



GAMBOA FILMS

GAMBOA FILMS

Muestra Audiovisual de Found Footage



Índice

Prólogo	4
Pablo José Enciso (Curador)	
Pedro Elías Gamboa Botía “Pelígam”	5
Apuntes Biográficos	
Gamboa Films: (Re)Apropiaciones en el devenir fílmico	6
La Obra Abierta	12
Hernán Panessi	
Gamboa Films: Un catálogo de found footage sudamericano	
Eva B. Noriega	14
Gamboa Films y el cine expandido	21
Eleonora Vallazza	
Un beneficio simbólico para Santander	28
Pablo José Enciso Morales	
Films	30
(Reseñas de Gisela Massara)	

Prólogo

El proyecto curatorial “Gamboa Films” forma parte de un proceso mayor y extenso que comenzó con el objetivo de recuperar, restaurar y difundir el patrimonio fílmico de Santander (Colombia). Esta primera etapa, logró expandir sus límites en el momento en que se descubrió la riqueza de aquellas imágenes originales, en algunos casos inéditas.

Se puede afirmar como segunda etapa, la generación de la muestra de cortos intervenidos por importantes realizadores de cine experimental contemporáneo. Se editó un dvd y fue proyectada en diversas muestras y festivales de cine en Argentina y Colombia. Si bien el patrimonio fílmico originario pertenece a Santander (Colombia), la resignificación dada por cada uno de los realizadores, de distintas culturas y nacionalidades, amplió el campo de sentido y recepción.

Como tercera etapa se presenta el proyecto curatorial “Gamboa Films” desarrollado en diversos espacios culturales del Continente Americano. El mismo tiene el fin de expandir los límites de la pantalla para ubicarse en el espacio físico descripto anteriormente. De esta forma, las imágenes proyectadas en “loop” (sin interrupción), en pantallas distribuidas por el espacio, resignifican nuevamente los sentidos y la recepción del material intervenido.

Presentada como muestra itinerante, amplía el público y el interés de quienes puedan acercarse al tema. Este punto resulta de gran interés en términos de beneficios simbólicos para las comunidades que participen en la muestra.

Finalmente, como cierre de este recorrido que comenzó con el trabajo de recuperación y restauración, se presenta este libro que incluirá textos ensayísticos sobre la muestra, datos y biografía de los realizadores que participaron en el proyecto. Como parte del libro, se presentará el DVD que incluye los cortos intervenidos de este proceso de conservación.

Podemos concluir, que todas estas etapas conforman un mismo proyecto cultural denominado “Gamboa Films”.

Pablo José Enciso Morales

Curador

PEDRO ELÍAS GAMBOA BOTÍA **"PELÍGAM"**

Apuntes Biográficos

Nacido en la nueva Pamplona (Colombia), a pocos kilómetros de Bucaramanga, en la que se avecindó, trabajó, actuó, inventó, amó y por la que aún camina, al paso vivido de sus casi 90 años. La llamada "sociedad santandereana" y su empresariado muestran orgullosos pletóricos recuerdos sociales, familiares y de éxitos del capital y del trabajo: plasmados por la lente presta y pronta de PELÍGAM. "Pelígam" fue pionero del cine independiente y gratuito. Filmaba los eventos diarios en la llamada "ciudad Bonita de Colombia". Enviaba a México a revelar las latas de 35 mm y de cuando en cuando, cada vez que podía paseaba desde una camioneta, los barrios de la urbe, presentando gratuitamente en los parques un noticiero filmico. Hasta que los empresarios de los cinematógrafos atentaron contra él, su patrimonio y sus sueños... dejando a "Pelígam" derrotado, mas no vencido. 3 de sus nietos entendieron la seña del viejo. Uno es camarógrafo, otro editor y la niña de sus ojos una magnífica bailarina.

Recientemente en un arduo trabajo de investigación, pudimos encontrar gran parte de lo que aún queda de sus celuloides: noticieros, registros documentales y notas fílmicas de "Pelígam", guardadas en un húmedo y viejo teatro de la capital santandereana.

Con la obligación, y por supuesto, el placer de generar un trabajo de conservación y restauración de estos acervos, nace Gamboa Films.



Gamboa Films: (Re)Apropiaciones en el devenir fílmico



Gamboa Films se presenta como la confluencia entre una parte del patrimonio fílmico santandereano y un grupo de artistas audiovisuales, en su gran mayoría latinoamericanos, convocados ad hoc para el proyecto. Imágenes de la identidad santandereana se fusionan, combinan e interactúan para crear nuevos significados que ponen en valor esa identidad. De esta manera, el material fílmico de las décadas del 50 y 60 presenta fenómenos de reticularidad, conformando otros discursos que difieren de aquellas condiciones materiales de enunciación de los metrajes encontrados (found footage).

La estética del found footage funciona en particular sobre la historicidad de las imágenes, sobre el trabajo que éstas toman y confluyen con otros sentidos en el nuevo orden del montaje.

La trama fílmica se constituye a partir de la idea de práctica basada en la apropiación de imágenes del pasado. Práctica que evidencia la noción de archivo de esas imágenes en cuanto construcción de discursos. Por lo tanto, se (nos)presenta la superficie del material fílmico como lugar de inscripción de los discursos. Deviene superficie del tiempo y superficie de

los discursos. Estos últimos se encuentran atravesados por un poder, entendido desde una concepción foucaultiana del término, como aquel poder que se ejerce no desde un lugar sino desde la circulación del mismo. Ponen en circulación lo propio, lo local.

"El archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación"

Michael Foucault, Arqueología del Saber

Como principal marco conceptual de la muestra Gamboa Films, se encuentran autores que investigan y reflexionan sobre la práctica del "found footage". La misma sólo puede comprenderse dentro del marco de prácticas artísticas postmodernas en donde el concepto de originalidad y aura se han desvanecido. Por lo tanto, Walter Benjamin como marco teórico general resulta fundamental. Autores que han trabajado específicamente sobre esta práctica son: Nicolás Bourriaud con su texto *Postproducción* (2006, Bs. As., Adriana Hidalgo) y *Estética Relacional* (2002, Paris: Presses du réel). En este último reflexiona sobre el concepto de sensibilidad colectiva en la que se inscriben las nuevas formas de la práctica artística. En el mismo trabajo analiza las características principales de los nuevos modos de producción artística basados en la utilización de herramientas establecidas en obras y estructuras formales preexistentes. Bourriaud cita algunos ejemplos de obras de artistas contemporáneos que expresan claramente este nuevo modo de producción, uno de ellos es *24 hour psycho* (1997) obra del video artista Douglas Gordon que consiste en una proyección en cámara lenta del film de Alfred Hitchcock *Psicosis*,

de modo que llega a durar veinticuatro horas. Estas prácticas artísticas se caracterizan por el hecho de recurrir a formas ya producidas. La voluntad de los artistas es inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. De esta forma desarrolla el concepto contemporáneo de postproducción en su texto citado anteriormente, para definir las intenciones de los artistas actuales como programadores y no como creadores de algo nuevo “los artistas actuales programan formas antes que componerlas, más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado” (2006). Otro de los conceptos elaborados por este autor, que apoyan el marco teórico de la propuesta curatorial de “Gamboa Films” es el de apropiación de la cultura. Las prácticas artísticas contemporáneas implican una acción de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial y el objetivo es hacerlos funcionar en otro contexto. De alguna forma, ser un artista actual implica un aprendizaje en relación a servirse de las formas, habitarlas y apropiarlas.

Otro autor esencial para el encuadre teórico de dicha muestra es Guy Debord por su obra *La sociedad del espectáculo* (1995, Bs. As.: La Marca). Es pertinente también, porque el mismo autor filmó una película de Found Footage que denominó *La société du spectacle* (1973) como transposición de su tesis. En su contenido trabaja con imágenes preexistentes, por lo tanto rechaza la producción de imágenes nuevas. La utilización de imágenes ya registradas por otros y su

consiguiente manipulación le sirven al autor para demostrar el dominio y la alienación que éstas ejercen sobre el espectador. Todas estas imágenes van acompañadas por una voz over que enuncia la tesis del libro que la película transpone. Indicando cómo mirar las imágenes ancla el sentido y señala el modo que hay que situarse frente a aquello que vemos, con el fin de neutralizar el poder cosificante de las imágenes espectaculares, pero también los hace por su ruptura de toda posibilidad de unir sintagmáticamente los planos. Si se analiza el fenómeno cultural desde parte de la tesis del autor que sostiene que el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social de personas mediatizadas por imágenes, el universo del cine sería aquel que pone en manifiesto de manera explícita aquella relación. Por este motivo, resulta pertinente nombrar el afiche del film precedente con una cita de Debord “El cine también, debe ser destruido”. La práctica del Found Footage destruye la lógica del cine clásico y narrativo, pero también destruye la lógica del artista como creador de algo nuevo, original que genera el concepto de aura. Es así como se convierte en la negación de sí mismo, siguiendo la propuesta de Debord. Como el espectáculo es una visión del mundo que se ha objetivado, la manipulación y destrucción de esas imágenes permite desobjetivarlo, desalienarlo. Por otro lado con esta práctica autodestructiva, logra poner de manifiesto cómo el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante.

