeras fotografías muestran una visión solemne del pasado; el propio acto fotográfico devenía un ritual que implicaba preparación y en cierta forma enmascararse. Como ya hemos dicho no era algo a lo que podían acceder todos, los privilegiados dentro de la estructura social, eran personas mayores y/o grupos familiares de niveles socioeconómicos altos.

En el momento actual, cuando las cámaras de foto y video digital están en manos de muchísimas personas y los costos y el esfuerzo para hacer una foto son mínimos, las imágenes de los álbumes, ahora virtuales, muestran otra cosa, lo banal y lo cotidiano. Cualquier momento y cualquier cosa, bien sea que nos produzca deleite ó desagrado, es apto para ser fotografiado.

⁴⁸ Armando Silva, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Grupo editorial Norma, Bogotá 1999 p.36

⁴⁹ Don Slater, "La fotografía doméstica y la cultura digital", en Lister, Martin (compilador). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997

3.2. Sobre la procedencia de las imágenes del archivo

3.2.1 Colombia: breve contextualización al entorno político, social y cultural.

Para comprender de dónde proviene el archivo del que hago apropiación en este proyecto creativo y asumiendo que este documento está siendo escrito en México, quiero introducir al lector al contexto sociocultural del país del que vengo, y conmigo, las imágenes: Colombia.

Mi país, tristemente, es un país en guerra. En guerra, porque la violencia ha sido el hilo conductor de su historia al menos, de la historia del siglo pasado y este que comienza.

Entre los años cuarenta y sesenta, el país fue escenario de la guerra entre los dos partidos políticos dominantes, liberales y conservadores; desde finales de esa época y hasta nuestros días, ha vivido bajo la violencia de los diferentes grupos insurgentes (guerrillas de las FARC, M-19, ELN, EPL) y los contrainsurgentes (autodefensas o paramilitares). Como otro ingrediente más a la desquiciada guerra hay que agregarle, a comienzos de los años ochenta, la infiltración del poder, el dinero y la violencia del narcotráfico.

La compleja guerra, entre estado, guerrilla, paramilitares y narcotráfico, trae consigo graves problemas sociales como el desplazamiento forzado de comunidades rurales a la ciudad, así como emigraciones masivas de colombianos a otros países en demanda de mejores condiciones sociales y económicas para vivir (cerca de 4 millones de colombianos viven en el exterior, equivalente a casi el 10% de su población, de acuerdo con una investigación de la Universidad del Rosario).

Este triste escenario en el que se funden problemas económicos, políticos y sociales no puede dejar de afectar el panorama cultural, no sólo en términos de la producción creativa en la que rotundamente muchos artistas nacionales han plasmado el sufrimiento, el dolor y la angustia de vivir en medio del conflicto armado, sino en términos del panorama institucional.

Según un artículo publicado por el periódico El Tiempo, 60% de los recaudos del estado se destinan a la seguridad y la defensa en Colombia, dejando un apretado porcentaje a la salud, la educación, el medio ambiente y la cultura.

La canalización de recursos e intereses en la búsqueda de una solución a los problemas de orden público alimentados por la guerra, propició el descuido del estado frente a políticas de educación y de cultura. Sólo hasta el año de 1997 se incluye en la constitución política de Colombia la llamada Ley de Cultura, con la cual se da inicio al Ministerio de Cultura y se dictan las normas sobre patrimonio, fomentos y estímulos a la cultura.

Todos estos años de abandono gubernamental a la cultura nos ayudan a comprender la pobre historia del cine nacional. Hernando Martínez explica que las causas que impidieron la consolidación de una industria de cine nacional se remontan al siglo pasado y a la crisis que vivió la producción entre las décadas de los años cuarenta y setenta.⁵⁰ Afirma que la falta de apoyo del gobierno, que se traduce en ausencia de legislación e incentivos y la apatía del capital privado para invertir en el cine constituyen los fundamentos principales de esta crisis. Adicionalmente, reconoce que un cine desvinculado temáticamente de la realidad nacional y del gusto popular, con altas deficiencias técnicas con su origen en la escasez de equipo técnico y humano, no logró consolidar un mercado entre un público ya influenciado por las películas norteamericanas y mexicanas que eran ampliamente distribuidas en todo el territorio nacional.

Es cierto que hoy la perspectiva es diferente, pero las consecuencias de ese trance se viven hasta la fecha. La casi nula producción acaecida durante estas décadas debió impulsar el cierre definitivo de los laboratorios locales y según la situación actual, es casi impensable se puedan volver a reactivar. Me atrevo a decirlo de esta manera, por la inminente llegada de la tecnología digital que en pocos años esta absorbiendo la escena de la producción audiovisual mundial.

⁵⁰ Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1978.

La ausencia de un laboratorio local problematiza y encarece la producción de imágenes en este medio. Para procesar el material negativo de cualquiera de los formatos de celuloide, se debe llevar la película expuesta a otro país que bien podrían ser los vecinos Perú o Venezuela, gracias a que sus ciudades capitales cuentan con laboratorio cinematográfico. Por alguna razón que desconozco, pero relacionada quizás a parámetros de costo-beneficio, se acostumbra revelar en Miami, México o Buenos Aires.

Las imágenes de este archivo fueron procesadas en su mayoría, en los laboratorios Kodak de Nueva York. En ese entonces, la película virgen era distribuida en la ciudad de Cali, por el laboratorio fotográfico de Alberto Lennis Burckard.

Los magazines que se vendían eran de marca Kodak e incluían, en su precio de venta, el servicio de revelado y positivado en los laboratorios de la compañía en Nueva York. Así mismo, el precio incluía los costos de envío ida y regreso del material. Todo el proceso era coordinado directamente por el propietario del mencionado laboratorio local.

Esta complejidad para procesar una imagen, los cientos de kilómetros entre Cali y Nueva York, y la paciencia que debía tener el realizador para ver el resultado de su registro llamaron profundamente mi atención.

En este punto me permitiré hacer un paréntesis para hablar de quien soy y dónde me encuentro.

Soy un ciudadano del siglo XXI en una megalópolis como la Ciudad de México. Soy una artista visual, productora de imágenes de la era cibernética (digital) en donde la inmediatez y la facilidad de producir, manipular y circular imágenes está al alcance de todos.

Precisamente por el entorno en que estoy y las avanzadas herramientas con las que contamos los productores de imágenes, desde sofisticadas cámaras hasta livianos computadores portátiles con programas para procesar la imagen, tal cual como en el laboratorio, y programas para armar una película como en una sala de edición, puedo reconocer el inmenso valor que hay detrás de las imágenes de este archivo, en cine 16mm.

3.2.2 Su realizador: Ligia Sardi García. Apuntes sobre la persona detrás de la cámara.

He planteado hasta aquí algunos de los condicionamientos técnicos y operativos bajo los que se producía imágenes de cine en el contexto geográfico de la ciudad de Cali, me gustaría ahora entrar al terreno del entorno social que rodeaba al sujeto que registró las imágenes.

Comprender su entorno, así cómo su psicología, me podría dar luces para entender por qué lo hacía, por qué tanto empeño en registrar en cine los sucesos de la vida de una familia, por qué la fascinación por la imagen en movimiento a pesar de las grandes dificultades que implicaba su realización.

Vale la pena destacar que en esa época no existían aún las cámaras de video, pero no dejo de preguntarme por qué no se conformó ella con el registro fotográfico siendo que este era el método tradicional de preservar los recuerdos familiares.

Mi tía abuela murió en 1997, los años anteriores a su muerte si bien yo tenía una buena relación con ella nunca hablamos de estos temas, de su vocación por la imagen y en especial la imagen en movimiento. Ella sabía de mi afición por la fotografía y el cine, así como sabía que estaba realizando mis estudios de licenciatura en publicidad. Aunque no comprendía muy bien de qué trataba esa carrera, frecuentemente mostraba interés en platicar sobre los anuncios publicitarios que pasaban por la televisión y sus estrategias creativas para comercializar y vender productos y servicios.

Debo reconocer que fui yo quién desaproveché las tardes en su compañía para preguntar por sus *hobbies*, para dialogar sobre sus aficiones y de esta forma conocer a esa mujer que era, creo yo, muy distinta a muchas otras de su entorno y de su época.

¿Por qué distinta? Distinta, por algunas actividades que realizaba que no eran muy afines a las conductas del género femenino en un entorno social ultra conservador como el que la rodeaba.

