

Consideraciones en torno a la imagen de reemplazo

Fernando Romero



RESUMEN

Lo formación de una *imagen* implica los procesos por medio de los cuales llega a formar parte de la cultura, su concepto solo puede enriquecerse si se habla de imagen y medio como las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar. En el caso de las elaboradas mediante la producción técnica su capacidad de reproducción ha permitido el acto de apropiación por considerar que las imágenes que manan de las fuentes mediáticas son hoy de dominio público.

La apropiación conlleva el reconocimiento y selección de un producto preexistente, presignificante, que es rearticulado en un nuevo proceso, es ahí donde surge la *imagen de reemplazo*; imágenes preexistentes que tienen una segunda vida en la producción visual, material de otros que no sólo procede del pasado, sino que ha sido producido con una mirada y una voluntad diferentes a las que se presentan en su actualización y reemplazo. Ello genera *el proceso mismo de una imagen en la cultura y en tanto cultura*, pues las imágenes como todo tipo de representación tienden a su actualización y constante cambio.

Palabras clave: imagen de reemplazo, procesos de producción, reproducción, cultura, imagen técnica.

ABSTRACT

The formation of an image involves the processes by which it becomes part of the culture, its concept can only be enriched if one speaks of image and medium as the two sides of a coin, which can not be separated. In the case of those produced by means of technical production, its reproductive capacity has allowed the act of appropriation because it considers that the images that flow from the media sources are now in the public domain.

The appropriation entails the recognition and selection of a pre-existing product, presignificante, that is rearticulated in a new process, that is where the image of reemployment arises; Preexisting images that have a second life in the visual production, material of others, a material that not only comes from the past, but has been produced with a different look and will to those that present themselves in their actualization and re-creation. So, this process generate an image in the culture and in as much culture, since the images like all type of representation tends to its updating that they are experienced like constant change.

Keywords: Recycle image, production processes, reproduction, culture, technical image.

La imagen de reemplazo se integra a la discusión de los modelos de representación en el cine como elemento de reflexión en los procesos de la imagen y su función en el discurso ideológico visual, si bien todas las imágenes implican la acción de dichos mecanismos la imagen de reemplazo en su uso de cita permite develar en mayor grado sus contenidos haciendo evidentes sus implicaciones en la cultura y sus métodos de elocuencia. Estas imágenes que en el cine encuentran su método en el montaje han roto con su continuidad y cobrado una distancia que nos permite volver a la imagen en sus signos y procesos.

Para acercarnos a una noción de la misma debemos empezar por el concepto de imagen. La palabra «*imagen*» aunque común en nuestro uso cotidiano resulta en cierta medida un término ambiguo, incluso problemático al someterse a un análisis de los usos y funciones que esta activa en el campo de la producción visual. Su relación y dependencia con una preconcepción de la realidad nos obliga a plantearnos la noción de imagen como un conjunto de relaciones culturales que nos permiten su lectura e interpretación.

Etimológicamente el concepto remite a dos raíces “*imagen* (del latín *imago*) e *icono* (del griego *eikon*)”.¹ La primera de ellas nos sitúa en el terreno de las representaciones y la segunda en el de las semejanzas. Estas dos raíces atraviesan el concepto de imagen en la cultura occidental incluso en los ejemplos más simples, en el caso de la fotografía es el grado de representación iconográfica mediada por el aparato técnico lo que se considera imagen pero también en el plano de la psicología “imagen es la copia mental de algo, una relación de conocimiento con la realidad. En el fondo la imagen indica la separación entre la consciencia y el mundo exterior”.²

De ahí la complejidad al hablar de imágenes en el cine pues el cruce obligado de uno y otro extremo etimológico establece los contenidos y sus formas donde

Si bien en el concepto *imagen* radica ya el doble significado de imágenes interiores y exteriores, que únicamente en el pensamiento de la civilización occidental entendemos tan confiadamente (...), las imágenes mentales y físicas de una época determinada (...) están interrelacionadas en tantos sentidos que sus componentes difícilmente pueden separarse, y esto sólo en un sentido estrictamente material.³

Sin embargo pese a la aparente paradoja del doble sentido que separa al universo de las imágenes entre objetos y representaciones mentales siempre ha sido una cuestión práctica la estrategia de sus clasificaciones ya sean éstas abiertas o restrictivas, arbitrarias o cuestionables; pues en cierto modo el mundo de las imágenes es también el mundo de sus clasificaciones. Incluso hoy cuando es tal vez más evidente la delgadez de los límites entre sus reinos, no podemos dejar de lado este elemento pues el propio acto de clasificar incluye modelos de pensamiento que nos guían y derivan de nuestras actitudes en tanto cultura y sistemas de comunicación donde las imágenes forman parte de dicho proceso. De ahí que podamos decir que toda fotografía es una imagen y sin embargo no todas las imágenes son fotografías, una pertenece a la otra y no lo contrario. Sería entonces más apropiado hablar

de imágenes y de tipos de imágenes si queremos acercarnos con mayor exactitud a nuestro objeto de estudio y en este sentido el concepto alemán de imagen resulta más constructivo

La palabra *bild* [común mente traducida como imagen] se refiere al aspecto material y espiritual de la imagen, tomados juntos, y al poder de producción, de conformación. (...) *Einbildungskraft* significa el poder de producir una imagen. *Bildung* hace referencia al proceso por el cual llegas a formar parte de tu propia cultura. En alemán esas distinciones se encuentran ligadas siempre a través de la palabra Bild, y (...) en esto difiere de otros idiomas.⁴

Este concepto nos interesa porque conecta la construcción de las imágenes con las nociones de *producción* y *cultura* a diferencia de la palabra latina donde la idea de proceso y producción se encuentra totalmente ausente. Como sabemos “las relaciones sociales están (...) determinadas por las relaciones de producción.”^[5] Y es este carácter de producción como proceso de una cultura lo que en este estudio nos liga a las imágenes y sus medios expandidos en adición al cine donde desde la imagen gráfica hasta la digital en sus diversos desplazamientos, actualizaciones y reemplazos se integran a una reflexión audiovisual contemporánea.