Por otro lado, resulta pertinente observar la presente propuesta curatorial, bajo la lupa teórica de *Los límites de la interpretación* (1998,

Barcelona: Lumen) de Humberto Eco. Estos conceptos son necesarios para poder analizar el fenómeno, desde la perspectiva del espectador. Las obras del Found Footage son obras experimentales, por lo tanto rompen desde su propia definición con la noción de obra de arte legible que debe emitir un claro mensaje al espectador. El autor sostiene que todo texto, como toda obra arte, pueden ser consideradas como una máquina que produce una deriva infinita de sentido. Las obras del Found Footage revierten el sentido de las imágenes tomadas en otro contexto y con otros fines, por lo tanto los espectadores poseen un gran trabajo de interpretación que pueden encuadrarse dentro de los debates propuestos por el autor. En torno a esto sostiene por un lado que es necesario buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite. Por otro sostiene que es necesario buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos y pulsiones arbitrarias. El espectador especializado del Found Footage, debe poseer el conocimiento de las características propias de esta tendencia, en la que el creador se apropia de fragmentos de películas sobre las que va a imprimir su mirada. Esta mirada siempre pone en crisis, en contradicción el uso, la forma y el contenido del original. Por lo tanto el destinatario de estas obras deberá realizar un doble trabajo, por un lado encontrar las referencias con coherencia contextual del original, y por otro lado encontrar las referencias a sus propios sistemas de significación a partir de la segunda lectura realizada por el director.

Otro de los conceptos interesantes a la hora de definir el marco teórico de la presente muestra, es el desarrollado por Diego Trerotola en su capítulo del libro Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage? (2010, Bs. As.: BAFICI), con la denominación de material reencontrado. Para describir dicho concepto trabaja con el análisis de una obra paradigmática dentro de esta práctica, Wound Footage (2003/2009) del realizador Thorsten Fleisch. El autor sostiene que la propuesta de Fleisch es totalmente renovadora y esto se da por su status de post-cine. Con este término Trerotola se refiere al mejor Found Footage que interviene después de que el objeto ya cumplió con su función cinematográfica. El realizador le da una vida diferente al material originario encontrado, a partir del aporte de una propuesta estética o conceptual propia que reactiva un material que se encuentra inerte. Por lo tanto, el concepto de material reencontrado hace referencia a un material doblemente encontrado. Esto se debe a que en una primera etapa Fleisch encontró un material en Súper 8 que lo sometió a un experimento, luego de esta etapa sometió al material a una serie de intervenciones y ataques, entre ellas fue filmar en video el soporte fílmico original para guardarlo luego en el ordenador. Varios años después, ese material digitalizado fue nuevamente intervenido, concluyendo así la obra Wound Footage en el año 2009.

Para cerrar el encuadre teórico de la muestra "Gamboa Film", es oportuno citar a Lev Manovich y su obra El lenguaje de los nuevos medios de comunicación (2006, Bs. As.: Paidós). Un concepto imprescindible para comprender el fenómeno del Found Footage es el de cultura del remix.

Como característica particular de la cultura contemporánea en sus más diversas manifestaciones como la música, la moda, el diseño, el arte, las aplicaciones web, etc., se encuentran enmarcadas dentro de una lógica de producción que corresponde al remixes, fusiones, ensamblajes y collages. En su descripción del concepto de remix, hace una genealogía en su relación originaria con el mundo de la música. Partiendo de la posibilidad de disponer de las diferentes partes de una canción, las voces y los instrumentos por separado, se habilita la manipulación de la misma en sus diferentes niveles. Es así como es factible hablar de un re-mix de la canción a partir del cambio del volumen de algunas pistas o de la sustitución de nuevas pistas por las viejas, etc. Este término que nació del mundo de la música, desde la década del 2000 se extendió a diferentes manifestaciones y campos de la cultura contemporánea. Por lo tanto esta práctica se extiende también al campo audiovisual partiendo de la idea que el remix típico se caracteriza por combinar contenidos dentro del mismo medio como contenidos de diferentes medios. Manovich afirma que los remix con contenido de diferentes medios son muy comunes en la cultura de la imagen en movimiento. Sin embargo en este punto, necesita desarrollar un nuevo concepto, el de remix profundo: "Lo que se remixa hoy no es sólo el contenido de los diferentes medios, sino fundamentalmente sus técnicas, sus métodos de trabajo y las formas de representación y de expresión" (2006) El trasfondo de esta práctica es el resultado de una serie de soportes como un software, el cine, la animación, los efectos especiales, etc. Los mismos conforman, según

Manovich, un metamedio como marco general de las obras contemporáneas. Esta obra puede utilizar todas las técnicas o alguna de ellas para su elaboración. De este modo, afirma que la interacción que se da entre técnicas de distintos medios es una característica clave en la cultura de las imágenes en movimiento, por este motivo desarrolla el concepto de remix profundo para diferenciarlo del remix musical que implica la interacción de contenidos de un mismo medio. Una de las peculiaridades de la práctica Found Footage es la incorporación de diferentes técnicas (la gráfica, efectos especiales, animación digital, etc.) para la elaboración de sentido en sus obras. Es así como el concepto de remix profundo elaborado por Manovich resulta esencial para comprender el marco teórico de la presente muestra.

Otro autor fundamental, en lo que concierne a la elaboración de conceptos que reflexionan sobre la práctica del Found Footage es William Wees. El mismo, en su texto *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993, Nueva York: Anthology Film Archives), desarrolla el concepto de autorreferencialidad. El autor afirma que más allá de la acción que elija el realizador en relación al film encontrado, ya sea que la remonta, re-filma o revela de nuevo usando diferentes técnicas, el resultado final es siempre el mismo. El espectador observa esta creación como una película encontrada, como imágenes recicladas.

Esta autorreferencialidad es una peculiaridad del Found Footage. Este metraje se somete a una lectura más analítica por parte del receptor, en relación a la recepción que se tuvo de

su proyección original. El nivel de mirada analítica por parte del receptor, será más elaborado en función de la diversidad de materiales con los que se componga el film final: noticieros y documentales, películas propagandísticas, educativas e industriales, reportajes turísticos, imágenes de archivo, dibujos animados, películas pornográficas, antiguas películas mudas, largometrajes de Hollywood, anuncios y concursos de televisión, etc. Es así como la autorreferencialidad se afirma, ya que el film *Found Footage* da por supuesto que su receptor maneja los códigos y convenciones de cada uno de los géneros, formatos, estilos y épocas de esos materiales preexistentes. Wees sostiene que esta diversidad de fuentes, tiene su razón de ser a partir de las decisiones que tome el realizador desde el montaje. Es así como desarrolla diferentes posturas, que el realizador puede adoptar frente a este material encontrado. Por un lado nombra un tipo de montaje basado en una asociación basada en una especie de continuidad narrativa, en la que un plano se relaciona con otro desde una lógica narrativa creada por el realizador. Otro proceso de asociación de imágenes vincula a los planos de un modo conceptual, metafórico y en algunos casos esta asociación está basada en cuestiones gráficas y plásticas de la imagen. Ambos procesos asociativos, se apoyan, según Wees, en otro elemento fundamental a la hora de dotar de sentidos la obra final, que es el sonido. Es así como cita a Eisenstein en relación al concepto de montaje vertical para referirse a la yuxtaposición puntual de las bandas de sonido e imagen.