Así pues, demasiado tarde para hablar con ella y tratar de conocerla a fondo, decido entrevistar a las personas que vivieron cerca suyo y aún están vivas. Son los recuerdos de otros trayendo a la memoria historias de ella, para ayudarme a comprender quién y cómo era esta mujer.

Entre las actividades que realizaba hay tres que me parece importante mencionar pues las encuentro poco comunes y muy contrastantes con respecto a la otra devoción de su vida: la religión católica. La religión, aunque no hablaré de ello por ahora, fue la única de las prácticas a las que siguió siendo fiel hasta el último día de su vida.

La primera que quiero mencionar es la destreza para manejar coche.

Según dicen, solamente ella y otra mujer de apellido Carvajal, sabían manejar coche, en Cali, en esa época (mediados del siglo XX). Así es como se la veía por toda la ciudad, en su Chevrolet modelo 56, color azul cielo.

Otra práctica aprendida y poco común, era el manejo de armas de fuego. Cuenta mi tío, que fue a raíz de unos cursos de defensa personal que dictaba el Ejército con el objetivo de enseñar a la gente estrategias para protegerse de la violencia, los secuestros y otros actos terroristas que ya empezaban a practicar los grupos insurgentes.

La tercera y la que me más me interesa, era su afición por filmar y proyectar imágenes de cine.

En las entrevistas quise averiguar cómo fue el acercamiento de ella al cine. Me respondieron que primero compró el proyector, el mismo RCA que tengo en mi estudio ahora en México, para poder ver películas.

Relata Carlos Holguín Sardi:

“Yo creo que primero compró el proyector, con el objeto de ver unas películas que llegaban. A ella no le gustaba ir al cine. Eso en ese entonces era pecado ir a un teatro, una mujer sola sobretodo ...horrible.

Yo creo que Ligia no debió de ver muchas películas en su vida, en un teatro pues que ella fuera, pues no, de peligro.

Al cine iban las parejas. Probablemente habría dos teatros en Cali en ese entonces pues, el Bolívar y ¿cuál era el otro?. El Cervantes tal vez, que

después fue el teatro México, ahí en la Cuarta con Trece, pero yo creo que eso ella lo veía como un sitio prohibido. Pero pues, como tu dices ella procuraba estar como enterada, como al día en las cosas, y entonces por ese entonces llegaba unas películas que venían en unas cajas medianas y yo creo que ella compró el proyector para poder ver cine, porque ella no iba al cine. Yo no se, pues los hermanos no la debían de invitar. Con sus cuñados, con el único que tenía una muy buena relación era con mi papá, pero me parece que mi papá y mi mamá no pensaban en invitar a Ligia a nada. Entonces yo creo que eso fue lo que la hizo comprar el proyector y pues al poco tiempo, compró ó mandó a comprar la cámara. Con el proyector Ligia proyectaba, La coronación de la reina Isabel II, que es sensacional, yo no se si, tenía una cosa de un circo, qué otra había...? Me acuerdo mucho de la coronación de la reina, y yo no sé si sería algo de los Papas...

Por ese entonces en las casas que traían las películas, alquilaban películas, las que traían al teatro las podía uno alquilar para ver en la casa, entonces Ligia alquilaba esas grandes super producciones el "Quo Vadis" y ¿cómo se llamaba...?"

Le pregunto ¿Qué época era esa? y continúa:

"Di tu, comienzos de los cincuenta, la coronación de la reina fue en el 52 o en el 53, eso fue por ahí... y después Ligia llevaba su proyector y proyectaba películas en el colegio Berchmans y en el Sagrado Corazón para los alumnos. No la debían de contratar sino que ella le ofrecía a los curas y a las monjas y entonces eso era una maravilla. Era un acontecimiento en el colegio que le fueran a presentar cine a uno, con el proyector de Ligia y el telón."⁵¹

Quise también aprovechar las entrevistas para indagar sobre el temperamento de ella, averiguar si tuvo algún amor o por qué nunca quiso casarse ni tener una familia. Presuponía que el hecho de no tener hijos propios la hizo querer acercarse y en cierta forma "apropiarse" de los hijos ajenos y es ahí en donde entraba en juego la idea de Susan Sontag de que "Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece

⁵¹ Apartes de la entrevista a Carlos Holguín Sardi.

conocimiento, y por lo tanto poder”⁵² la cual fue espléndidamente plasmada en una de las películas de Jean Luc Godard⁵³.

Los entrevistados coinciden en afirmar que era una persona muy sola, una mujer independiente, con un temperamento bastante fuerte. A pesar de ello, reconocen que era una persona bondadosa, con un gran corazón, generosa y altruista.

Era muy cercana, más no exactamente afectiva, a su hermana Carmen (mi abuela) y sus cuatro hijos, quienes habían quedado huérfanos de padre a temprana edad. Muy afectiva, eso sí, con los animales, perros, pájaros y caballos, que eran sus preferidos.

Estoy de acuerdo con la interpretación que ellos hacen, de que tal vez, el temor a perder su independencia, a perder el control sobre su tiempo y sus cosas no le permitió nunca organizarse afectivamente con otra persona. Así mismo, puedo deducir que frente al suceso de que su hermana quedó viuda a los 23 años y con 4 niños y a falta de no tener ella su propia familia, se dedica con devoción a cuidar y proteger a sus sobrinos ejerciendo, casi, el rol de la figura paterna.

Debo reconocer que todo esto no es más que una interpretación y que estoy lejos de poseer las herramientas para realizar un análisis o estudio psicológico de la persona que realizó las imágenes.

3.3 Mi acercamiento a las imágenes del archivo.

La visualización de imágenes cinematográficas es posible gracias a requerimientos técnicos específicos: un proyector de cine, el cual no era impedimento porque lo tenía, un cuarto oscuro con una pantalla ó superficie plana de color blanco, en donde se “materializa” el espectro de luz que emite el proyector. Este requisito, era

⁵² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 1981. Pag.16.

⁵³ En la película de Godard, *Les carabiniers*, dos jóvenes engañados bajo la premisa de hacer dinero se van a la guerra, prometiéndole a sus ingenuas parejas grandes y lujosos regalos cuando regresen. Al volver de la guerra, ellas preguntan por sus regalos y ellos responden que están en la maleta. La abren y descubrimos que esta plagada de fotografías. Es maravillosa la parodia de Godard pues efectivamente en la maleta están todas sus promesas: la torre Eiffel, la ropa de moda, los coches de lujo, los monumentos; es el simulacro de posesión del mundo en una imagen.

fácil conseguirlo en la noche, pero casi imposible conseguirlo en el día en el espacio en que yo vivía, un departamento en donde las entradas de luz eran muchas y difíciles de controlar. Así mi relación con estas imágenes se dio en encuentros nocturnos, en el mismo horario que solía emplear para ir al cine o asistir a reuniones sociales.

Esta vez, era mi propia sala la que se había convertido en sala del cinematógrafo, y los invitados no eran más que estos fantasmas, cuerpos de luz que recorrían la pantalla sin hablarme. Cada noche un diálogo mudo, en donde la única voz que se escuchaba era la del proyector. Inmersa en ese recinto oscuro y silencioso, mi mente viajaba a otros tiempos, viajaba a otro espacio. Gracias a las imágenes podía sentir en mi rostro la brisa de la tarde junto al río Cali, el olor de mi finca en una tarde de lluvia o la felicidad de estar con mis primos pedaleando una balsa de madera en el pequeño lago del *Oasis*.

Me pregunto si estas imágenes me conmovían por sí solas ó si la mezcla de nostalgia y soledad por estar viviendo en un país extranjero incrementó mi deseo de verlas, releerlas y de hacer algo con ellas.

3.3.1 Evaluación, diagnóstico y transferencia a formato digital.

Esas primeras sesiones de proyección, aparte de motivar algunas breves exploraciones con el material del archivo, permitieron diagnosticar el estado físico en que se encontraba. Muchas de las cintas estaban en mal estado, con muestras de avinagramiento y humedad; algunas se saltaban o enrredaban al ser proyectadas.

Era necesario, antes de avanzar, hacer una limpieza para evitar que los rollos que estaban mal pudieran contaminar los rollos que estaban bien, e infectar también el proyector. Otra necesidad urgente era transferir el material a un formato de video digital para facilitar la visualización y edición de las imágenes.

Me acerqué a la Filmoteca de la UNAM en donde me ayudaron a realizar estas tareas.