Entendemos entonces que una imagen no se puede apartar de los medios en que ésta se suscribe y como señala Hans Belting

(...) la historia de las imágenes ha sido siempre también una historia de los medios de la imagen pues las imágenes que fundamentan significados, que como artefactos ocupan su lugar en cada espacio social, llegan al mundo como imágenes mediales. Y desde las más antiguas manufacturas hasta los distintos procesos digitales han estado supeditadas a requerimientos técnicos.⁶

El caso del cine, por ser en sí mismo un medio que implica a sus predecesores, genera un interés particular en los estudios de la imagen, o los ahora consolidados estudios visuales; pero es su carácter de reproducción multimediática el que complejiza su relación con las imágenes y le otorga su importancia. Por ser un medio que subsume las técnicas de reproducción de imagen anteriores, el cine alberga en tanto reproducción, todos los medios

anteriores que involucran los procesos de transcripción icónica, mismos que desde sus orígenes han sido una labor asociada a la representación de los códigos, que una sociedad y cultura aceptan y legitiman como verdaderos. Desde las pinturas rupestres hasta la imagen digital, la función de las imágenes ha sido la de transmitir un conocimiento dado como cultura y en este sentido el cine siempre ha estado interesado y formado parte de dicho proceso, por citar un caso bien conocido podemos hablar de las imágenes de Eisenstein donde

lo que de las esculturas interesa (...) no es su cualidad mimética, su capacidad para imitar la apariencia de la carne viva, sino el poder de encarnar ideas y actitudes. El supuesto más básico del que parte Eisenstein es que la escultura como todo el arte es fundamentalmente ideológico.⁷

Precisamente es este pensamiento el que evocan las imágenes cinematográficas, el de una estructura ideológica que trasciende y se legitima a través de este medio y que opera desde un arte de la representación. Recordemos que “el cine es a sí mismo un aparato ideológico productor de imágenes”.^[8] Y que en tanto *aparato* su producción como proceso en la cultura se encuentra ligada a la capacidad del medio y éste a su vez a la conformación social. Es por esto que decimos que una investigación de la imagen implica sus medios y procesos y que en el caso del cine serán también sus desplazamientos y configuraciones. Como sugiere Hans Belting la pregunta ¿qué es una imagen? debe complementarse con el ¿cómo se hace una imagen? que al igual que el concepto alemán *bild* nos direcciona hacia su proceso de producción y su recepción en una sociedad pues “el concepto de imagen solo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada y signifiquen cosas distintas.”^[9]

En el caso de la imagen técnica, la que corresponde al arte cinematográfico, a diferencia de la reproducción de manufactura tradicional, transcribe su objeto como función de su capacidad reproductiva, es decir en tanto repetición antes que abstracción. Ésta característica libera la imagen de su carácter único e irrepitible rompiendo su anclaje con el espacio de presentación y democratizando sus usos; de cierto modo potencializa su capacidad en cuanto sus dimensiones y desplazamientos volatizando su empleo y permitiendo que la obra salga al encuentro de su receptor reintegrándose en la cultura, según Benjamin

(...) al multiplicar, la reproducción sustituye su ocurrencia irrepitible por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en que éste se encuentra, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: La sacudida de la tradición (...).^[10]

Dicha movilidad y actualización en el caso de la imagen se encuentra ligada al aparato técnico y sus medios que le dotan de nuevas formas y configuraciones; pero no debemos olvidar que si bien la imagen técnica ha cobrado una distancia de la mano del artista/artesano no por eso resulta del todo emancipada del productor como participante activo en su proceso, especialmente en cuanto a su actualización.

Como comenta John Berger cuando miramos una fotografía somos conscientes, aunque sea débilmente, de que el fotógrafo ha seleccionado aquel panorama o detalle de entre un amplio rango de posibilidades y esto porque la producción de una imagen como cualquier producto de la cultura mantiene en algún grado la subjetividad de la mirada, es decir participa de la perspectiva de alguien que en algunos casos

llega a funcionar como un modelo, como un objeto en el que se localizan el medio, las formas (...) bien como método, bien como finalidad, como efecto en el espectador, es decir como una propuesta de comprensión de determinada realidad y, en cierta manera, de acceso al conocimiento.^[11]

La imagen técnica participa de esta condición para dar lugar al acto fotográfico, pues sin dejar de lado cualquier tipo de objetividad o fidelidad indéxica que esta pueda tener de su referente; toda imagen surge de un acto de subjetividad por el simple hecho de ser una acción selectiva. Para John Berger aún en el caso de que el fotógrafo forme parte del proceso como un simple operador del dispositivo, la imagen en algún grado se encontrará determinada por la mirada de quien la realiza, lo que le liga a la idea de “la manera en que la percepción humana se organiza —como medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionada.”^[12] Y que el situarse en una época y contexto cultural da en cierto sentido el modo de producción en que las imágenes “se ciñen a las necesidades tanto expresivas como comunicativas del siglo (...). Y estas necesidades expresivas están marcadas por los acontecimientos y por su traducción objetiva como parte de la iconografía de su tiempo.”^[13]

Como hemos dicho antes, son las condiciones estructurales de una sociedad como cultura las que determinan los procesos. Podemos situarnos en un contexto urbanizado donde los edificios, las pantallas y las redes de comunicación sean predominantes y reconocer allí una producción que concuerde o rechace aquél sistema mediante la capacidad de una mirada y sus representaciones; no obstante aquellas representaciones se encontrarán habilitadas desde el propio sistema y será necesario que recurran a sus mismos códigos ya sea aplicándolos de manera ortodoxa o subversiva con los que dicha sociedad suscribe el acto de comunicación. Aún más, aquel cual sea el autor se encontrará invariablemente enmarcado en dicho sistema de códigos culturales, pues el hecho de que los códigos de una cultura sean por necesidad arbitrarios no excluye su eficacia en el lenguaje. Por citar a W.J.T. Mitchell