Para finalizar el marco teórico y conceptual de “Gamboa Films” citamos a Paul Young y Paul Duncan con su texto *Cine artístico* (2009, Colonia: Taschen). En el capítulo que los autores desarrollan la noción de cine de collage y metraje encontrado, hacen referencia a la característica propia de la producción artística contemporánea, signada por prácticas como la del collage, el ensamblaje y el arte de los objetos encontrados. En relación al concepto de collage plantean ciertas dificultades en el caso del cine, ya que por naturaleza es un medio basado en el tiempo, por lo tanto, únicamente puede presentar tomas a modo de secuencia en lugar de simultáneamente. Para lograr una solución a este problema, plantean una definición sumamente importante: La definición de collage propuesta parte de la idea del proceso de usar objetos reales encontrados para un plano pictórico y plástico y para el cine de metraje encontrado, consiste en tomar material preexistente y transformarlo mediante el montaje y la yuxtaposición. De esta manera, se puede pensar en un equivalente cinematográfico del concepto del collage pictórico. En torno al concepto de posmodernidad en la producción artística, Young y Duncan citan a las décadas de 1970 y 1980 como una nueva era de apropiación de imágenes que influyó fuertemente en los cineastas que trabajan con el collage. Un ejemplo interesante para fundamentar dicha reflexión fue la experiencia de Terry Cannon *A Show for the Eyes* (1981), quien apropiándose del concepto de arte por correspondencia o mail art generó una propuesta desde la cual cineastas de todo el mundo donaron breves fragmentos de metraje para la

creación de una obra colectiva. Otro concepto que estos autores trabajan es el de la práctica del video scratching. Definen a la misma como la práctica con la que el artista manipula metraje de la misma manera que un pinchadiscos de DJ, los artistas Martin Arnold, Steina y Woody Vasulka iniciaron esta práctica en la década del 1980. Un ejemplo claro de esta práctica es la obra de Kevin Hanley *Recounting a Dancing Man* (1998). En la misma, el artista utiliza un fragmento de cuatro minutos de un claqué de Fred Astaire en *The Belle of New York* para investigar un programa de software que mezcla el segmento de manera aleatoria. Los movimientos de Astaire se detienen y arrancan como si un pinchadiscos realizara scratches con un disco, lo que a su vez crea una banda sonora original propia.

LA OBRA ABIERTA

Hernán Panessi



Por caso, la muestra se devela rota, glitcheada, intervenida, ausente: el *found footage*, su corazón, de lo que está compuesta su materia, es un género mutante. Así las cosas, Gamboa Films, tal como se nos muestra en el documental *Everything is a Remix* pero mucho menos pop, destruye, discute, confirma, niega, amplifica, distorsiona y, obviamente, muta el concepto cinematográfico. En efecto, con tantos tentáculos y en su fascinación alienígena por el lenguaje experimental, asoma una verdad: esta es una muestra mutante.

Aquí, entonces, parte del cine santandereano (dato de GPS: departamento localizado en la zona nororiental de Colombia) es reinterpretado por autores contemporáneos de diversas latitudes. Y por allí andan el onírico cortometraje *Fractal 64* (de Alejandra Almirón), el tenebroso *Satélites* (de Mauricio Palacios Chaer), el cortejo fúnebre y la marcha belicosa de *Ley* (de Alan Santamaría), el drama y la muerte de *Herida* (de Rafael Lacau y Belimar Román), la tensión política de *Acuerdo general para la terminación del conflicto* (de Paulo Pécora), la manipulación mediática de *Mi nombre es Charlie* (de Ernesto Baca) y los recuerdos distorsionados

de *Los Propios Recuerdos* (de Paola Michels). Todos hechos con elementos efervescentes y caprichosos. Pero mucho más, movedizos e infinitos: son, en su conjunto, una pequeña revolución.

Y así como los semiólogos Umberto Eco (primero) y Roland Barthes (después) proponían que la obra siempre debía ser abierta para que no muera, en el lenguaje del *found footage* también viene inscrita esa verdad. Así, Gamboa Films abraza la apertura, dejando una estructura porosa: el “público” reinterpreta y se convierte en “autor”, modificando sus relaciones. Como consecuencia, los académicos sugieren que tras esta abertura aparece “la muerte del autor”. Sin embargo, con esta muestra ocurre todo lo contrario: en su reverso exacto, los multiplica.

Fuera de los géneros clásicos y a kilómetros de las grandes convenciones, la novedad es que el material está presto y servido para la reapropiación, está nuevamente disponible para otorgarle nuevos significados. ¿Dónde? En el website www.gamboafilms.com. La intención de su curador, de hecho, es que el material vuelva a ser visualizado e intervenido. Ese es el espíritu del *found footage*, del metraje encontrado. Por eso, después de ganar en el Festi Freak de La Plata y tras una recorrida por festivales, la muestra regresa con cambios: su flamante vestido es el de la videoinstalación.

¿Qué pasa cuando un realizador toma una obra y la mejora, reinventa y corrompe? La respuesta se yergue cerca de Gamboa Films, que carece de un final y quiere ser biodegradable: su deseo –el nervio intrínseco de la obra original, la posta agarrada por

su curador circa 2014- es que sus partículas se descompongan en los elementos que la componen y que, por consiguiente, se creen otros nuevos proyectos. A la sazón, va y vuelve: circula y acecha. Por ende, con más obsesión por el futuro inmediato que por el pasado que se fue, la muestra se convierte en una suerte de aeropuerto, en un sitio desde donde despegar.

GAMBOA FILMS
Un catálogo de found footage
sudamericano

Por Eva B. Noriega



Detrás de la producción de *Gamboa Films*, cortos de *found footage* realizados especialmente para esta Muestra, confluyen dos ideas fuerza que quisiéramos destacar por un lado la labor de preservación del patrimonio audiovisual y por otro la reapropiación y re-montaje de películas que las transforma en *algo-así-como* una nueva película hecha de viejas imágenes. A este trabajo particular de colaboración y reciclaje, en el que archivistas y artistas se influyen mutuamente, se lo reconoce como una tendencia global dentro del arte contemporáneo que el crítico de arte Hal Foster dio en llamar “un impulso archivístico”; sin embargo, el “cine encontrado” sigue siendo una forma marginal, que inspira tanto fascinación como repulsión, que algunos intentan disciplinar bajo leyes de propiedad intelectual y otros persisten incesantemente en investigar y generar, para hacerle decir a las imágenes eso que sólo las imágenes en movimiento pueden decir.

Nuestro recorrido se inicia con la Convocatoria que lanzó el curador Pablo José Enciso a directores de toda Sudamérica y se detiene estación por estación en cada uno de los 9 cortometrajes hechos por directores de 5 países, para entender en qué consiste la práctica del “metraje encontrado”. Una primera parada es pensar que esta multiplicidad de miradas sobre el archivo parte de un fondo común, un rejunte de materiales “huérfanos”, como se llaman en el mundo de la preservación, que vienen de un pasado lejano y que en algún momento se descartó, desechó o abandonó sin nadie que los reclame o pueda aportar datos sobre su origen. Luego, nada sabemos sobre los detalles del encuentro entre esos materiales y los directores y directoras hasta que la película está terminada, o casi terminada, porque en algunos casos son variaciones sucesivas e inestables de un cine que se transforma mientras se hace: el cine de “metraje encontrado” se funda en el gesto de apropiación de imágenes ajenas y en el montaje o la re-filmación de imágenes recreando la banda sonora o buscando nuevas asociaciones entre imágenes. Un punto de partida y muchos caminos: el trabajo con la memoria y los recuerdos, la mirada de la historia y el cine dentro del cine. El uso crítico de las imágenes, el juego de los desvíos o la experimentación con los materiales. La mirada que analiza y la que encuentra historias, distancia y cercanía. Comencemos...

Predicciones del pasado

El corto de Alejandra Almirón propone un uso poético - profético del archivo ligado al imaginario del oráculo chino, en el cual el *found footage* se mira a sí mismo y ve en las imágenes originarias de la productora *Profilms* su posibilidad de renacer. En *Fractal 64* advertimos que la clave para poder tomarnos el tren a tiempo son los hexagramas chinos del I Ching. Pero el tren que esperamos, ¿está por llegar o ya ha partido? ¿Acaso no estamos ya subidos a ese tren desde que empieza el cortometraje? En él, las imágenes siguen un movimiento pausado y rítmico, se desvanecen y reaparecen entre manchas de color y efecto solarizado, vemos surgir la posibilidad de una historia, un cortejo, una aventura y hasta una reconciliación con festejo de aguardiente, instantes que pasan fugaces a pesar de estar fijos como fotografías. Los trenes que pasan invertidos en la imagen modifican la historia y la retienen en un loop, no sabemos si hay un final porque siempre llegamos al punto exacto “Antes de la terminación” (último hexagrama del I Ching N° 64) y como espectadores sólo podemos hacer conjeturas, interpretar los signos y arrojar predicciones. Al final del corto, con la superposición de las firmas de *Profilms* y Almirón, la convivencia de ambos archivos fílmico y digital, sospechamos que las imágenes pertenecen a uno tanto como a otra y a todos los directores que las utilicen. El mito del eterno retorno se relaciona aquí con la tesis de Jihoom Kim quien afirma (siguiendo a Ken Jacobs) que el cine de *found footage* alcanzó un estado de conciencia histórica sobre cuál es su lugar dentro del arte. Lo que permite

ir a buscar la tradición de los viejos coleccionistas del cine y proponer nuevas relaciones: el cine actual se recupera al reencontrarse con su pasado.