Me recomendaron unir los pequeños rollos de 100 pies en magazines más amplios, de 800 ó 1000 pies, con lo cual se facilitaba el manejo de las cintas tanto para su proyección y transferencia, así como para su posterior almacenamiento.

Las dos cajas llenas de rollos Kodak de 100 pies, que llevé a la Filmoteca quedaron reducidas a siete magazines que sumaban alrededor de 6000 pies de película.

Ocho de los rollos pequeños me fueron devueltos tal cual, porque el deterioro de la película era irreparable y ya no permitía siquiera su enganche en el proyector.

De la transferencia del material fílmico a video digital, todo se almacenó en 4 casetes formato Mini-Dv de 60 minutos de duración.

3.3.2 Clasificación e inventario.

Con el material digitalizado elaboré un inventario, en el cual debía evaluar los siguientes parámetros:

- Descripción, (breve descripción del contenido temático de la imagen, tipo de evento, participantes y año aproximado de la filmación)
- Duración (tiempo de entrada y salida)
- Color (definir si la cinta está en blanco y negro ó color)
- Audio (señalar la presencia ó no de sonido)
- Óptica (Señalar la calidad técnica de la imagen)
- Estado de la cinta (Evaluar el estado de la cinta)

Este inventario, aparte de convertirse en una línea de guía sobre los tiempos y el estado del material, me ha permitido hacer una clasificación de las imágenes.

Al precisar los contenidos puedo reconocer algunos ejes temáticos principales:

Ritos y celebraciones familiares; paseos y viajes; la ciudad de Cali, donde incluyo el material correspondiente a obras públicas y actos políticos.

Sin lugar a dudas, los ritos familiares y los viajes han sido dos de las categorías temáticas por excelencia en la historia de la imagen doméstica. En este caso, los ritos familiares son en su gran mayoría celebraciones religiosas como bautizos, primeras comuniones y matrimonios. Las celebraciones no religiosas son en gran porcentaje fiestas infantiles, seguidas de algún acto escolar, como la graduación.

En referencia a la categoría de paseos y viajes, puedo reconocer paseos a fincas y casas de campo de amigos y familiares, en diferentes ambientes rurales cercanos a la ciudad. Una de las zonas más frecuentadas para el recreo era, y sigue siendo, la provincia llamada el Saladito a solo 15 km de la ciudad, por la vía que conduce al puerto de Buenaventura en el océano Pacífico. Este es uno de los lugares de veraneo más apetecido, tanto por su proximidad a la ciudad como por su agradable clima templado, por estar ubicado en la ladera de las montañas de la cordillera occidental.

En cuanto a viajes, es claro que no muchas familias colombianas podían darse el lujo de salir del país en esa época. Ciertamente mi tía abuela venía de una familia pudiente y gracias a su privilegiada posición pudo viajar a lugares tan remotos como Europa y el medio oriente, destinos a los que se accedía después de varios días en alta mar debido a que, generalmente, estos viajes se realizaban en barco.

Adicionalmente, se puede percibir en las imágenes algunos viajes a la costa atlántica colombiana, específicamente al archipiélago de San Andrés y Providencia y a la ciudad de Cartagena de Indias.

En la categoría que he separado como Ciudad, se ven diversas tomas de la ciudad de Cali, sus calles, sus parques, sus vecindarios, etc. Algunos registros fueron hechos desde un coche en movimiento y otro tanto, de corta duración, corresponde a tomas aéreas de la ciudad, en las que se reconocen ciertos edificios emblemáticos, como la iglesia Ermita y el Hotel Intercontinental.

Así mismo, en esta sección he incluido los registros de diversos actos políticos como la llegada del dictador Rojas Pinilla a la ciudad en 1953, la posesión de Carlos Holguín a la alcaldía de Cali en 1970 y variedad de obras públicas ejecutadas por el, como por ejemplo la construcción de vías, la llegada de una flota

de ambulancias y carros de policía, así como, entrevistas a otros personajes de la vida pública, entre otros sucesos.

3.4 Apropiación e intervención.

Después de tener claridad acerca del material con el que contaba y del estado en que se encontraba, llegó el momento de experimentar con las imágenes.

Este proceso experimental tuvo varias facetas. En un principio fue la disertación entre la imagen fija y la imagen en movimiento. Como ya he comentado mi medio de acción era la fotografía, por tanto la aproximación a la imagen en movimiento partió de lo elemental: comprender cómo se generaba. De las lecturas teóricas e históricas pase a la práctica con ejercicios que desmantelaban la correlación del suceso tiempo-movimiento.

La segunda faceta deja a un lado la experimentación formal-técnica para involucrarse con la palabra. Las imágenes van acompañadas de texto; se genera un discurso que emerge de lo íntimo y privado y es puesto en la mesa de lo público.

Finalmente entro en la faceta de experimentar ya no con fotos fijas sino con las imágenes en movimiento (en video), el uso de las herramientas de edición propias del medio. Me instalo en el programa de edición a remezclar audios e imágenes, obteniendo como resultado una pieza audiovisual de 12 min.

Para presentar el video propongo acompañarlo de una serie de imágenes fijas provenientes también del material del archivo, lo cual compone un cuerpo de trabajo más completo para ser exhibido como exposición individual, la cual lleva por título *Reconstrucción*.

3.4.1 Primeras aproximaciones: entre la imagen fija y la imagen en movimiento

Al poco tiempo de estar visualizando las imágenes, sentí la necesidad de dejar la quietud y el recogimiento; saqué mi cámara fotográfica y empecé a tomar fotos a la proyección.

El impulso inicial era detener el fluir de las imágenes que pasaban apresuradas frente a mi ojos y sobre el que no tenía ningún tipo de control. Como es sabido, en la proyección de cine no hay opción de una pausa exacta, peor aún, no hay opción de pausa, pues el mecanismo del proyector está diseñado para el continuo paso del celuloide, de igual manera, no se puede retroceder ó adelantar con la exactitud que permiten los aparatos de reproducción de video.

La fotografía había hecho su aparición primero y años después de experimentar con ella, se pudo desarrollar el dispositivo para la imagen en movimiento, ahora, ¿cuál era mi necesidad de congelar nuevamente ese movimiento y reducirlo a la unidad mínima que lo constituye: el fotograma?

Encontré parte de la explicación en que mi ojo, acostumbrado más a la fotografía que al cine exigía poder decidir el tiempo de observación de una imagen.

A diferencia de las imágenes de cine, una foto se puede ver cuantas veces se quiera y por el tiempo que cada observador lo desee, las imágenes de cine no. Así fue como empecé a tomar fotos a la proyección con el propósito de poder ver las imágenes a mi tiempo, a mi ritmo.

Posteriormente empecé a experimentar con la velocidad de obturación de la cámara fotográfica, descubriendo que en tiempos largos de exposición podía captar el paso de los fotogramas, obteniendo una especie de barrido o la sobre imposición del destello de varios fotogramas secuenciales. (Fig.24)

El experimento me gustó. Era jugar con distintos planos de la dimensión temporal entra las cintas de cine y el registro fotográfico, confrontar el tiempo de la acción, el tiempo de la proyección, con el tiempo de exposición ante la lente de mi cámara fotográfica.



fig. 24

Experimentación fotográfica (Fotografía a la pantalla de proyección fílmica con una velocidad de obturación lenta).

Hagamos una pausa para indagar sobre el factor tiempo, que constituye una de las diferencias esenciales entre la imagen fotográfica y la imagen en movimiento.

En los primeros nombres que se adjudicaron al cine, se hacía énfasis en la escritura del tiempo: “*cronophotographe*”, por su parte, el término “Kinetoscope” hacía referencia a la observación visual del movimiento, posteriormente se empezó a hablar de “*cinematoghaphé*” y “*cinema*” que se refieren a la transcripción del movimiento. Ambas definiciones, “Escritura del tiempo” ó “transcripción del movimiento” señalan una gran diferencia a el concepto de “escribir con luz”, al que hace referencia la *fotografía*, pero uno y otro representan connotaciones muy disímiles para ser confrontados.

Andre Bazin, uno de los más influyentes teóricos de cine, se inclina por la importancia del factor tiempo, al proponer que gracias al cine, “por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio”.⁵⁴ Por su parte, el filósofo francés Gilles Deleuze, dice que es el movimiento en tanto montaje, la principal característica del cine, y claro, las posibilidades que trae consigo el montaje son fundamentales.