Todos estamos familiarizados con este momento crucial, en el que [se nos revela] que la visión y las imágenes visuales, las cosas que (...) resultan aparentemente automáticas, transparentes y naturales, constituyen estructuras simbólicas, en la misma medida en que lo supone un lenguaje que ha de ser aprendido, un sistema de códigos que interpone un velo ideológico entre el mundo real y nosotros.^[14]

Lo que ha sido llamado «una imagen natural» es en sí la naturalidad de la norma de la que no puede escapar y que construye una referencia para un tiempo mitológico en determinada cultura; al menos en un sentido semántico incluso la más radical de las representaciones se sitúa en un código y la imagen técnica no es la excepción, “el hecho de que los signos sean tan transparentes [al punto de] no ser conscientes de tener que hacer ningún esfuerzo, ni de que existan alternativas, ni siquiera de que estemos interpretando algo [no cambia la condición del lenguaje]^[15] El cual como principio básico requiere establecer un código “y es en este punto en donde se encuentra la piedra de toque del realismo: no en la cantidad de información, sino en la facilidad con la que se transmite.”^[16] Es decir, hasta que punto sus usos se han vuelto comunes y cotidianos.

Es esto lo que se plantea en tanto a las nuevas capacidades de la imagen y tecnología en el cine actual; si la imagen es algo legible en su transferencia y adaptación de contexto es bien por la familiaridad del lenguaje y sus medios más que por sus semejanzas. No sabemos aún de ciudades interestelares, ni de la memoria del futuro, reconocemos el medio, reconocemos la técnica, reconocemos un formato de representación más allá de sus implicaciones, pensar la imagen técnica y digital es pensar en la selección y desplazamientos que le permiten incorporarse a nuevos conjuntos y códigos que le dotan de significado; es decir pensar a través de las distancias de la imagen y en este sentido cualquier imagen es susceptible de su reproducción y resignificación. No es sólo el hecho del pensamiento inscrito en las imágenes ya concebidas y su selección de entre el universo visible lo que construye su significado, en la reproducción técnica también es su

materialidad como objeto por sí mismo y por tanto reproducible lo que desborda una variedad de sentidos en su posibilidad de destrucción y fragmentación. Pensemos en el ejemplo de una pintura donde “la cámara, al reproducirla (...), destruye la unicidad de su imagen. Y su significación se multiplica y se fragmenta en numerosas significaciones.”^[17] En este caso es la imagen como lenguaje articulado lo que se devela como la posibilidad del encuentro de los signos. Walter Benjamin habla de esto cuando reflexionado sobre dicha capacidad del aparato técnico y el potencial de sus reproducciones, nos dice que una imagen es la construcción de la misma pero también resalta su capacidad de desplazamiento como elemento clave de significación donde la imagen no sólo es la reproducción selectiva de los signos en un universo visible sino elementos significantes que se sitúan en un contexto determinado y que como en el caso de un concierto que “abandona su emplazamiento para ser acogido en el estudio del amante del arte”.^[18] Tienen el potencial de una segunda vida y de nuevos recorridos.

Justamente es esta dimensión de la imagen mediante el aparato técnico, su capacidad de reformulación a través de los medios de producción actual que le desplazan y diversifican lo que le integra en una nueva dinámica tanto de realización como de consumo que permite al espectador o usuario entenderla bajo nuevos contextos en relación a su presente inmediato, es decir a las necesidades y códigos de su cultura; pensarla en relación a espacios y situaciones que revientan y rearticulan sus signos donde el cine como medio participa de este proceso llevando el universo visible a la cámara y de la cámara a los cines pasando por las pantallas de las habitaciones, los monitores de las computadoras o las pantallas de teléfonos portátiles.

Ya no existe hoy un emplazamiento para las imágenes, al menos no en la forma clásica que se conocía, hoy las imágenes son nómadas y se encuentran en constante movimiento, su

soporte ya no es más un referente sino ahora bien en un sentido alegórico un *medio* para mostrarse en “estado puro”, es decir como signos libres a la espera del surgimiento de nuevas relaciones donde los encadenamientos al origen antes vital se liberan permitiendo un nuevo estado de pertenencia. Ya no más la imagen de culto emplazada en su terreno ritual que la condensa y significa, hoy las imágenes y sus medios han perdido su independencia al ser portátiles y transferibles y es esta capacidad expansiva de la reproducción técnica —la descompresión de la imagen— una de sus cualidades más emancipadoras. De ahí que el proceso de recepción y percepción de las imágenes cinematográficas de hoy permita a su espectador convertirse en una suerte de compositor de imágenes que debe entender el acto de su producción ya no como el acontecimiento de objetos únicos e irrepetibles, sino como un acto de transmisión que en todo momento es asociado a la actualización de sus signos, donde el caso específico de la imagen como elemento de reemplazo es uno de los ejemplos más claros de ello.

Como ya hemos mencionado antes toda imagen refiere de uno u otro modo a su época y contiene en sí misma las interrogantes y modelos que vinculan a una sociedad con su tiempo; en ellas podemos encontrar las características típicas de una cultura y sus modelos que “proyectan su permanencia” sometida a los cambios en una sociedad. No obstante puesto que la naturaleza de las imágenes, como todo tipo de representación y abstracción, tiende invariablemente a un proceso de creación-destrucción entrelazados e interminablemente re-escenificados en la cultura se experimentan como constante cambio y transformación independientemente de su persistencia. No existe ninguna historia de las imágenes que se nos presente a manera de objeto único, sellado en sí mismo y de permanencia inalterable; sus procesos se encuentran sometidos a una serie de cambios y modificaciones que parten de sus técnicas y materiales, pero también de las propias

imágenes como referencias cada vez reformuladas y emparejadas a nuevos contextos. Para Hans Belting la llegada de la imagen digital y sus nuevos medios de almacenamiento y distribución habrían reventado el cuerpo de una historia de las imágenes “o incluso cualquier historia de la imagen que pudiera tener algún sentido para nosotros.” En adelante la producción de imágenes “solamente podría ser contada como una arqueología de las imágenes.”^[19]