Resucitar como imágenes pobres

En el corto *Satélite*, de Mauricio Palacios Chaer, se trata de construir una distancia suficiente como para poder mirar las imágenes antiguas con sus rayas y saltos, del mismo modo en que miramos los píxeles de la compresión digital moderna. Rostros como paisajes y viceversa. Hay transformaciones digitales de baja definición, una estética del ruido y de lo roto que junto al sonido nos recuerdan a esas películas en las que todos desconfían de la tecnología. Este corto, que en apariencia se asemeja al corto *Censuras* (Jeff Zorrilla) parece decirnos que no es posible una mirada neutra sobre el archivo. Sólo a través de la interferencia y el *glitch* podemos acceder a las tecnologías de control (demográfico y ciudadano) de esas imágenes satelitales. Y si esta cuestión nos remite al inicio de la televisión global (vía satélite) como un dispositivo pensado para unir al planeta en un abrazo instantáneo: mediante la transmisión de eventos deportivos, políticos o publicidades de objetos globalizados; la tecnología digital de hoy nos trae otra promesa: para abrazar la imagen “brillante, más mimética y mágica” de alta resolución debemos descartar y abandonar otros formatos obsoletos de imágenes pobres. Aún si esas imágenes guardan recuerdos familiares valiosos. En sintonía con la estética propuesta por Palacios Chaer mencionamos a Hito Steyerl quien escribe su ensayo *En defensa de la imagen pobre* como un llamado a resistir “la tiranía de la alta

definición”, promoviendo una revalorización del cine de baja resolución. Argumentando que las imágenes pobres permiten su apropiación y desplazamiento, dentro de sitios web y como videos online siempre susceptibles de ser mejorados (o arruinados).

Loop

En la marcha rítmica de Santamaría llamada *Ley*, asistimos como visitantes desprevenidos a un desfile sin fin que fabrica una banda de jóvenes ejecutando instrumentos como si se tratara de una cadena de montaje. Por partes, por planos, sus ejecutantes son parte de un gran engranaje. *Ley*, tiene por escenario una calle que es habitada por las jóvenes y luego por una multitud de hombres que acompaña el velorio de una personalidad importante, aunque desconocida para nosotros. Sucesivamente, se repiten. Si bien las imágenes de las jóvenes aparecen en varios cortos *Gamboa Films* con sentidos diferentes, aquí sólo podemos sacar conclusiones a partir de su yuxtaposición con la marcha de los hombres. Es un trabajo de montaje, por su métrica como por su estructura y es donde hallamos el sentido. Repetición. Tensión. Repetición. Los pasos describen un gesto masivo y mecánico. No se trata de un acto de convicciones patrióticas ni sentimentales. La cámara se vuelve invisible, lo que nos permite entender el desfile como un espectáculo filmado. Todos los movimientos, ejecutados maquínicamente nos recuerdan el funcionamiento de una fábrica antes que el de un desfile de jovencitas en una plaza pública. Las imágenes nos hablan de una sociedad de masas entrenada, que se supone copia modelos de vida vistos en

películas: la vida colectiva de una sociedad que imita al cine. Podemos arriesgar que se trata de un ritual, aceptado por todos y en el que todos participan: la cámara, los caballos, los hombres de traje, el muerto, etc. ¿Pero de qué clase de ritual se trata? De un cortometraje que da testimonio de una era pasada mediante un montaje basado en la ruptura, en la confrontación de mujeres y hombres, de imágenes en color y en blanco y negro, muchachas de frente y hombres de espalda, movimiento enérgico y movimiento suave; que nunca se cruzan. Se trata de actores que asumen la representación histórica de ese momento como su propia puesta en escena “donde se resume todo el espíritu de una época, las contradicciones de una cultura” y las diferencias que nos separan de ella.

Una herida siempre recuerda la vida

En los cortos *herida* (Rafael Lacau y Belimar Román) y *Acuerdo general para la terminación del Conflicto* (Paulo Pécora) el “metraje encontrado” lejos de representar un compendio de imágenes del pasado ajenas a nosotros, se transforma mediante el *desmontaje* en un discurso sobre el presente que activa lazos en nuestra memoria con la realidad política actual de Colombia. No podemos comprender estos cortometrajes, si al mismo tiempo, no hacemos un ejercicio de memoria subjetiva, colectiva. No se trata de una historia cronológica sino más bien de una arqueológica o biológica (como afirma Jean-Luc Godard en *Historias(s) del cine* donde se pregunta cómo tomar los estereotipos producidos por la gran industria del cine, imágenes forjadas

en base a la repetición y al cliché, en poder decir algo con ellas a título personal). Así, en el comienzo de *herida* un poema se escucha inconcluso. Un cartel deja ver la palabra “Hoy” y una mujer en medio de la multitud es re-encuadrada en el preciso instante en que nos descubre y mira. Esta última es una imagen característica del cine *amateur*, porque revela la presencia de la cámara y el camarógrafo en el lugar de la filmación, algo que no sucede en el común de las películas narrativas (donde la mirada a cámara está prohibida.) Y también es un descubrimiento privilegiado en el cine de *found footage* porque produce una conexión instantánea, un encuentro imposible entre aquellas personas ya desaparecidas y nosotros, situados al otro lado. Son los espectadores, entonces, quienes deben completar la “historia” hecha de fragmentos y poesía. Una agitación popular desemboca con el sonido de metrallas en una fiesta en la cual las mujeres bailan y los hombres conversan, cada grupo ocupado en ignorar la violencia y la muerte que invade esa misma fiesta. Si “la verdad, es decir, lo prohibido” como dice Gonzalo Márquez Cristo. Esta se cuela en imágenes a través de la fragmentación y la alegoría, para relatarnos una fiesta sombría y una violencia que es vivida con normalidad e impotencia.

En el cortometraje *Acuerdo general para la terminación del conflicto* la situación inicial se presenta confusa, sólo hay sombras de imágenes que se resisten a volverse visibles y en esa nebulosa se oyen voces que nos cuentan de un conflicto que parece no tener fin. Pécora plantea un uso metafórico del material de archivo donde se trata de evocar el largo

proceso de construcción de la paz relacionando nuestra (dificultad para la) visión con la historia del conflicto armado cuyo porvenir se aclara al final. Recién ahí, la construcción de la paz se convierte en un hecho concreto, audible y visible: y las imágenes aparecen. La espera y la postergación por mostrar las imágenes es un gesto decisivo en este corto, incluso más que las imágenes que finalmente aparecen. Al desafiar nuestra paciencia y estimular nuestro deseo de ver que bien puede ser una forma de representar nuestro deseo por alcanzar la paz duradera.

Censuras de Jeff Zorrilla, produce imágenes a partir del archivo que no buscan una relación temática, ni de motivos ni crear una secuencia de montaje con un fin discursivo. Lo que encontramos aquí es una selección de fragmentos que ya vimos, sometidos a diversas técnicas de apropiación: el rayado del material, coloreado de las imágenes, intervención directa sobre la imagen o deformaciones plásticas que tratan de afirmar una apropiación e intervención personal (manual y artesanal) sobre el archivo. El recurso principal en el que se basa esta obra, en palabras de Nicole Brenez, es la “variación” que afecta y modifica la superficie de las imágenes y “somete el archivo fílmico o la película a constantes variaciones (...) Incluso hasta agotar las potencialidades mediante la introducción de uno o de varios parámetros plásticos (visuales o sonoros).” Este trabajo se puede entender como una propuesta de intervención abierta en la cual el archivo es tratado como película y como objeto digital, configurando un *found footage* mutante. En este sentido, podemos reconocer un uso materialista y del collage destinado a

explorar la película (la emulsión, la tira de fotogramas, el recorte de fragmentos) y a desarticular las imágenes en sí y entre sí. Jugar hasta hacer desaparecer lo figurativo interviniendo el archivo, desviando su sentido de registro documental o comunicativo para hacerlo objeto de una acción destructora y creadora a la vez, ya que forzarlo a desaparecer se presenta como la idea opuesta a preservarlo y pone a prueba la resistencia de las imágenes.