Pero regresando al dilema entre tiempo-movimiento, me acojo a la idea del cineasta Andrei Tarkovsky, para quién, la esencia del cine está en la figura retórica de “esculpir en el tiempo”. El cine se encarga de tallar, moldear y fijar de modo inmediato, el material en bruto que es el tiempo. Como el lo explica, la diferencia entre tiempo y movimiento radica en que puede haber un paso de tiempo sin que ocurra ningún movimiento, mientras que todo movimiento está sujeto a un transcurrir del tiempo “[...]si es que, también el flujo real del tiempo es inmóvil”.⁵⁵

Este lúcido argumento podría poner en entre dicho el uso del definitivo “*cinematoghaphé*”, pero no nos corresponde dar un veredicto sobre el tema, así que veamos otra condición del factor tiempo que está presente en el cine según Tarkovsky.

⁵⁴ A. Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1990, p.14

⁵⁵ Andrei Tarkovsky, *Esculpir en el tiempo, Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1997p. 83

El hombre va al cine por el tiempo perdido o aún no obtenido, va al cine para buscar experiencias de vida, de lo ya vivido, o de lo que podría llegar a vivir. Recuperar el tiempo, al observar una película de cine, equivale a establecer una relación con la memoria y con la experiencia del tiempo, con el tiempo pasado y con el tiempo que pasa, y subraya que no hay sentido del tiempo presente sino es en relación a un tiempo pasado.

La indagación sobre la esencia del cine, así como la comprensión de que el movimiento era una simple ilusión óptica, obtenida por el paso sucesivo de imágenes fijas, fue algo fascinante para mi como fotógrafa.

De tal manera que, sin necesidad de operar una cámara de cine, pero con la intervención de una cámara fotográfica u otro medio de captura de imágenes como un scanner, más un proceso ordenado de edición de las mismas, yo podía generar imágenes en movimiento.

Este proceso podía ejecutarse de dos maneras, en pantalla, mediante el montaje de la sucesión de las fotos fijas en un programa de edición de video, o en papel, en un formato de libro, conocido como *flip book*, o su versión en español: cine-dedo. Dedo porque es el dedo o la mano la que activa el paso de las páginas, y en esa secuencia de páginas, las imágenes toman vida permitiendo la recreación de un suceso en movimiento.

Así pues, con las cintas que no pudieron ser digitalizadas por que ya no pasaban por el proyector, decidí hacer una edición a manera de *Flip Book*.(Fig. 25) El procedimiento para ello fue escanear cuadro a cuadro las imágenes que me interesaban, una vez digitalizadas y manipuladas sutilmente en *Photoshop*, las imprimí en papel fotográfico y las encuaderné en un pequeño libro.



Fig. 25.
Sin título
Flip book

Nuevamente me encontraba experimentando con la naturaleza de la imagen y su percepción: Fragmentar la película de cine en su mínima expresión, los fotogramas, para luego reconstruir el movimiento mediante otra dinámica que no requiere del proyector, sino del accionar de mis dedos (o los del espectador).

Con mis dedos podía generar la ilusión óptica que constituye la imagen en movimiento, pero adicionalmente podía decidir la velocidad de transición entre una imagen y otra, hacer pausa, ó retroceder , sí así lo deseaba.

Otra exploración que hice, en el intento de generar mis propias versiones de imagen en movimiento, esta vez con el uso de la cámara fotográfica, fue mediante el ejercicio de la exposición múltiple. Esta técnica consiste en que un mismo negativo ó placa fotográfica es expuesto a la luz varias veces.

La idea se fundamentaba en registrar una acción de principio a fin, por medio de sucesivas capturas fotográficas al movimiento del sujeto, utilizando un solo fotograma.

El ejercicio se ejecutó de la siguiente manera: un estudio ó cuarto totalmente oscuro, una cámara de gran formato (placa de 4x5 pulgadas) sobre tripie, más un actor que ejecuta una acción frente a la cámara; la acción debía ser un pequeño suceso que se desarrollara en aproximadamente 5 pasos, para que mediante 5 destellos de luz se fijará la acción en la película fotosensible.

Creo que las fotografías ayudaran al lector a comprender mejor de lo que estoy hablando. (figuras 26 y 27)

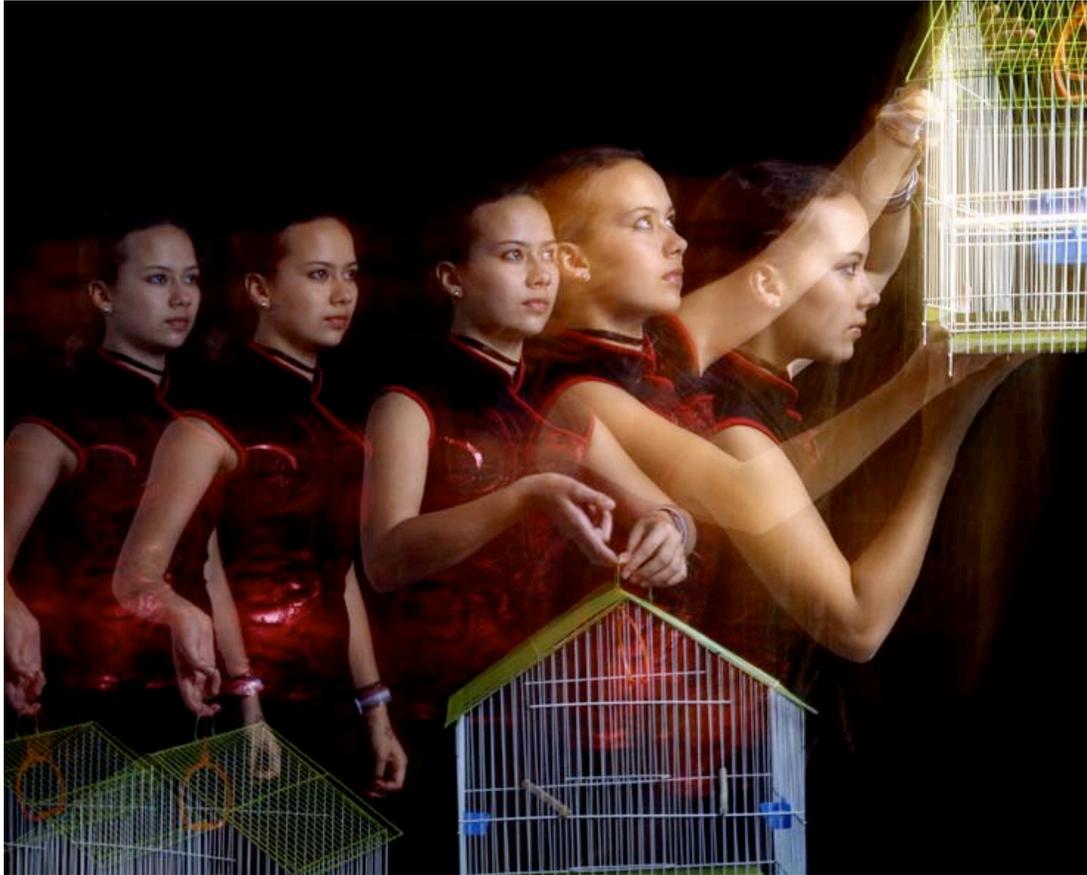


Fig. 26

Experimentación fotográfica. (Un solo negativo de placa 4x5" recibe 5 exposiciones de luz para capturar una secuencia de acciones.)



Fig. 27

Experimentacion fotográfica. (Un solo negativo de placa 4x5" recibe 5 exposiciones de luz para capturar una secuencia de acciones).

Déjando de lado la indagación imagen/tiempo/movimiento, otra intervención que hice a una selección de los fotogramas del archivo, fue transferirlos a papel de algodón por medio de la técnica de serigrafía. (fig. 28)



Fig. 28

Los recuerdos de alguien más.

Serigrafía sobre papel de algodón.

2005

3.4.2 De lo privado a lo público, generación de un discurso artístico a partir del documento familiar.

Tanto la salida en serigrafía, como la de los *flip books*, fueron experimentaciones formales a partir de las imágenes del archivo fílmico, si bien, llevaban impreso mi interés por la indagación entre la imagen fija y la imagen en movimiento, en ambos casos dejaba de lado el análisis del contenido del archivo fílmico, su interpretación y su eventual resignificación.