Esto es cierto para el cine incluso antes de la llegada de la imagen digital donde las imágenes itinerantes se desplazaban y distribuían de un lugar a otro y de una película a otra permitiendo o provocando una recodificación de las mismas al entrar o salir de un contexto a otro. Podemos pensar en ejemplos específicos como sería el caso de la adaptación de una mirada abstracta en las imágenes surrealistas o expresionistas, en un inicio pertenecientes a las artes plásticas y más tardes adaptadas a una visión cinematográfica; o el caso de los íconos religiosos y su desplazamiento que se presenta de manera abierta y re-escenificada en la obra de cineastas como John Waters en su tratamiento *drag queen y kitch*. El cine y sus rieles se encuentran llenos de estos ejemplos donde se pueden describir historias de las imágenes así como una historia en imágenes, momentos donde los íconos y modelos representativos cambian y se modifican para adaptarse a nuevas formas y estrategias de narrar, representar la cultura, pero también de imágenes segmentadas o extraídas de sus contextos, referencias concretas, fragmentos de imágenes tomados de sus soportes originales o reproducciones totales de pinturas, dibujos, fotografías, grabados, fotogramas o secuencias de imágenes. Podemos llamar a estas *imágenes de reemplazo*, imágenes preexistentes que tienen una segunda vida en la producción visual.

Para Antonio Weinrichter la inclusión de este tipo de imágenes en el cine implicaría una especie de destrucción de la unidad de la obra de arte clásica entendida como un producto

uniforme u homogéneo ligado al juego de la representación; la *imagen de reemplazo* dice Weinrichter “acarrea también un nuevo interés en el fragmento como *signo relativamente independiente* y en la yuxtaposición de esos elementos independientes”^[20] Entendida así ésta se inserta en el cine como elemento heterogéneo en el texto y su narrativa

Desnaturalizando el automatismo (...) que aparece (...) como operación del pensamiento y permitiendo por un lado que la imagen se presente como signo inseparable de su referente —del acontecimiento que la convirtió precisamente en signo—, por otro lado, que dichos signos se puedan combinar y recombinar en busca de un sentido inesperado que debe ser construido.^[21]

Bajo este entendido existen ya algunos conceptos del uso de dichas imágenes en el cine como el concepto anglosajón *found footage* (que se puede traducir como cine de metraje o material encontrado) pero que en un análisis estricto no resulta del todo adecuado, de hecho señala una cualidad o mejor dicho un uso un tanto cuestionable

El *found* (encontrado) apunta a la idea de encuentro azaroso (...) Sin embargo no es tan preciso hablar de encuentro tanto como de selección, o mejor, apropiación. Por su parte el término *footage* remite a una naturaleza cinematográfica que tampoco es ya la norma. Otros términos más actuales serían (...) *desmontaje* (propuesto por Bonet) (...) o el más reciente *posproducción* (empleado por Nicolás Bourriaud).^[22]

Estos últimos términos, *posproducción* y *montaje*, tampoco logran describir en su conjunto el objeto de la imagen de reemplazo en el cine, pero sí señalan una relación con una forma de pensamiento en las artes que entiende la producción cultural como el conjunto de formas y elementos posibles de su práctica y realización; en ambos casos existe un reconocimiento y selección de un producto preexistente, presignificante, que es rearticulado en un nuevo proceso. La imagen de reemplazo es aquí también dicho acto de apropiación para los cineastas que trabajan con el medio, “su derecho a sobrevolar el entorno entero de la realidad contemporánea incluyendo (...) a todas las fuentes mediáticas”^[23], por considerar que las imágenes que de ahí manan son hoy de dominio público.

Esto último ha sido un tema controversial, pues mientras un grupo de cineastas y artistas reclama como derecho legítimo el uso libre de las imágenes, otros regularmente encabezado por la industria y sus inversores exige regalías de cualquier uso de las mismas. Sin embargo como menciona Antonio Weinrichter la apropiación tiene una larga historia en las artes del siglo XX y cualquier artista contemporáneo comprende esta práctica como una estrategia completamente válida pues “el sentido del objeto apropiado cambia (...) al variar el contexto original en que estaba situado (...) De hecho no es sólo un procedimiento posmoderno sino que está implicado en el origen mismo de la vanguardia.”^[24]

El asunto en realidad es simple para cualquier artista que se jacte de su oficio, *no es una cuestión de robo sino del proceso mismo de una imagen en la cultura y en tanto cultura*, no es aquello que se llama piratería o presunta ilegalidad, violación de la propiedad intelectual lo que aquí está en juego, sino “a menudo (...) es precisamente una reacción de la propiedad corporativa o institucional de los medios que almacenan, monopolizan y controlan la circulación de los documentos audiovisuales de nuestro tiempo.”^[25] Desde un punto de vista estético, el tema de la propiedad intelectual en la industria cinematográfica es más una protección de intereses económicos que de la obra misma y resulta un verdadero lastre que entorpece el desarrollo del cine. Sin duda el tema merecería un estudio más profundo que excede a los fines de este escrito, no obstante es un elemento un tanto pantanoso en cuanto al uso de la imagen en el arte cinematográfico que debemos tomar en consideración.