Found footage, un dominio infinito

En los cortometrajes *Mi nombre es Charlie* de Ernesto Baca y *Los propios recuerdos* de Paola Michaels el uso de found footage se vincula con una forma narrativa centrada en la primera persona. Hay alguien que guía la sucesión de imágenes y nos obliga a leerlas desde su punto de vista. La obra de apropiación *Mi nombre es Charlie* deconstruye una forma de documental televisivo de otra época, donde el título en otro idioma introduce el primer desvío en el archivo que lo hace sonar extranjero. Luego la *voz over*, también en inglés, de un relato en el que se van acumulando experiencias de sesgo apocalíptico sobre la fragilidad de una mente humana que estuvo expuesta al medio televisivo desde su nacimiento y que, al final de su vida, no logra recordar bien quién es. Recordar su nombre no lo hace menos anónimo, al contrario, el nombre Charlie (Carlitos) refuerza la idea del hombre promedio con una vida standard. Pero sí sostiene el efecto de una paradoja. A saber, el corto propone el uso figurado de la síntesis, la ironía y el chiste como desvío de la imágenes originales. En pocos minutos recorremos un ciclo vital humano completo (72 días del

nacimiento hasta la muerte) vemos a este sujeto *Charlie* captado por los medios: de bebé su vida es registrada por el cine y su vida adulta por la televisión, para ser sometido luego, al flujo constante de los rayos catódicos mientras se va despojando de su memoria. El corto simula la forma de un documental educativo como fuente de autoridad para ir guiando el relato lineal y darle sentido a las imágenes de archivo, presupone un espectador desinformado e ignorante del tema para quien el proceso de montaje pasa totalmente inadvertido. William Wees las llama *películas de compilación* y “si bien la práctica de hacer nuevos films a partir de fragmentos de films anteriores es casi tan vieja como el cine mismo”, hoy en día, las *películas de compilación* son una práctica cuestionada porque consideran a las imágenes de archivo como indicio de hechos reales, sin cuestionar su representación o la tergiversación que de ellas hacen los medios. El chiste aparece varias veces en el cine de *found footage* y se basa en la ambigüedad de sentido de la imagen de archivo, porque puede tomarse en su sentido literal o en un sentido figurado. Volviendo a *Mi nombre es Charlie*, lo curioso es el discurso documental empleado (del tipo película de compilación) para transmitir un relato anti-televisivo! ¿Qué cadena de televisión podría producir o emitir un documental que desprestigie a la propia televisión? Pero también al final, cuando desaparece la *voz over*, alguien nos habla desde los subtítulos (en silencio) y nos pide que recordemos su nombre. ¿Es Charlie quien observa su propio funeral y se comunica desde el más allá de la imagen? Qué es lo que debemos hacer, cómo se resuelve esta cuestión. Simplemente, a través del chiste y el misterio.

“Tu amor es algo tímido, reñido
es algo típico... nada especial”
(Amor Narcótico, José del Carmen
Feliz Matos)

Si tomamos el concepto de ambigüedad característico del cine de *found footage*, podemos considerar a *Los propios recuerdos* de Paola Michaels como un ensayo que va desde la *home movie* al relato de autoficción. Desde un trabajo casi documental con “metraje encontrado” a un viaje exploratorio auto-consciente al reino del archivo y la memoria.

El cortometraje empieza antes que podamos darnos cuenta. Mientras vemos los títulos de la productora *Profilms presenta*, la historia ya ha comenzado, antes incluso que la propia voz de la directora se haga presente. Allí, la maquinaria del cine (el ruido del proyector) y la máquina-cine/fábrica-de-metáforas (ruido del bus desvencijado) ya están en marcha. Un sonido nos guiará en presente y el otro, nos hará viajar al pasado en busca de *los propios recuerdos*. La voz *over* de mujer, como el proyector de cine son sonidos maquínicos, es procesada por computadora, que como sabemos es incapaz de reproducir las inflexiones de la voz humana, ella es quien nos revela el artificio de la propuesta: “usar estas imágenes para crear un nuevo video”. La directora va a expresar sus comentarios con esta voz artificial. Pero el sonido ambiente y la musicalización son recursos que borran la idea de archivo para crear con las imágenes una ficción. Los recuerdos se van hilvanando por azar, va apareciendo una hermana, su mejor amiga, los bailes, la orquesta y su padre. El comentario, también nos habla de otros recuerdos para los que

faltan las imágenes: “la presencia en el colegio, de chicos, era un tema vedado...” La ficción de la propia vida se hace con aquello que está y con lo que falta en las imágenes. Si con ellas se puede recrear el cine de *home movies*. Lo que falta, se va a incorporar mediante el comentario, las canciones y con una “fotografía”. El cine doméstico o *amateur*, conocido también como *home movies*, se caracteriza por ser un ritual en el que la filmación y la proyección se comparte en familia y consiste en registros de los momentos felices, sus imágenes imperfectas, están llenas de errores y la gente interactúa con la cámara, pues seguramente es manejada por un familiar. El uso de *home movies* por cineastas contemporáneos busca recuperarlas como lugar privilegiado de la memoria colectiva.

Un aspecto que distingue a esta obra de *found footage*, es el gesto performativo de inscribir el cuerpo de la propia directora en esas imágenes que asume como propias. Las marcas auto-referenciales se pueden reconocer en la mirada a cámara y en el comentario en primera persona (entre otras): la primer y última imagen de *Los propios recuerdos* son miradas a cámara, fragmentos extraídos del archivo *Profilms* y dispuestos como imágenes familiares, una es una mirada curiosa de un transeúnte y la última, es un “autorretrato” en la cual la directora se ve a sí misma: “y aquí estoy yo, junto a mi papá”. Esa imagen tan breve, es congelada en el tiempo como si de una fotografía familiar se tratara. La memoria cinematográfica se enlaza con la memoria biográfica para producir un recuerdo que es tan personal y a la vez, “nada especial, eso dirían los demás”.

Nosotros, los espectadores.

Al final del recorrido, nosotros no somos más que espectadores. Al igual que los directores de Gamboa Films quienes han visto en estos fragmentos de material de archivo sus propias historias, las han remixado en un nuevo espectáculo de cine: el del "cine encontrado". Aquel cine hecho de la mirada del espectador, quien cada vez más tiene las herramientas para volver a utilizar las imágenes. La práctica del *screener*, aquel que graba de la pantalla como lo hacían los pioneros del cine experimental, se extiende en las experiencias de *Found Footage*. Nosotros y nuestras imágenes, un viaje sin fin entre realizador y espectador a través del archivo.

La estrategia empleada "no consiste tanto en movilizar esos archivos de forma transparente, como una evidencia, un testimonio o un relato sino de disponer de los materiales de archivo como imágenes para que, ante ellos, el espectador simule la experiencia de estar presenciando un archivo, y que pueda interpretar lo que ve siguiendo fragmentos y huellas. (Baron, 2007: 14) Incluso los que le dicta su propia memoria frente a la aparición de personajes conocidos o momentos importantes de la historia.

GAMBOA FILMS Y EL CINE EXPANDIDO

Eleonora Vallazza



El término “cine expandido” fue popularizado por Gene Youngblood en su libro *Expanded cinema* (1970), en el cual el autor señala los cambios que la expansión tecnológica, incluido el cine, pueden producir en la percepción y la conciencia, y en el cine mismo. En este artículo se indagará en las producciones artísticas que desarrolladas en las últimas décadas en Europa y Latinoamérica, en un contexto en el cual el auge de los avances tecnológicos están cambiando de manera sustancial la manera de producir films y de visualizarlos, modificándose de esta forma la actitud del espectador frente a la obra. Gamboa Films, se asocia al concepto de cine expandido debido a la expansión de los límites de la pantalla propuesta por la muestra curada por Pablo José Enciso Morales.

La idea de un cine que expanda sus fronteras hibridándose con otras artes no es nuevo, tiene su origen en los años 60 en lo que se ha denominado cine expandido. El cineasta experimental norteamericano Stan Van Der Beek fue quien acuñó el término en 1966, para denominar aquellas producciones donde se multiplicaban

las pantallas de proyección y se transformaba el lugar de exposición, fusionando el cine con otras artes, deconstruyendo el lenguaje cinematográfico, y en las cuales se buscaba exaltar la experiencia sensorial, ya que el espectador no tiene un punto fijo de visualización sino que se mueve por el interior de las imágenes proyectadas. El término fue popularizado por Gene Youngblood en su libro *Expanded cinema* (1970), en el cual el autor señala los cambios que la expansión tecnológica, incluido el cine, pueden producir en la percepción y la conciencia, y en el cine mismo, “el cine expandido no es una película en absoluto: tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico en curso para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos”. (Youngblood 1970). Para el autor la expansión de las tecnologías produciría una revolución cultural permitiendo un acceso más democrático a los medios de comunicación y la liberación del espectador de los medios masivos, permitiéndole abrir su mente y conformar una sociedad más justa. Youngblood aborda de esta manera el cine expandido como la expansión de la conciencia a través de la expansión de la tecnología.