Pensé que era el momento de aprovechar el potencial narrativo que poseían estas imágenes, para decir algo con ellas; dejar de lado lo que representan en el marco en que fueron concebidas “los recuerdos de familia” y manipularlas para conferirles otro sentido.

Entonces vino una tercera pieza que desarrollé también, a partir de las fotografías tomadas a la proyección del archivo fílmico. Fue la instalación realizada en 2007 con el título: *Concesiones*. (Fig. 29 y 30)

Para esta obra, seleccioné pedazos de las cintas cuyos contenidos fueran solamente ritos religiosos, como ya lo mencioné al hacer el inventario, había mucho de éste material en el archivo ya que mi tía abuela así como el resto de la familia era extremadamente devota a la religión católica.

La instalación constaba de alrededor de 400 fotografías impresas, en tamaño 6x9 cm. acompañadas de un audio. Las fotos estaban sobrepuestas en una superficie blanca y se invitaba a la gente a manipularlas (acomodarlas, moverlas, organizar secuencias) al mismo tiempo que escuchaban el audio en unos audífonos. El audio, como el título de la pieza lo sugiere, trata de las concesiones que uno hace para hacer feliz a otras personas, en este caso, la concesión había sido ceder al deseo de los padres de que para vivir en pareja había que casarse.

Una mujer, hablando en primera persona, lee una carta a sus padres para informarles de su decisión de divorciarse; enuncia que ya las cosas no son como antes, que no existe el mismo nivel de tolerancia, ni el rigor para



fig. 29 y fig. 30.
Concesiones
Instalación (audio y fotografías)
2007

cumplir la promesa de “amar hasta que la muerte los separe”. Así, mientras las imágenes exhibían una variada gama de rituales religiosos, el audio presentaba esta nota autobiográfica que, en el fondo, no es más que un intento por cuestionar un segmento de la moral católica: el matrimonio, unión indisoluble de dos seres, como paso obligado para dos personas que simplemente querían convivir en pareja.

Tiempo después de estos ejercicios usando la imagen fija procedente del archivo, sentí la necesidad de explorar ahora sí, con la imagen en movimiento, haciendo uso de el material que tenía digitalizado en formato de video. Si bien, la foto fija extraída de las películas era en sí una edición, había llegado el momento de utilizar esta herramienta en el amplio sentido de la palabra. En el sentido en que fue puesta en práctica por la escuela de cine soviética, como herramienta fundamental en la construcción de un discurso poético cinematográfico .

Kulechov, fundador de esta escuela (1921), la primera de cine en el mundo, hizo varios experimentos para demostrar cómo mediante el montaje y la organización rítmica de los planos se lograba dotarlos de significado. El montaje, aparte de facilitar la asociación de fragmentos inconexos permitía generar en el espectador emociones de distinto tipo según fuera usado.

Superponer mi mirada y mis ideas, a la mirada de quien las realizó para otorgarles otro significado, para sacarlas de su empolvado legado de álbum, de carácter familiar, íntimo y privado, para entablar otro tipo de diálogo dentro del lenguaje del arte contemporáneo.

Hacer uso de la edición como herramienta de producción de significantes.

Editar, cortar y pegar, manipular, re-mezclar, quizás con otras imágenes, con música, con sonidos, con palabras, se trata de experimentar con las diversas herramientas del lenguaje audiovisual para lograr decir de otra manera, para renombrar, para resignificar este archivo de memorias familiares.

Ciertamente la intención de querer hacer algo con estas imágenes iba de la mano de la melancolía y la nostalgia por rescatar para el presente asuntos del pasado, pero aparecieron otros sentimientos en juego, varias inquietudes y algunas ideas.

Durante un buen tiempo, tuve bloqueado el camino de cómo entablar una narración coherente a mis ideas haciendo uso de esas imágenes. Por recomendación de unos amigos llegó a mis manos una película de cine, que sin ellos saberlo, se convertiría en fuente de claridad e inspiración para mi trabajo. Se trata de *Persépolis*, de Marjane Satrapi y Vicent Paronnaud (Francia, 2007) inspirada en la novela gráfica del mismo nombre.

Pérsepolis, es la historia autobiográfica de Marjane, una niña nacida en Irán, a quién le toca vivir el período de la llamada Revolución Islámica cuando los fundamentalistas se toman el poder en el año de 1979, sin comprender ni aceptar muchas de las doctrinas que imponía el nuevo gobierno ya que había crecido en un entorno familiar de intelectuales, con ideología progresista y costumbres occidentales.

Para proteger la seguridad de su hija, tanto de los bombardeos de la guerra entre Irán e Irak, como de las ordenes de terror ejercidas por el régimen islámico, los padres la sacan del país enviándola a vivir a Austria. Ella se encuentra con una cultura totalmente distinta, a la que se adapta bien, sin embargo, después de unos años en medio de una crisis de tristeza y soledad decide regresar con su familia, a su país. Ahí se enfrenta de nuevo al sometimiento del régimen, sigue rebelde y le cuesta adaptarse, hasta que se da cuenta que no aguanta vivir así, y emigra de nuevo, esta vez, decide radicarse en Francia.

Ésta película narrada en primera persona por la protagonista, abordaba una amplia gama de situaciones y sentimientos que me inquietaban desde hacía un tiempo: Insatisfacción, al no estar de acuerdo con muchas de las normas de comportamiento dictaminadas por la religión. Dolor, al ver cómo se desgarraba el país

de origen en medio de un violento conflicto político y social. Nostalgia, por vivir en un país extranjero lejos de los seres queridos.

Hacer uso de los diálogos de *Persépolis*, era otro paso en mi ejercicio de apropiación y en términos creativos, le aportaba un tinte más universal, pues la mezcla de audios en francés, referentes a una historia ocurrida entre Austria, Francia e Irán, con imágenes colombianas, difuminaba el sello de mi nacionalidad, a la vez que expandía mi discurso de su origen privado y familiar.⁵⁶

Claramente, existían y existen, enormes diferencias entre la ideología religiosa y el orden político, de dos países tan lejanos y disímiles como Irán y Colombia, pero la esencia de las reflexiones y los sentimientos de dos mujeres como Marjane y yo, se fundían como el agua.

La guerra en mi país, como lo he mencionado anteriormente en el apartado del contexto político y social, propició no sólo el desplazamiento de comunidades enteras del campo a la ciudad, sino también la migración de miles de personas. Unos se fueron buscando mejores oportunidades, otros, protegiendo su vida, ante el lamentable peligro del secuestro, o ante el temor a ser asesinados por alguno de los múltiples bandos armados que ejercían control en el país.

Así, de alguna u otra manera, salí yo también del país.

Por otro lado, en Colombia, la iglesia y el estado estuvieron unidas hasta hace muy pocos años, cuando hubo la reforma a la constitución en 1986. No había ningún tipo de libertad de culto, pues el estado era católico, así que para la gran mayoría de colombianos la única religión conocida y permitida era el catolicismo. Mi familia y mi educación provenían de éste estilo de pensamiento, en el que, la culpa, el pecado, la confesión, eran el pan de cada día.

Reconozco que no hay punto de comparación entre esto y el fundamentalismo islámico que era ejercido de manera autoritaria por el gobierno. Pero me molestaba

⁵⁶ Para puntualizar mis ideas fue necesario grabar en francés, con una voz femenina, algunas frases que complementaron los diálogos extraídos de *Persépolis*.

saberme católica sin haber tenido la opción. Entendía y respetaba la decisión de mis padres de bautizarme católica cuando nací, pero me perturbaba en los años de escuela no haber tenido nunca el acceso a la información para conocer otras creencias, otras religiones y tener así la libertad y el derecho a decidir en qué creer. Viviendo en México me encuentro con gente de muchas creencias diferentes, un país, que a pesar del enorme porcentaje de católicos, si practica la libertad de culto. Me libero, en la medida de lo posible, de un montón de ataduras mentales y empiezo finalmente a *reconstruir* mi vida, bajo un nuevo orden de creencias y espiritualidad.

Pero al igual que para Marjane, yo como muchos inmigrantes que vivimos en tierras lejanas, extrañamos y sentimos nostalgia por lo que dejamos atrás.

De vez en cuándo, el deseo por regresar a el país de origen se vuelve inaplazable, al fin y al cabo, es allá en dónde están las raíces, la familia, los recuerdos... Al regresar, los sentimientos se mezclan entre el abrazo de papá, las delicias culinarias de mamá, el calor y olor de la casa de la infancia que siempre será la mejor definición de hogar.