En tanto a lo concerniente al cine como arte en un tiempo donde cualquier imagen es práctica a su reproducción, resulta ejemplar una idea de Walter Benjamin para quien “la historia de cada forma artística concreta tiene épocas críticas, en las cuales tal forma tiende a producir efectos que tan sólo podrían alcanzarse sin esfuerzo mediante un nivel técnico

distinto, es decir, con nueva forma artística”.[26] Siguiendo a Benjamin no es de extrañar que hoy con la ayuda de los nuevos dispositivos de reproducción y edición digitales nos encontremos en los tiempos de la *postproducción* ya advertido por Nicolas Bourriaud, “un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video que designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: montaje, inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, subtítulo, voces en off y EFX.”[27]

La accesibilidad de equipos de montaje y sus herramientas ha favorecido el desarrollo del *cine de reemplazo* que parte de un ejercicio de apropiación y edición construido a partir de un dossier de imágenes preexistentes tomadas del conjunto de sistemas mediáticos que las regulan y distribuyen. Este cine que trabaja con las imágenes de otros, si bien no se compone en su totalidad por *imágenes recicladas*, si se encuentra articulado mediante ellas y constituye la base para su elaboración a diferencia de otro tipo de películas; en donde la imagen de reemplazo sólo es un motivo visual o un dato preciso que afirma, valida o ilustra algún segmento del argumento ya sea como dato histórico o como parte de una secuencia de montaje. Sería este último el caso de las películas documentales producidas en la década de los años 1970 donde la función de dichas imágenes era ilustrativa, según Paul Arthur en aquellas películas las imágenes reutilizadas

Acompañaban a las intervenciones de los sujetos entrevistados o de narradores en *OFF* para dar veracidad y aumentar la realidad de esas aseveraciones orales. No obstante, si se analizan las secuencias recicladas con más detalle, se observa que el prestigio denotativo que se les adjudica es, a menudo, confuso e inconcluso engañoso.[28]

Irónicamente en dichas películas ya encontramos el germen del documental de montaje moderno que explota esta misma cualidad de ambigüedad en las imágenes en un sentido inverso. En el cine de reemplazo moderno las imágenes utilizadas no sólo son objetos de sentido cerrado e inamovible, ni mucho menos testimonios fieles de una declaración, aquí

las imágenes cumplen más la función de “un depósito semántico (...) a la espera de nuevas composiciones”.^[29] Donde la labor del cineasta es más la de un compositor de imágenes que asocia y desvincula interviniendo el hilo de la continuidad y relación de las imágenes con su pasado al calor de un presente inmediato en complicidad con el espectador.

Se trata ahora de dotar a las imágenes de un nuevo significado, de generar nuevas relaciones que, sin embargo como ya se ha dicho antes, no implican la pérdida total de su significado original; aquí los argumentos se basan en el montaje como base de una heterogeneidad y discontinuidad que genera tensión entre los elementos dispares donde en un primer nivel, el de las imágenes individuales, nos encontramos con el referente que nos sitúa a su origen y que les otorga un tiempo y valor de aura. Este sentido se opone a su nuevo contexto en el momento en que las imágenes entran en relación con otras, es decir en un segundo nivel de su yuxtaposición como parte de la nueva composición que las contiene; aquí las imágenes se integran a la estructura global de la película que muestra una dialéctica entre su sentido original y el sentido actual de la obra como conjunto. Godard pensaba de este modo las imágenes y consideraba que “la verdadera misión del cine (...) era llegar a elaborar y poner en práctica el montaje”^[30] Entendía el proceso de choque y yuxtaposición como la verdadera forma de creación de imágenes en el cine, en otras palabras su asociación.

El cine de reemplazo exige este proceso de entendimiento de las imágenes como parte de un todo que las condensa y contrapone, pero al mismo tiempo el mantener su enlace con su origen y signos primigenios que producen el choque en el nuevo cuerpo argumental, de cierto modo podríamos decir que es un cine incluido en lo que Crig Owens llama el *impulso alegórico* donde

Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación [y su compositor] reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete (...) [sin] restaurar un significado original que pueda haberse perdido u oscurecido (...) [sino más bien] añadiendo otro significado a la imagen.^[31]

Independientemente de su función y eficacia en cualquiera de estos niveles de sentido, la imagen en el cine de reemplazo se ve sometida a desplazamientos provocados por la unión de los planos, desplegando así el paisaje textual producido de la discordancia entre los signos que los componen. Dicho esto, una película de montaje siempre lo será en un triple sentido, el del realizador, el del espectador y el de la imagen tomando en cuenta que la compilación trabaja con materiales de otros, es decir “un material que no sólo procede del pasado sino que ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferentes a las que guían al [cineasta] que se apresta a utilizarlo.”^[32] Es este el punto de partida de una mirada dialéctica de la que, al mismo tiempo, el espectador participa en su encuentro pues la imágenes más que mostrar, se dejan ver y esperan la mirada “se trata en definitiva de mirar y dar a ver, hacer ver una imagen”.^[33] Las imágenes, al menos en la mente, no pueden evitar ese choque que obliga a su confrontación y que al igual que la yuxtaposición en el montaje sirve de contrapunto y de hilo conductor en la narrativa o argumento.

Podríamos hablar de ruido, ruido de los signos, ruido de sus significados y sus conceptos, pero también en un sentido literal de interferencia de sonidos que al igual que las imágenes pueden ser reciclados o simplemente colocados a manera de comentarios que contradiga o conduzca el sentido. En tanto material el uso de sonidos puede aplicarse como un elemento más en el montaje que produzca choque o contraste ya sea para afianzar una emoción, atmósfera o para generar extrañeza. Pero si bien el sonido ambiente ya implica cierto grado de contraste, la voz como narración o comentario es un elemento de alto impacto en el cuerpo narrativo y esto no solo por el grado de tensión que puede generar en las imágenes,

sino también porque en un empleo poco cuidado puede resultar en una retórica despreciable haciendo que en su “frecuente introducción [como] planos genéricos, (...) complemento a hechos históricos específicos induzca a preguntarse hasta qué punto la distorsión retórica es necesaria o deseable a la hora de combinar la narración y su inscripción cinematográfica.”^[34]

Esto ha generado cierta controversia en el círculo cinematográfico. Jayne Loader es uno de los realizadores que mantiene una postura crítica respecto al uso de la voz narrativa en el cine de montaje, lo deja claro en una entrevista respecto a su película de reemplazo *The Atomic Café* (1982)

Dejamos que el material hablara por sí solo. No añadimos ningún comentario y el punto de vista lo proporcionaba el montaje. Para nosotros, la llamada narración tipo *voz de Dios*, omnipresente en los documentales destinados a la PBS, es un insulto al espectador.^[35]