El cine expandido entonces incluiría a aquellas producciones que transgreden los cánones del cine comercial y los postulados narrativos convencionales, buscando generar una experiencia movilizadora en el espectador, rompiendo generalmente con la linealidad del relato y articulando las imágenes de forma de producir en el público una vivencia enriquecedora. En este punto la definición se acerca al cine experimental, haciéndose difícil en muchos casos poder encasillar una

obra dentro de alguno de los dos conceptos. El cine experimental se define generalmente por aquello a lo que no pertenece, por lo que lo diferencia del cine canónico, comercial: no es ficción, no es documental, no puede encasillarse dentro de un género o formato determinado.

“Gamboa Films” abarca todas estas características mencionadas: el trabajo con material encontrado a partir de una consigna de libertad absoluta creativa, la no linealidad del relato y la dificultad de encasillar en un género cinematográfico, invitan al espectador a expandir su conciencia desde una mirada diferente.

En contraposición con el cine industrial el cine experimental se caracteriza por su falta de linealidad narrativa: como su nombre lo indica experimenta con el material audiovisual en busca de un lenguaje propio, es un cine personal, en el cual el cineasta participa de todas las instancias creativas: guión, cámara, sonido, edición, etc. Es un cine que dialoga con otras ramas del arte: pintura, poesía, literatura, fotografía, teatro, danza, etc.- nutriéndose de estas, por eso en la actualidad forma parte de las exposiciones tradicionales de los museos. En este sentido, ya desde los años 60 han comenzado a surgir en distintas partes del mundo propuestas artísticas que es posible enmarcarlas dentro de esta caracterización de cine experimental, o expandido, obras que plantean una ruptura con el cine comercial y que desde un comienzo, al igual que este, han recurrido a las nuevas tecnologías para su desarrollo. Es por eso que en las últimas décadas este tipo de cine ha vivido un gran auge gracias a las nuevas posibilidades de producción y

de exhibición que permiten los nuevos avances en materia de tecnología digital y audiovisual.

“Gamboa Films” surge dentro de un contexto rico en producción de cine expandido para la región de Latinoamérica.

El cine expandido en Latinoamérica

Según Bernini, docente e investigador argentino, autor del prólogo de la edición de la Untref del paradigmático libro de Youngblood “Cine Expandido”, este concepto en realidad no se circunscribe al lenguaje cinematográfico, sino que apunta en última instancia a una expansión de la conciencia en la nueva era que, en su momento, el cine, en su forma experimental, permitió y que los nuevos medios tecnológicos (computadora, televisión y video) continúan y continuarán en un proceso indefinido e irreversible. Esa expansión de la conciencia humana a través de una democratización de las tecnologías de la comunicación debería sustentarse en una contracultura —un mundo cuyos significados, valores y definiciones de realidad sean exactamente contrarios a aquellos de la cultura dominante— y en un cambio de mentalidad que tenga la capacidad de derrumbar el control social.

El contexto sociopolítico de Latinoamérica en los '60, cuando comienza a gestarse el concepto de cine expandido y experimental, marcó y continúa haciéndolo, las distintas direcciones que tomaron los artistas visuales de la época. En relación al caso de Argentina, podemos encontrar varios casos paradigmáticos. Las autoras

Alejandra Torres y Clara Garavelli en el ensayo ¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino? (IMAGOFAGIA n° 9 2014), parten de la ambigüedad del propio término “experimental”, marcando cómo desde sus comienzos (por la década del '50 en EEUU) aquel cine denominado como tal no era más que un cine que no podía ser definido de otra forma, porque no era ficción ni documental. Sin embargo las autoras rescatan la importancia de investigar sobre el cine experimental partiendo de un concepto rescatado por uno de los autores y teóricos clásicos del cine, Jacques Aumont. El mismo, resalta la importancia del cine experimental (no narrativo), por las influencias permanentes que éste influye sobre el cine narrativo (Aumont, 1983: 89-147). Muchas veces, como si no se tratara de cine, las investigaciones dedicadas al “cine argentino” se focalizan en el cine clásico, narrativo, industrial, hegemónico.

Otra autora que ha investigado sobre el tema del cine experimental en argentina es Brenda Salama. En su ensayo “El cine experimental: entre el experimento y la experiencia. Las películas de Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio” (IMAGOFAGIA n° 9, 2014) plantea la hipótesis de que el cine en su forma experimental en lugar de representar, produce, presenta, expande la realidad. Para fundamentarla toma el ejemplo de la obra de los realizadores argentinos Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio, quienes vinculan la experimentación cinematográfica con la experiencia del espectador. De esta forma se vincula con el concepto de cine expandido desarrollado por Youngblood en relación al cine experimental del EEUU. Siguiendo los

planteos teóricos de ambos la investigación dialoga conceptualmente con esta hipótesis que relaciona al cine experimental con el concepto de cine expandido. El cine experimental debe ser entendido, ante todo, como un arte personal, en tanto que implica un modo singular de vincular el uso racional de la técnica (experimento) con las condiciones vitales que lo hacen posible (experiencia), cuyo fin último es la transformación de la visión, en sentido amplio, que tenemos de la realidad. (Salama 2014).

En este punto se vincula con la experiencia creativa de “Gamboa Films”, proyecto colectivo en el que cada artista se relaciona con la técnica cinematográfica como un arte puramente personal saliendo de toda estructura formal y narrativa. El espectador frente a estas imágenes tanto en términos cinematográficos como en el espacio de exhibición de la muestra, logrará pasar por una transformación de la visión, que tenemos de la realidad. El público colombiano transformará su experiencia de una particular forma por su vinculación estrecha con la cultura y la historia que esas imágenes brindan.

Otro antecedente que analiza el cine expandido en argentina es el ensayo de Rodrigo Alonso “Fuera de las formas del cine: Experiencias de Cine Expandido en Argentina”. Alonso parte de una conceptualización desarrollada por Youngblood al definir:

“Denominaremos cine expandido, uno de los antecedentes más importantes de las instalaciones espaciales de imágenes que iban a popularizar las video instalaciones

(...). Por un lado, algunos artistas exaltaron el aspecto sensorial de la relación entre la imagen y el espectador, generalmente influenciados por la recuperación de lo sensorial que siguió al movimiento hippie. En el extremo opuesto, artistas enrolados en la incipiente tendencia conceptual, destacaron el aspecto informativo de la imagen, su capacidad para constituirse en comentario sobre la realidad, y su estatuto de intermediario entre ésta y el espectador. (Alonso 2001).

Partiendo de esta hipótesis de trabajo es cómo el autor desarrolla las dos vertientes que se dieron también en la cinematografía argentina: la vertiente sensorial y la conceptual. Nombra como pionera de la vertiente sensorial a Marta Minujín. Luego desarrolla la obra de Oscar Bony como uno de los pioneros de la vertiente conceptual y David Lamelas que la utiliza para analizar por igual el espacio de una galería de arte y el propio modelo narrativo cinematográfico en *Film Script* (Londres, 1972). Los principales referentes argentinos de la vertiente sensorial de la década del '70, en relación a la experimentación formal con el lenguaje cinematográfico son: Marie-Louise Alemann, Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Horacio Vallereggi, Jorge Honik, Silvestre Byrón, Juan Villola, y Adrián Tubio.

Para plantear un claro panorama sobre las diferentes tendencias dentro de la experimentación audiovisual latinoamericana, resulta interesante, analizar programaciones de algunos eventos como la BIM (Bienal de Imagen en Movimiento), realizada recientemente en la ciudad de Bs. As. En la misma, el visitante podía encontrarse frente a algunos prestigiosos artistas provenientes del

continente americano. En la edición 2014, por ejemplo, se programó un ciclo curado por José Carlos Mariátegui denominada "Video arte peruano del último quinquenio, una mirada desde las artes visuales". A finales de los años noventa, el video en el Perú no se consideraba aún parte de las artes visuales establecidas, se mantenía al margen. Aquella amplitud no solo se evidenciaba por la variedad y el grado de experimentación en los trabajos realizados, sino también por la formación multidisciplinar de las personas vinculadas a su producción, que en muchos casos no tenían estudios artísticos formales. En la segunda década del siglo XXI, el video peruano ha sido legitimado por galerías y crítica especializada.