En esa mezcla de sensaciones me invade la percepción de que nada ha cambiado, de que todo sigue igual, pero en el fondo de mi alma sé que “Nada volverá a ser igual” ... “Nada volverá a ser igual”.

3.4.3 Resultado final: La exposición *Reconstrucción*

La exposición *Reconstrucción* está compuesta por un video del mismo nombre (12 min.) (fig. 30) y una serie de 52 fotografías, extraídas del archivo fílmico (figs. 31 y 32).

Para esta ocasión preparé un montaje especial para las fotografías: no son reproducciones en papel fotográfico, tampoco hojas de un álbum, son “cuadros” si se puede decir así, evitando el uso de la connotación geométrica, me refiero a “cuadros” porque están diseñados para colgarse en la pared, pero en realidad son

círculos, puesto que las reproducciones fotográficas fueron impresas sobre tela y enmarcadas en aros o tambores de costura de diverso diámetro.

El montaje en aros de costura lo decido por la conexión que se forja entre la actividad de tejer y las abuelas o personas mayores, a la vez que la pieza, de muchas fotografías en serie, trata de entretejer diversas historias.

Los aros de costura se montan en la pared separados por espacios vacíos con la intención de subrayar esa facultad de la memoria de hacernos recordar aleatoriamente fragmentos de tiempo que nos remiten a personas, lugares, experiencias ó sensaciones del pasado. Los vacíos corresponden a la perdida de información, a la amnesia.

La exposición fue presentada en Agosto de 2009 en la Ciudad de México, en la Galería La Miscelánea, posteriormente en Colombia en la Alianza Francesa de Cali (Septiembre 2009) y en la Universidad del Magdalena (Marzo 2010).

Anexo el texto de sala de la exposición, las invitaciones a las diferentes exhibiciones y un artículo de prensa en relación a la misma.



Fig. 30
Reconstrucción
Stills del video.



fig. 31
Reconstrucción
Serie de 52 fotografías (detalle)



fig. 32
Reconstrucción
Serie de 52 fotografías (vista parcial de la serie)

Conclusiones

El desarrollo de esta investigación tanto en su componente práctico como teórico se llevó a cabo en un camino de varias estaciones. En ese recorrido se fueron afianzando y fortaleciendo ideas y argumentos, al tiempo que otros se fueron desvaneciendo. Lo que estuvo claro desde el principio fue mi interés en hacer apropiación de las imágenes del archivo fílmico de mi tía abuela para realizar una pieza de arte, por tanto fue fundamental documentarme e investigar acerca del concepto de apropiación en el arte.

En un principio, opté por abordar este concepto desde dos aproximaciones diferentes. Por un lado la apropiación de imágenes como estrategia de producción en el arte, y por otro, el registro de imágenes como apropiación (acercamiento) del referente (objeto/sujeto) fotografiado, a partir del planteamiento de Susan Sontag de que “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder.”⁵⁷

Ésta segunda aproximación surgió de la idea de que con sus registros en fotografía y cine, ella, mi tía abuela, lo que buscaba era apropiarse de lo que nunca tuvo: sus propios hijos. Yo suponía que ese era uno de los motivos por los que registraba con dedicación la vida de sus sobrinos. Esto me llevó a realizar una serie de entrevistas con familiares y personas cercanas a ella para conocer más a la persona detrás de la cámara, e indagar por sus intereses y motivaciones en hacer estas imágenes.

Al cabo de un tiempo me di cuenta, que más que cuestionar lo que le incumbía a ella debía indagar en mí, en cuál era mi motivación por apropiarme de esas imágenes y qué quería comunicar con ellas. Así pues, fui dejando de lado el señalamiento de Sontag para concentrarme en lo que me concernía directamente para el desarrollo de mi proceso creativo: la apropiación como estrategia de producción en el arte.

⁵⁷ Sontag Susan, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 1981.

Fue muy enriquecedor la revisión de las teorías de Hal Foster, Douglas Crimp, Arthur Danto, Nicolás Bourriaud, Benjamín Buchloch, así como del trabajo creativo de artistas como Duchamp, Warhol, Rauschenberg, Levine, entre otros, que posibilitaron una mejor comprensión de los cambios que ha vivido el arte en el último siglo y más puntualmente en la posmodernidad.

El planteamiento de Bourriaud era claro, directo y afín al suceso artístico en el que mi propia construcción creativa estaba inmersa, la post producción. Su libro, que reflexiona sobre la saturación de imágenes y el caos de información al que estamos sometidos en la cultura global actual y que plantea que la tarea de los artistas se ha volcado a reinventar signos culturales preexistentes, dio mucha claridad a mis acciones. De igual manera, acercarme al trabajo de apropiación de una artista como Sherrie Levine, dio luz al entendimiento de lo que la apropiación posmoderna significa. Por un lado Levine, borraba las huellas de la autoría de Evans, pero en el fondo al proponer como obra de su autoría, una copia idéntica de la fotografía original de Evans, ponía en entredicho la serie de discursos institucionales que dieron reconocimiento a la fotografía como ente autónomo. Su acción era una reiteración a la condición de la fotografía de ser algo reproducible técnicamente.

Si bien, la lectura y aceptación de su obra fue compleja para el público de su tiempo, el reconocimiento que tiene hoy resulta de la comprensión de que sus acciones más que confiscar ó usurpar una imagen de otro autor, buscaron cuestionar el sistema de representación como tal y el entramado de discursos que lo soporta y legitima.

Aunque estaba claro que la apropiación se había empezado a nombrar y reconocer como tal a raíz de trabajos como el de Levine y el de otros artistas reunidos en la exposición *Pictures* curada por Crimp, la investigación me llevó a ir más atrás para averiguar por otras acciones o estrategias similares en el arte del pasado. Pude concluir que las apelaciones, referencias o citas a obras, temáticas o estilos del pasado han sido más que comunes en la historia del arte, pero lo común era la adaptación formal, la variación y alteración estilística. Esto se diferenciaba de la apropiación posmoderna, en que ésta persigue como objetivo la alteración del significado primigenio y/o la adjudicación de un nuevo significado.

Con lo que si prevalecía mayor similitud y correspondencia era con los *readymades* de Duchamp puesto que el gesto de tomar algo ya hecho y descontextualizarlo para resignificarlo, es en esencia la misma acción que ejercen muchos artistas con la apropiación. Éstos, no recurren solamente a objetos utilitarios u obras de arte del pasado, se apropian de todo tipo de manifestaciones y formas culturales (anuncios publicitarios, películas de cine, artículos de prensa) con la intención de crear y construir nuevas propuestas y escenarios.

En la actualidad hay una total aceptación a ésta y otras estrategias de creación aún más polémicas y radicales, pues se acepta que no hay una regla universal ni un discurso único legitimador para la creación y recepción de una obra de arte.

Lo sugestivo es que quienes teorizaron acerca de ésta y otras operaciones del arte posmoderno, han comenzado ahora a emitir sus quejas debido a la preocupación que la domesticación generalizada de estas prácticas. (yuxtaposición, apropiación, fragmentación, pastiche, *remakes*) les suscita. Para Crimp, si la cultura empieza a usar siempre el modo crítico de operar de la apropiación, es preocupante que esto llegue a impedir articular una reflexión específica acerca de la cultura; Para Foster es problemático el abuso de conexiones paradójicas y forzadas que dan como resultado discursos inocentes e informales y más allá de ello, plantea el riesgo de ilegibilidad en que pueden caer muchas obras del arte posmoderno, pues ciertamente: la muerte del autor no significa necesariamente el nacimiento del lector.

En lo que se refiere a mi proceso de producción artística fue una experiencia muy enriquecedora la aproximación al medio cinematográfico y al lenguaje audiovisual. Desde las visitas a la Filmoteca para restaurar y digitalizar el archivo de mi tía abuela, pasando por el periodo de indagaciones teóricas y prácticas en torno a la ecuación tiempo/movimiento, hasta el último eslabón de la cadena, cuando puse en práctica la edición de audio y video para la construcción de un sentido y significado nuevo a las imágenes del archivo.

La documentación histórica acerca de mi país, utilizada para contextualizar al lector acerca del entorno político y social colombiano, sumada a la lectura de otros escritores como William Ospina y Hector Abad Facciolince, que narran de distinta manera la problemática social del territorio en cuestión, influenciaron fuertemente el tono de mi discurso, particularmente el del video *Reconstrucción*.