A este comentario un tanto radical de Loader se suma Erwin Leiser quien opina que “el comentario añade un complemento subjetivo y discreto [donde] la intensidad de las imágenes hace que resulte superfluo que el narrador eleve la voz.”^[36] El historiador de cine y literatura Jay Leyda sugiere “atesorar ese vínculo directo entre los hechos observados que puedan ser mostrados visualmente y tratar de presentarlo de otro modo que a través de las palabras del comentador.”^[37] Estos comentarios tienen argumentos, pero si bien aquellos puntos de vista son válidos, dejan de lado la potencia de la voz como contrapunto en las imágenes, su capacidad de tensión y desequilibrio que produce extrañamiento. No se trata aquí de solapar un tipo de comentario expositivo y didáctico de las imágenes, sino de resaltar el valor de la voz que en palabras de Nicole Védres produce un “segundo sentido que siempre se esconde tras la superficie [de las imágenes]”^[38] De ahí que el sonido sea un aspecto fundamental como elemento de reemplazo en este tipo de cine que no solo se compone de imágenes.

A este punto valdría la pena detenernos para intentar acercarnos a una noción de *cine de reemplazo*. Podríamos tomar la forma que propone William. C. Wees, donde una película de reemplazo es cualquiera que cumpla una simple condición: “la yuxtaposición de elementos preexistentes extraídos de sus contextos originarios [articulados a una nueva narrativa y contexto generando un nuevo texto].”^[39] Esta definición es tan amplia como sintética y no abarca el espectro total del cine de reemplazo, pero nos es útil para delimitar un tipo de producción audiovisual que genera y se genera a partir del reemplazo de imágenes.

Tal vez la primera película de reemplazo sea la que Jay Leyda cita en su libro “*Film Beget Films*, se trata de un filme de 1898 [realizada por un camarógrafo] que trabajaba para los hermanos Lumière.”^[40] El filme construye una narrativa, un falso documental, con antiguas instantáneas de los barrios judíos de ciudades del sur de Rusia. El ejemplo muestra una característica del cine en general que es la narrativa, pero también existen otros basados en estrategias de apropiación aún más simples e irreverentes como sería el caso de *Works and Days* (1969) de Hollis Frampton donde la autora no añadió más que un título y su logo, según ella “el espíritu de los expertos conocedores chinos que fijaban sus sellos de bermellón a las pinturas en señal de admiración”^[41] En cualquiera de los casos encontramos en la cualidad de las imágenes, ya antes mencionada, su potencia de resignificar y ser resignificadas oculta y a menudo velada, donde mediante el ejercicio de apropiación se hace evidente, sin duda uno de los paradigmas de la compilación de montaje donde “a menudo las imágenes apropiadas (...) contienen trazos del pasado previamente no detectados o exhumados (...) que no se consideraban en el momento de su producción y que devienen en el momento de su reapropiación”.^[42]

Esta capacidad de descubrimiento en la manipulación de las imágenes plantea una actitud común en la mayoría de los cineastas que trabajan bajo las estrategias del reemplazo, a saber

“la voluntad de recuperar las representaciones de una minoría, hasta entonces fruto de un consenso hostil, en vez de aceptar esa imagen recibida”.^[43] En cierto modo es este acto de subjetividad del “autor” el proceso mismo de la desnaturalización de las imágenes en cuanto a un cine de reemplazo preocupado por

La urgencia de devolver las imágenes resaltando en ellas aquello que esconden, revelando las intenciones implícitas que a lo largo del tiempo fueron tomando forma en su imaginario hasta poder ser identificadas (...) como parte de un inconsciente al mismo tiempo colectivo e individual y que forman la mirada de una época, o el sentir de una generación y que se individualizan cuando un sujeto las toma para componer con ellas su propio mirar.^[44]

Es cierto que el cine de reemplazo a diferencia del cine narrativo convencional, ya sea documental o ficción, en la mayoría de los casos no apela directamente a las emociones y empatía del espectador tanto como a su racionalidad e interpretación de las imágenes; sin embargo esta afirmación no es del todo cierta pues si bien el elemento dramático se encuentra poco exaltado en este tipo de filmes no ocurre así con el hecho del reconocimiento de aquellos íconos que condensa la experiencia mediática colectiva y que conecta a los espectadores de forma emotiva. Esto lo vemos

En el momento en que se produce un desplazamiento del ámbito privado hacia una experiencia, si se quiere artística, [donde las] imágenes trascienden su carácter referencial alcanzando un reconocimiento colectivo, donde el espectador ajeno se reconoce a sí mismo (...). Entonces la pregunta del “¿quién soy?” nos interroga a nosotros, espectadores de una memoria “ajena” que nos interpela y en la que vemos desfilar nuestras propias imágenes .^[45]

No podemos dejar de lado que las imágenes siempre y en alguna medida serán nuestras y que en el caso del actual cine de reemplazo “más que la reconstrucción histórica la principal característica (...) es la apropiación subversiva de material hegemónico o aceptado oficialmente”.^[46] Esto no sólo para las imágenes en cuanto a un producto tangible, objeto o materia sino también para las imágenes en cuanto producto de la cultura que se materializa en nuestra memoria e inconsciente; pensar en cine de reemplazo es pensar en las imágenes de otros incluyendo las nuestras.

Conclusiones

Como hemos visto la noción de *imagen de reemplazo* es una noción que implica una distancia con su origen y la ruptura de sus signos predispuestos, pero que también se vale de éstos en un uso alegórico para develar los estratos que le componen; desde su doble implicación como objeto producido mediante procesos técnicos pero también como representaciones mentales que se sujetan en cierto modo a modelos de pensamiento e ideología en una sociedad donde podemos señalar como uno de los elementos más relevantes el proceso por el cual llega a formar parte de la cultura.