Muchos de estos artistas producen video como parte de un repertorio mayor de formatos, como la fotografía, la instalación o la escultura. Enmarcar a estos creadores como artistas de video exclusivamente puede ser complicado ya que, en muchos casos, su obra audiovisual se complementa e influencia con otros medios y viceversa. Los artistas peruanos que formaron parte de esta programación fueron: Ricardo Yui proviene de la fotografía y ha venido experimentando con el video como una forma de documentar con mayor riqueza y detalle algunos procesos socioculturales urbanos que son parte de la realidad en la que vivimos. Por otro lado, Katherine Fiedler produce breves videos que juegan con el hiperrealismo fotográfico, que, como si fuesen argumentos de cuentos de hadas, incrementan la dosis de narrativa de sus historias. Maya Watanabe es una artista que ha venido produciendo consistentemente, desde hace casi

una década, obra exclusivamente en video. Escenarios es su primer conjunto de obras con imágenes filmadas de forma panorámica en 360 grados. Mediante una técnica de animación artesanal, Marco Pando viene produciendo lienzos de novo a partir de conjuntos de películas de cine pegadas entre sí. Esto resulta en animaciones en las que los personajes dibujados pasan por situaciones fantásticas en el marco de problemáticas sociales que forman parte de nuestras alucinaciones cotidianas. Desde sus inicios como autor, David Zink Yi ha venido desarrollando obras en video y videoinstalación dentro de un imaginario de composición visual y sonora. El ritmo de sus imágenes se relaciona de forma sustancial con el sonido y genera potentes composiciones audiovisuales. Ximena Garrido-Lecca es una artista multidisciplinaria y utiliza el video en sus proyectos de instalación complementando el proceso de investigación que demanda la producción de su obra. Sus videos se convierten así en un recurso etnográfico-visual de documentación. La selección concluye con la obra de Elena Damiani, quien viene trabajando alrededor de la persistencia de la memoria mediante la transformación de material encontrado.

Una recurrencia que se da en el ámbito de la experimentación audiovisual, desde sus comienzos en los '60 hasta la actualidad en Latinoamérica, es la cita constante a problemáticas sociales y políticas de cada contexto. En algunos casos esta alusión es más literal que en otras, pero en muchos artistas podemos observar una necesidad de ir más allá de una experimentación formal, para llevar la obra a un plano de

confrontación y reflexión para el espectador.

Otro caso interesante, presente en la última programación de la BIM, fue el del grupo CRÁTER (Venezuela – España). Presentaron un programa doble de cine expandido en el que la imagen física se sustituye por la incandescencia. Las intermitencias lumínica y sonora provocadas por los distintos proyectores de 16 mm. y Super 8 llevan al espectador a un límite perceptivo. A partir de una propuesta formal y conceptual sobre los inicios del cine, Luis Macías y Adriana Vila intervienen la pantalla y el espacio otorgando protagonismo a los elementos básicos de la proyección cinematográfica. Al manipular el proyector y la obturación de la luz, se crean coreografías lumínicas que remiten al cine primitivo jugando con los sistemas de percepción e ilusión óptica e ironizando sobre los mecanismos de la visión estereoscópica.

En la Ciudad de Bs. As., se presentó una muestra del video artista argentino Andrés Denegri, esta instalación denominada Clamor agrupa tres obras: Éramos esperados (2012), Éramos esperados (16mm) (2013) y Éramos esperados (35mm) (2015). El montaje de la misma consta de dos proyectores de cine enfrentados que disparan imágenes que son capturadas por una pantalla que se encuentra entre ambos. Una proyección es la filmación que el relato corriente presenta como la primera de la historia del cine: Obreros saliendo de la fábrica, de Louis Lumière; la otra hace referencia a la primera filmación en territorio nacional: La bandera argentina, de Eugenio Py. Lo que diferencia a las tres obras es el soporte

cinematográfico con el que está realizada cada una, los proyectores correspondientes, las estructuras con las que se sostienen estos proyectores y que conducen el paso de la película y, sobre todo, sus tamaños. Una gran escultura cinética, donde las imágenes proyectadas se integran al valor estético de las máquinas cinematográficas y de la misma película de cine que sale de ellas para recorrer la sala de un extremo al otro. Andrés Denegri, tiene una amplia trayectoria en la experimentación audiovisual, como también en el campo de la investigación y la docencia. El objetivo de esta instalación, es precisamente reflexionar sobre la evolución de los distintos soportes cinematográficos ampliando la experiencia perceptiva del espectador, que encuentra una multiplicidad de pantallas y formatos, como parte de una misma obra.

Otro caso interesante para reflexionar sobre las transformaciones que las nuevas tecnologías han generado en el campo audiovisual, es el denominado "Documental Expandido". El autor de una tesis doctoral, Gabriel Sucari Jabbaz, ha desarrollado ampliamente este nuevo género cuya conceptualización puede aplicarse a varias experiencias en la región latinoamericana. Define al mismo como resultado de un nuevo paradigma en el que la representación documental contemporánea amplía el cuadro bidimensional de la TV o el cine, a partir de las nuevas tecnologías, se genera una multiplicidad narrativa y permite al espectador un recorrido aleatorio por la información. El documental expandido "propone nuevas formas de representación que trasciende las características de un

medio específico, este documental post media produce un modelo en donde se aúnan el cine, el video, la fotografía, el texto, la informática y la instalación". (Scari Jabbaz, 2009).

Un caso que representa claramente este tipo de representación documental expandida es el WebDoc. El mismo consiste en un nuevo formato de periodismo que está empezando a aparecer, un género basado en el fotorreportaje, que incorpora a un contenido documental, imágenes, videos, audio y herramientas multimedia. Es una oferta de contenidos nativa de la Web, que busca conquistar a los usuarios de dispositivos móviles como los tablet y smartphome. Las historias son contadas a través de la combinación de diferentes medios, utilizando las herramientas y funciones específicas de la red.

Es un sistema interactivo documental, multiformato, concebido y enriquecido con recursos audiovisuales y producido para su difusión vía Internet. Se trata de una herramienta de productos multimedia que combina texto, foto, video, sonido y animación de manera interactiva, didáctica y educativa. Su función principal es difundir información y captar el interés de las personas que no tienen un hábito por la lectura y que se sienten a gusto con la Internet como fuente de información creíble, frente a las noticias de la televisión y la prensa en general.

En Brasil se generó, por ejemplo, un web doc sobre graffiteros de la ciudad de San Pablo, la url es <http://www.webdocgraffiti.com.br/>. Como su formato lo indica es un documental interactivo sobre el arte urbano en la capital paulista. Cada

mes se sube un nuevo episodio abordando temas, estilos colectivos y artistas diferentes. El usuario puede visualizar cada episodio en el orden deseado y de forma aleatoria de acuerdo a sus intereses. Por otro lado se plantea el recorrido audiovisual por un gráfico que representa el mapa de la ciudad con las calles y barrios intervenidas por los artistas. Para cerrar el foco puesto en la interactividad del espectador, es que en cada episodio el mismo puede dejar sus comentarios y reflexiones que a su vez generan un diálogo directo con los artistas.

“Gamboa Films” no es un documental, pero la suma de las libres intervenciones sobre las imágenes documentales originales, nos hablan de la apropiación y de la posibilidad de expandir los límites del género. Desde su libre difusión a través de plataformas virtuales, hasta la circulación física a través de la muestra montada en distintos puntos de la región latinoamericana, es que podemos afirmar que Gamboa Films expande los límites de exhibición de la pantalla como también de la experiencia estética y sensorial atravesada por los espectadores.

UN BENEFICIO SIMBÓLICO PARA SANTANDER

Pablo José Enciso Morales



Tomaremos como punto de reflexión sobre este tema, la investigación realizada por Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández, denominada DISEÑO DE EXPOSICIONES. Concepto, instalación y montaje. En la misma se plantea que museológicamente G. Ellis Burcaw (1975) distingue entre exhibición (display) y exposición (exhibit). “Una exposición es una exhibición más interpretación; o, una exhibición es mostrar [showing], una exposición de (de)mostrar y relatar [telling]”. La exposición es, además, una puesta en escena de los objetos interpretados con los que se quiere contar y comunicar un relato. Desde un planteamiento de la nueva museología, como es el de Marc Maure (1996), “la exposición es un método; constituye uno de los más importantes útiles de diálogo y concienciación de que dispone el museólogo con la comunidad”.

En la misma investigación se plantean diferentes tipos de funciones en relación a cualquier exposición artística. Según un criterio espacio-temporal: en permanentes, temporales, itinerantes, móviles y portátiles. La exposición permanente es la propia del museo como

institución estable que es y expresa una continuidad. La temporal posee una duración limitada, se concibe como un proyecto más concreto y circunstancial y es el medio más habitual de proyección sociocultural. El concepto de “exposición permanente” está cada vez más obsoleto. Las itinerantes son aquellos proyectos temporales que recorren durante un tiempo determinado distintos espacios de exposición dentro de un circuito previsto y fijado. “Gamboa films” se encuadra dentro de lo que se conoce como itinerantes.