Si bien, éste parece ser una historia autobiográfica, aunque no del todo lo es, se hace evidente que mis preocupaciones y sentimientos pueden ser los de muchos otros e incluso de personas tan lejanas como la de Marjene Satrapi.

La afinidad y compenetración con los sentimientos y vivencias de la protagonista de *Persépolis*, deja en claro que no importan las coordenadas geográficas, ni las razones del conflicto, ni las imposiciones religiosas: dos países tan disímiles y lejanos pueden alojar patrones sociológicos y psicológicos muy similares en sus habitantes.

Así como Satrapi plasma en un cómic (que luego fue llevado al cine) una historia autobiográfica, yo me apropio de su historia para contar algunos sucesos autobiográficos que marcaron mi vida. Mientras tanto, la voz de Ligia Sardi permanece en silencio; su legado es lo visual, los recuerdos fijados en las imágenes mudas del archivo fílmico. Tres miradas ajenas y distantes confluyen en una pequeña pieza de video-arte.

El álbum de familia y sus íntimos relatos, desprendidos de su sello de privacidad, son llevados a un escenario público, el cine ó una galería de arte y en ese nuevo contexto son exhibidos.

Es muy gratificante para mi que el resultado de todo este proceso haya sido presentado públicamente, como exposición individual, en tres galerías de arte en México y Colombia.

Como ya lo he mencionado, es distinto el impacto que una pieza genera de acuerdo al espacio y entorno social en el que es presentada, y precisamente esa fue la sensación que experimenté, al exponer mi proyecto en los dos países. Bajo mi punto de vista, cuando presenté el proyecto en la galería de arte en México las imágenes lucían anónimas, sin tener relevancia su origen o procedencia de archivo

y el público las observó cabalmente como una pieza de arte. Al presentarlas en Cali, también en una galería, pero en el entorno social en que las imágenes originales fueron concebidas, el impacto fue otro. Creo que para el público fue difícil deslindar las imágenes de su carácter de documento histórico.

Adicionalmente muchos me cuestionaron por qué los textos del video estaban en francés. Algunos aceptaban por respuesta la información de los créditos finales en donde se explica que gran parte de los audios fueron tomados de la película francesa. Pero más allá de ello, mi decisión responde a que encontré en ellos una perfecta sincronía a mis preocupaciones, además la carga emotiva y la articulación del texto en *Persépolis*, enriquecían poderosamente las imágenes de mi tía abuela y me permitían, en cierta forma, alejarlas del entorno familiar y del contexto colombiano, para exponerlas como una inquietud más universal que habla desde lo humano.

Por último, quiero mencionar que ejercer la apropiación no es, como se podría pensar, un modo de creación más fácil o sencillo. A veces, como en la arquitectura resulta más complicado restaurar o remodelar algo ya hecho que empezar una construcción desde cero, desde los planos y maquetas; Pero la historia y la memoria, así como las imágenes, la música y otros signos culturales, están ahí: depende de cada cual el uso que quiera darle a ellos.

ANEXO 1 . TEXTO DE SALA DE LA EXPOSICION EN MEXICO D.F.

Reconstrucción

¿Qué hay de ficción y qué hay de verdad en lo que recordamos? ¿Con qué sentidos leemos y reconstruimos nuestra historia? El oficio de la montajista y el de la arqueóloga se parecen en que ambos buscan huellas para el levantamiento de nuevas hipótesis y nuevos presentes, re-tejidos de lo vivo y el devenir.

Catalina Holguín cuenta historias en un preciso y prudente juego de cruce de sentidos: Recupera y ensambla trozos de películas familiares por medio de un ejercicio de *Found Footage*, componiendo breves fábulas y epigramas que tienen como pista sonora a un collage de diálogos propios mezclados con los audios de una película de ficción.

Estas escenas funcionan en un entramado de historias y mundos posibles aquí y en cualquier lugar que esté asolado por la búsqueda de un sentido: un *adiós a la identidad* parece colarse entre las fisuras de la inconcordancia entre mundo e imagen, visualidad y discurso oral, acción y proyecto, de la misma manera en que los recuerdos se entremezclan y contradicen al evocarlos.

Su materia prima es la de los cuentos: por medio de una exploración en los anaqueles del lugar de origen, Catalina recolecta trozos de películas caseras rodadas por una tía abuela, Ligia Sardi, en la Colombia de mediados del siglo XX. En ellas encontramos escenas de la vida cotidiana, de las ritualidades tradicional y moderna, así como de la organización social y de valores de la época que nos dan pistas para entender el universo visual y de vida de la familia.

Paralelamente, a través de un conjunto de trozos de película suspendida, montados en ruedas de bordado que emulan al proceso de interconexión y contacto en las redes de pensamiento y memoria, Catalina hace alusión a aquella idea de la perspectiva y el tacto femeninos como elementos que hacen posible que las historias se construyan y alojen en el inconsciente de generaciones. Ligia Sardi – cineasta anónima y quizás omnipresente- es aquí una voz en la pared.

La artista, que reside en la Ciudad de México - descomunal y llena de estímulos- hace en "Reconstrucción" un intento por deshilar y rehilar los mitos de origen de la identidad personal y la colectiva, tomando como muestra de trabajo a su propio nicho de origen y a los retazos de su memoria visual. Una apuesta al automatismo – icónico e imperecedero- como si éste coincidiera en su melodía inerte con aquel *tic-tac* mineral de nuestras pertenencias y realidades.

Teobaldo Lagos Preller, Berlín, a 18 de agosto de 2009

ANEXO 2. INVITACION A LA EXPOSICION EN MEXICO D.F.



Reconstrucción

Catalina Holguín

Inauguración 20 de agosto 2009

8:00 pm

la miscelánea
Tabasco 97b Col. Roma Norte

ANEXO 3. INVITACION EXPOSICION EN CALI y SANTA MARTA



La Alianza Francesa de Cali tiene el gusto de invitarle a la inauguración de la exposición:

RECONSTRUCCIÓN
Catalina Holguín

Cóctel inaugural / 8 de septiembre de 2009 / 7:00 p.m.
Sala de exposiciones Alianza Francesa de Cali
Avenida 6 No 21-34 / 661 34 31

En el marco de:

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE DE CALI
Cali, Colombia, Septiembre 17 al 27 de 2009
Las artes y el cine se encuentran



Patrocinador Oficial:



Invitan:



RENCONTRES AVEC LA VILLE
ENCUENTROS CON LA CIUDAD
Temporada Cultural 2009 / Alianza Francesa de Cali

NUEVAS MIRADAS
Programa de apoyo al Arte Contemporáneo Local

La Vicerrectoría de Extensión de la Universidad del Magdalena
a través de su Centro Cultural y el Museo de Arte

INVITAN

a la inauguración de la exposición
“Reconstrucción”
de catalina holguín

Jueves 04 de marzo de 2010 a las 7:00 p.m.
MUSEO DE ARTE
CENTRO CULTURAL UNIVERSIDAD DEL MAGDALENA
Carrera 2a N° 16 - 44
Santa Marta - Magdalena - Colombia

Organizan:



Concepto Visual y diseño: Qike Moreno

Catalina Holguín

>> Entrevista

La fotógrafa caleña radicada en México expone en la Alianza Francesa 'Reconstrucción', una obra realizada a partir de filmes familiares con los que reflexiona sobre la realidad del país.



>> Catalina Holguín nació en Cali. Estudió Publicidad en Bogotá. En Ciudad de México ha adelantado estudios de antropología visual y fotografía. Entre sus exposiciones en ese país está la serie fotográfica 'Seres queridos'. Fue invitada a la exposición de Fernando Botero en Xalapa, México, con un video sobre la violencia.

¿Por qué tomar algo tan personal como imágenes familiares para hacer una obra de arte?

Todo empezó porque al morir mi tía abuela, Ligia Sardi, me dejó un archivo de películas caseras en 16 milímetros, que registran hechos sucedidos entre 1950 y 1980. Me di cuenta que era un registro histórico que se estaba deteriorando, por lo cual sentí la necesidad de hacer algo con ese material. Muchas de las imágenes tienen que ver con los ritos religiosos familiares, como matrimonios y bautizos, pero también paseos, cumpleaños y eventos sociales.

¿De qué manera le impactó volver a ver esos filmes?

Ver esas imágenes despierta nostalgia y lo pone a uno a pensar de dónde viene, sobre la familia y esas cosas que han marcado tu identidad. Por eso la obra se llama 'Reconstrucción', pues no sólo se trata de la recuperación del material sino la reconstrucción de mi propia historia.