Son las nociones de *producción y cultura* las que se encuentran implicadas en la construcción de un concepto de imagen y en su función de reemplazo quedan expuestos como las posibilidades de significación de la propia imagen; pues como se ha dicho una imagen no se puede apartar de los medios que le suscriben ni ideológica ni técnicamente y en el caso del cine como aparato ideológico productor de imágenes son sus procesos en la cultura los que le vinculan a una idea de imagen.

No obstante la consideración de que dichas imágenes fueron producidas con una finalidad distinta a la de quien ahora les selecciona debe de encontrarse siempre presente en ellas, pues las imágenes forman parte de las necesidades de un tiempo y contexto específico del cual adquieren su potencia ya sea tanto en su uso puntual como subversivo. Es de hecho ese espíritu originario con el que fueron formadas las imágenes lo que permite a su nuevo compositor poder producir nuevos significados en ellas, pues en toda imagen se encuentran configuraciones simbólicas que les otorgan su significado pero que al mismo tiempo son la base para un ejercicio alegórico de las imágenes que en la cultura se experimenta como el

constante cambio y transformación de las imágenes, es decir como el proceso mismo por el cual una imagen se conforma y es la referencia de sus procesos cada vez reformulados.

Las implicaciones de esto son quizás el parteaguas de un desarrollo de las imágenes modernas, que como menciona Antonio Weinrichter implica una suerte de destrucción de la unidad de la obra clásica en su disección y análisis; dando una nueva relevancia a su fragmentación y empleo como signo relativamente independiente.

Las imágenes de reemplazo son aquellas a las que se les ha dado una nueva oportunidad en el tiempo mediante su asociación y disociación, que al integrarse en nuevos textos adquieren una segunda vida; pero más importante aún; son un tipo de imágenes que en su uso dialéctico generan nuevas imágenes tanto físicas como mentales y es este su carácter más valioso en el cine o cualquier otra práctica en imágenes.



Foto 1 (Fotogramas de la película *The Atomic Café*, 1982)

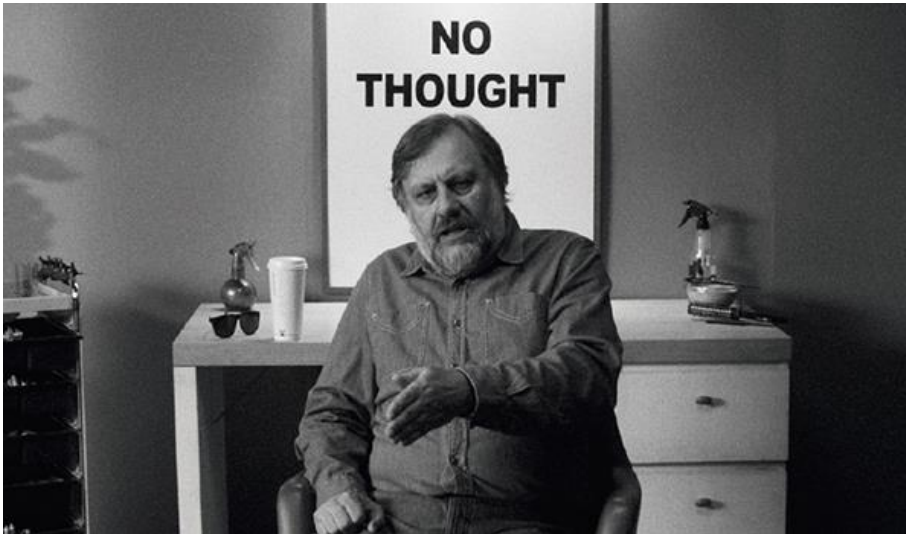


Foto 2 (Fotograma de la película *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006/Slavoj Žižek en una reecenicación de set de la película *They Live*, 1998)



Foto 3 (Fotograma de la película *dial H.I.S.T.O.R.I.*, 1997 de Johan Grimonprez)



Foto 4 (Fotograma de la película *Le souvenir d'un avenir*, 2001 de Chris Marker)

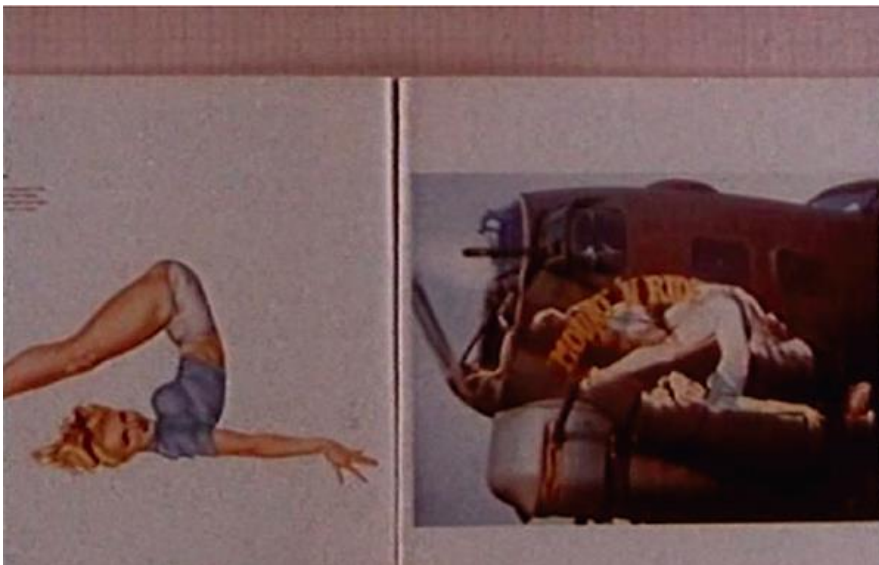


Foto 5 (Fotograma de la película *Wie man sieht*, 1986 de Harum Farocki)

Enlaces

The Atomic Café. (1982) recuperado de <https://vimeo.com/25154726> consultado el 18 de Septiembre de 2016.

The River. (1937) recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iium31et6rd8> consultado el 18 de Septiembre de 2016.