Si nos enfocamos en “Gamboa Films” y en los beneficios simbólicos que la misma genera en sus espectadores, podemos establecer unos parámetros con Rudolf Arnheim, educador en el campo de las artes plásticas y psicólogo. Sus argumentos se centran en reconocer la función cognitiva de los sentidos y de la percepción. Para Arnheim los sentidos desempeñan un papel crucial en nuestra vida cognitiva. El sistema sensorial es uno de sus principales recursos, por lo que señala que aprender a usarlos inteligentemente debería ser un importante compromiso de la agenda educativa. Arnheim concibe a las artes como los medios privilegiados para proporcionar estímulos sensitivos, las considera materias centrales para el desarrollo de las sensibilidades y para la imaginación. A Rudolf Arnheim le interesa demostrar cómo la propia percepción es un hecho cognitivo, recordándonos que la creación de imágenes en cualquier medio, visual, auditivo, verbal, etc., requiere de la invención y la imaginación. Para Arnheim la abstracción se apoya “[...] en el único universo mental de que disponemos, el mundo de los sentidos”, en consecuencia “ver implica pensar”.

Arnheim hace referencia, en términos generales, a todos los sentidos, sin embargo, hay momentos en los que particulariza acerca de la visión por tratarse del sentido que compete a su especialidad. Resumiendo su idea, diremos que Arnheim entiende a los sentidos como la base sobre la que se construye la vida cognitiva, y a las artes como los medios idóneos para enriquecer las experiencias sensitivas.

Por lo tanto siguiendo con la línea teórica propuesta por Arnheim, el principal beneficio simbólico de “Gamboa Films” es aportar y contribuir en la vida cognitiva y sensitiva de los espectadores a partir de una propuesta experimental, puramente sensorial audiovisual, como lo es la muestra itinerante de found footage aquí planteada.

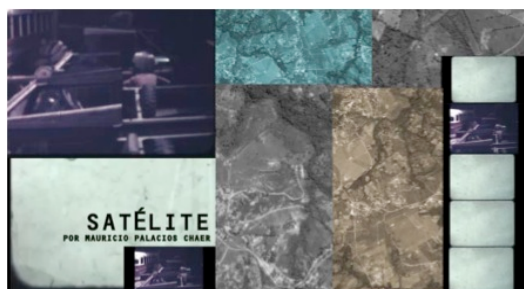
En términos más específicos, sobre el contenido que se gestiona la presente muestra, los beneficios simbólicos serán diferentes en cada región en donde se monte la muestra. Para el público santandereano, el beneficio simbólico es mayor ya que será expuesto material fílmico de la primera productora audiovisual de la región convirtiéndose en una apertura democrática de gran parte del patrimonio audiovisual santandereano.

Films



Fractal 64 / Alejandra Almirón (Argentina-2015) - Video 3'45"

Las imágenes - archivos se conforman como FRACTAL 64 (Alejandra Almirón, Argentina), irregulares, fragmentadas, ciertamente caóticas. Retazos de la identidad santandereana que aparecen en constante movimiento, lo propio es el cambio. Cambio representado a modo de hexagramas del I Ching, cambios del universo, líneas sólidas y/o líneas interrumpidas.



Satélite / Mauricio Palacios Chaer (Chile-2015) - Video 2'10"

Las nuevas construcciones fílmicas creadas por los realizadores aparecen como idea de SATÉLITE respecto a las imágenes - archivo. Muchas de ellas se imponen con fuerza y en otros casos subrayan las posibles condiciones de enunciación. De alguna manera, el cortometraje exhibe el pensamiento cartográfico como lugar de inscripción de algunos enunciados, de las condiciones materiales de los mismos. Michael Foucault afirmaba que "el archivo es

en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares".



Ley / Alan Santamaría (Colombia-2015) - Video 4'48"

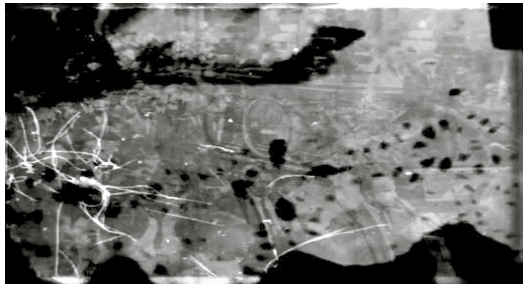
La LEY se nos impone con cierta violencia en la iteración de los códigos gráficos. Los redoblantes refuerzan la repetición, las mujeres acompañan con sus movimientos. La ley como instauración de lo normativo, el uniforme como condicionante. El cortejo fúnebre impone el silencio, pero es un silencio cargado de sentidos, se nos impone, se nos presenta como portador de lo no dicho. La muerte como clausura, como oposición a la vida.



Herida / Rafael Lacau - Belimar Róman (Venezuela-2015) - Video 1'46"

La muerte colectiva como HERIDA. El cortometraje nos deja un sinsabor, una especie de fin de fiesta patético. El cuerpo como dispositivo de celebración de la muerte. Cierta teatralización del ejercicio de la violencia. Se superponen los aplausos, los gritos, la muerte, tiros ... quiebre

... baile. La danza se vuelve inscripción en un cuerpo herido.



Acuerdo General para la terminación del conflicto / Paulo Pécora (Argentina-2015) - Video 3'55"

¿Se puede lograr un ACUERDO GENERAL PARA LA TERMINACIÓN DEL CONFLICTO? Bajo qué condiciones se da este acuerdo y cuáles son los condicionantes para el mismo. La irresolución del binomio vida-muerte ¿nos cuesta sintonizar la vida? No. Nos cuesta sintonizar la muerte, aparecen imágenes archivos borrosas, difíciles, nos cuesta ingresar a ese registro. El ruido establece un paralelo con la imagen. La muerte como clausura, la administración de la muerte dentro del discurso biopolítico, o más específicamente dentro de la política.



Censuras / Jeff Zorrilla (Estados Unidos - 2015) - Video 5'12"

Las CENSURAS aparecen sobre las imágenes - archivo en sus condiciones de enunciación. El found footage genera la suficiente torsión

hasta quebrar con la noción de relato único en contraposición con esas imágenes - archivos. El remix, fotomontaje, collage e hibridez, potencian la polifonía. Implica un espectador contemporáneo activo intelectualmente en la condición de reutilización del archivo. La censura se presenta como corte material de lo que no puede ser abordado, presentado pero la trama fílmica deja entrever en la nueva utilización del material aquello que fue callado, cortado, censurado.



Mi nombre es Charlie / Ernesto Baca (Argentina-2015) - Video 5'21"

Recuerda lo único que te ofrezco es la verdad" ¿Qué verdad conoce Charlie? El permanente bombardeo de las imágenes surgidas de sociedades atravesadas por los medios hegemónicos. Circulación del poder. Aparecen las estadísticas, ellas no mienten. Charlie se constituye como un ciudadano pleno de derechos y obligaciones pero Charlie no podrá diferenciar la propaganda de los programas televisivos. Charlie es un niño, cualquier niño, uno más dentro de la trama, pero él puede estar seguro de su singularidad y exclamar: MI NOMBRE ES CHARLIE ¿O no?



Los Propios Recuerdos / Paola Michaels (Colombia-2015) - Video 4'28"

Muchas veces las imágenes - archivo pueden dialogar con LOS PROPIOS RECUERDOS. Se trata de indagar en los archivos personales aquellas situaciones de semejanza ¿las hay? Es probable. Mi historia en relación a las demás historias. Aparece el tratamiento de la imagen o manipulación de la misma con mayor fuerza. Hay una liberación de las imágenes de sus condiciones de enunciación posibilitando nuevos significados, nuevas construcciones discursivas. Estas nuevas construcciones en manos de los realizadores audiovisuales ponen en escena la normatividad de las imágenes - archivos, la manipulación de las mismas en su producción y distribución.



Agradecimientos:

El presente libro se realizó gracias a la colaboración y aporte de Eleonora Vallazza, Alicia Entel, Eva Noriega, Ernesto Baca, Hernán Panessi, Gisela Massara, Paulo Pécora, Alan Santamaría, Rafael Lacau, Belimar Román, Mauricio Palacios Chaer, Jeff Zorrilla, Paola Michaels, Alejandra Almirón, Eduardo Henríquez y Fundación Walter Benjamin.

El trabajo colectivo de artistas y teóricos de la imagen, junto a la iniciativa del productor y curador Pablo José Enciso Morales, quedan reunidos en la edición de “Gamboa Films” en su versión impresa que se completa con el dvd de la muestra.

Esta edición permitirá circular por diferentes espacios educativos y culturales del mundo, el trabajo que viene gestándose desde el 2014 con el fin de promover la protección del patrimonio fílmico.

www.gamboafilms.com