¿Cómo fue el proceso para convertir eso tan íntimo en una propuesta artística?

Me tomó cinco años, pues me costó desprenderme del contenido familiar

que tienen las imágenes. El hecho de vivir por fuera del país desde hace un lustro me permitió tomar distancia y tener una visión más crítica y así comencé a cargar esas imágenes con un discurso político y social, que no tiene que ver con mi familia sino con mi visión de lo que está pasando en Colombia. Entonces necesariamente hablo de la violencia, de lo que me duele, de las cosas que pasan en el país.

¿Qué elementos utilizó para ese propósito?

La exposición se divide en dos partes: una de video, en la que reproduzco los filmes familiares, y otra de fotos que son fotogramas del filme. En el primer caso las imágenes están acompañadas por unos textos que hablan de violencia, de religión, de la educación que recibimos, de mi percepción de esa realidad. Para inspirarme leí textos de autores como William Ospina y Héctor Abad, que significaron para mí un redescubrimiento de la realidad de mi país. Ese discurso está contrapuesto a esas imágenes de mi tía abuela, que no tienen nada que ver con esa temática, pero que establece un juego poético que refleja mi pensamiento y mis preocupaciones.

La otra parte de la exposición son los fotogramas...

Yo soy ante todo fotógrafa y por eso el primer impulso que tuve frente a esos archivos fue fotografiar las proyecciones, porque sentía una necesidad de congelar el movimiento ya que había momentos en que quería ponerle pausa al proyector, pero no se puede, ni retroceder para ver algo mejor.

Posteriormente, imprimí esas imágenes sobre telas y las monté sobre tambores de bordado, como una manera de hablar de la memoria y de cómo las abuelas transmitían la información de generación en generación. Como son fotogramas la gente que aparece está desprevénida y no posa para la cámara, entonces lo que hago es captar un instante de un acontecimiento.

¿Cómo ha sido la experiencia de exponer 'Reconstrucción' en Cali?

Ha sido muy bonita. Si bien en México ya la había presentado y había tenido buena crítica, es muy distinto presentarla en Cali, donde están los lugares y la gente que sale reflejada en las imágenes y quienes mejor pueden entender el trasfondo de mi discurso con el cual se puede o no estar de acuerdo, pero que simplemente es el reflejo de una percepción personal.

La última pregunta

¿Qué le significó haber hecho parte de una exposición de Fernando Botero?

>> Eso sucedió en marzo pasado durante la exposición de su serie sobre la violencia realizada en Xalapa, México. Para complementar la muestra invitaron a algunos artistas jóvenes que trabajaran esa temática y yo participé con un video de dos minutos sobre el secuestro y la desaparición en México.

Fuentes de consulta

Bibliografía

Abad Faciolince , Héctor. *El olvido que seremos*, Bogotá, Editorial Planeta, 2006.

Aguilar Perez, Heidi Elizabeth, *Fotografía y memoria para la recuperación de historias privadas*, Tesis Maestría en artes visuales, UNAM, ENAP, división de estudios de posgrado, México, 2004.

Amícola José, Camp y posvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido, Paidós , Buenos Aires, 2000.

Aumont Jaques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Ediciones Paidós Ibérica , Barcelona, 2004.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Nota sobre la fotografía, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica”, en Bazin, André, *Qué es el Cine?*, Ediciones Rialp. SA, Madrid, 1966

Beauvoir, Simone de, *Una muerte muy dulce*, México , Editorial Hermes, 1983.

Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, 1era ed., México D.F., Editorial Itaca, 2003.

Bellour Raymond, “El libro, ida y vuelta” en Chris Marker, *Retorno a la inmemoria del cineasta*, Ediciones de la Mirada, Valencia 2000.

Berguer John, *Modos de ver*, Barcelona, G.Gili, 1974.

Berguer John, Los retratos de Fayum, en *El tamaño de una bolsa*, traducción de Pilar Vázquez, Taurus pensamiento, Madrid 2004.

Brea Jose Luis (ed) , *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Ediciones Akal. Madrid 2005.

Bourriaud Nicolas, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma al mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

Candiani, Alicia, *Textos, intertextos, contextos: Estrategias e interferencias*. En <http://www.martagonzalezobras.com.ar/adigitales/eacandiani/ponencia.htm>

Casas Borda, Ana, *Álbum*, Ed. Mestizo, Murcia, España 2000.

Crimp, Douglas, "Sobre las ruinas del museo" en Foster Hal (comp.), *La posmodernidad*, México, Kairos, 1988.

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Tr. De Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999.

Darley Andrew, *Cultura visual digital, Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Paidós comunicación, Barcelona, 2002.

Farfán, Oscar, *De la fotografía a la fotografía plástica. Transformaciones y desplazamientos en el tránsito hacia un paradigma inédito*, Tesis Maestría en artes visuales, UNAM, ENAP, división de estudios de posgrado, México, 2009.

Faerna García-Bermejo, José María, *Pop art*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1998.

Foster, Hal, "Ese funeral es por el cadáver equivocado", en *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.

Foster, Hal, "Archivos y utopías" en *Resistencia*, Tercer simposio internacional sobre teoría del arte, México, 2004.

Frutos Esteban, Francisco Javier, *La fascinación de la mirada: los apartos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid, Junta de Castilla Y León, Semana internacional de cine Valladolid, 1996.

Gaiger, Jasón, "Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking" en Perry Gill and Paul Wood (eds.) *Themes in Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004.

Giulio carlo argan et al, *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, versión castellana de Rossend Arques, G. Gili, Barcelona, 1977.

González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Guasch, Anna Maria, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1994-1995*, Madrid, Akal, 2000.

Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX . Del posminimalismo a lo multicultural*, Barcelona, Madrid, Alianza Editorial, 2000,2001.

Hockney, David, *Así lo veo yo*, ed. a cargo de Nikos Stangos ; tr. de Adolfo Gomez Cedillo, Madrid, Siruela, 1994.

Martín, Sylvia, *Videoarte*, Grosenick Uta (ed), Taschen, 2006.

Martinez Muñoz, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Shermann, Arte del siglo XX-2*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia , 2000.

Martínez Pardo, Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1978.

Medina, Alvaro, *El Arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1999.

Moure, Gloria, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988.

Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, trad. de Javier Herrera, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía Desde sus orígenes hasta nuestros días*, apéndice sobre la fotografía española de Joan fontcuberta ; vers. castellana de Homero Alsina Thevenet ; rev. general por Joaquim Romaguera I Ramio, Barcelona, G. Gili, 1983

Ospina, William, *¿Dónde está la franja amarilla?* Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2003.

Picazo Gloria y Jorge Ribatta (eds.) *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Ramón Pérez Parejo, *La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimia en Internet*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

Rush, Michael, *New media in art*, Thames and Hudson world of art, Second edition, London, 2005

Salomon-Godeau, Abigail, "Viviendo con contradicciones. Prácticas críticas en la era de la estética de la oferta" en *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en La Colección Jumex*, Malba-Colección Costantini, Buenos Aires, 2004.

Silva, Armando. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Grupo editorial Norma, Bogotá 1999.

Slater, Don. "La fotografía doméstica y la cultura digital", en Lister, Martin (compilador). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997

Stam, Robert, *Teorías del cine, una introducción*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 1981.

Tagg, John, *El peso de la representación, Ensayos sobre fotografías e historias*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2005.

Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo, Reflexiones sobre el arte , la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1997.

Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria.*, Tr. Miguel Salazar, Barcelona, Paidós Iberica, 2000.

Tribe Mark, Jana Reena, *Arte y nuevas tecnologías*, Grosenick Uta (ed), Taschen, Colonia, 2006.

Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

Hemerografía

Richter, Gerhard, "Notas, 1986-1992", Madrid, *Arte y parte*, No. 49, Feb/Marzo 2004.

Filmografía

Buil Jose, *La línea paterna*, México, 1995. (85 min.)

Godard Jean Luc, *Los carabineros (Les carabiniers)*, Francia, 1963.

Michelangelo Antonioni, *Blow up*, Italia-Gran Bretaña, , 1966. (111min.)

Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta,(Rear Window)* Estados Unidos, 1954. (112 min)

Páginas web

Archivos Mayo

<http://www.istk.org/proyectos/index.html>

Fundación Copyleft

<http://fundacioncopyleft.org/>