Citas

- [1] Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra 1991, pág. 15.
- [2] Alain Badiou, “El cine como experimentación filosófica”, en G. Yoel, *Pensar el cine I: Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, pág. 59.
- [3] Hans Belting, *Antropología de la imagen, Argentina*, Katz, 2012, pág. 26.
- [4] James Elkins, “Un seminario sobre la teoría de la imagen”, en *Estudios Visuales*, Sep. Núm. 7, España, 2010, pág. 141.
- [5] Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Editorial Itaca, 2004, pág. 24.
- [6] Hans Belting, op. cit., pág. 25.
- [7] Rosalind E. Krauss, *La escultura en el campo expandido*, España, Akal, 2002, pág. 17.
- [8] Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, Argentina, Manantial, 2012, pág. 13.
- [9] Hans Belting, op. cit., pág. 16.
- [10] Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras Completas, Libro I: vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, pág. 14.
- [11] Margarita Ledo, *Cine de fotógrafos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pág. 11.
- [12] Walter Benjamin, op. cit., 2004, pág. 15.
- [13] Margarita Ledo, op. cit., pág. 39.
- [14] William J. T. Mitchell, “Mostrando el ver”, en *Estudios Visuales*, Nov. Núm. 1, España, 2003, pág. 26.
- [15] Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós, 2010, pág. 47.
- [16] Nelson Goodman, op. cit., pág. 57.
- [17] John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pág. 26.
- [18] Walter Benjamin, op. cit., 2008, pág. 13-14.
- [19] Hans Belting, op. cit., pág. 50.

[20] Sonia García y Laura Gómez (Comp.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, 8^{1/2}, 2009, pág. 39.

[21] Luis Miranda, “El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes” en A. Weinrichter (dir. ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, España, Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra, 2007, pág. 144.

[22] Gloria Vilches, “Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España”, España, Investigación Montehermoso, 2008/2009, pág. 6.

[23] Eugeni Bonet (Comp.), *Desmontaje: Film, video; apropiación, reciclaje*, Valencia, IVAM, 1993, pág. 18.

[24] Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, España, Cátedra, 2005, pág. 55.

[25] Antonio Weinrichter, op. cit., 2005, pág. 56.

[26] Walter Benjamin, op. cit., 2004, pág. 40.

[27] Gloria Vilches, op. cit., pág. 8.

[28] Paul Arthur, “En busca de los archivos perdidos”, en *Archivos de la filmoteca*, Núm. 57-58, 2007, pp. 166-167.

[29] Alberto N. García, “El film de montaje. Una propuesta tipológica”, en *Secuencias*, Núm. 23, 2006, pp. 68.

[30] Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*, España, Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra, 2009, pág. 93.

[31] Craig Owens, “El impulso alegórico. Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, España, Akal, 2001, pág. 214.

[32] Antonio Weinrichter, op. cit., 2005, pág. 56.

[33] Antonio Weinrichter, op. cit., 2009, pág. 82.

- [34] Paul Arthur, op. cít., pág. 169.
- [35] Antonio Winrichter, op. cít., 2009, pág. 79.
- [36] *ibíd.*, pág. 80.
- [37] *ibíd.*, pág. 81.
- [38] *ibíd.*, pág. 81.
- [39] Alberto N. García, op. cít., 2006, pág. 73.
- [40] Paul Arthur, op. cít., pág. 161.
- [41] William Wees, “Forma y sentido en las películas de found footage: Una visión panorámica”, en *Archivos de la filmoteca*, Núm. 30, 1998, pp. 125.
- [42] Antonio Weinrichter, op. cít., 2009, pág. 83.
- [43] *ibíd.*, pág. 86.
- [44] Melisa Mutchinick, “De espectador crítico a compositor de imágenes”, en *Arkadin*, Año 6, Mayo, Núm. 4, 2012, pág. 44-45.
- [45] *ibíd.*, pág. 45.
- [46] Paul Arthur, op. cít., pág. 162.

BIBLIOGRAFIA

- Arthur, Paul, “En busca de los archivos perdidos”, en *Archivos de la filmoteca*, Núm. 57-58, 2007, pp. 161-175.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Argentina, Katz, 2012.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Editorial Itaca, 2004.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras Completas, Libro1: vol. 2*, Madrid, Abada, 2008.

- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Bonet, Eugeni, (Comp.), *Desmontaje: Film, video; apropiación, reciclaje*. Valencia, IVAM, 1993.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Elkins, James, “Un seminario sobre la teoría de la imagen”, en *Estudios Visuales*, Sep. Núm. 7, España, 2010.
- GARCÍA, M., Alberto, “El film de montaje. Una propuesta tipológica”, en *Secuencias*, Núm. 23, 2006, pp. 67-82.
- García, Sonia y GÓMEZ, Laura (Comp.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, 8^{1/2}, Plaza de Edición, Madrid, 2009.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós, 2010.
- Krauss, Rosalind, *La escultura en el campo expandido*, España, Akal, 2002.
- Ledo, Margarita, *Cine de fotógrafos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Mitchell, William, J. T., “Mostrando el ver”, en *Estudios Visuales*, Nov. Núm. 1, España, 2003.
- Mutchinick, Melisa, “De espectador crítico a compositor de imágenes”, en *Arkadin*, Año 6, Mayo, Núm. 4, 2012.
- Ranciére, Jacques, *Las distancias del cine*, Argentina, Manantial, 2012.
- Torreiro, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (Comp.), *Documental y vanguardia*, España, Cátedra, 2005.
- Vilches, Gloria, “Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España”, España, Investigación Montehermoso, 2008/2009.
- Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, España, Akal, 2001.
- Wees, William, “Forma y sentido en las películas de found footage: Una visión panorámica”, en *Archivos de la filmoteca*, Núm. 30, 1998, pp. 124-135.

Weinrichter, Antonio (dir. ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*,

España, Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra, 2007.

Weinrichter, Antonio, *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental y*

experimental, España, Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra, 2009.

Yoel, Gerardo (Comp.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial,

2004.