

EL FOUND FOOTAGE EN LA VIDEOCREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Dolores Furió Vita

Universitat Politècnica de València, España

dofuvi@esc.upv.es

RESUMEN

En el arte contemporáneo y concretamente en las prácticas audiovisuales, encontramos una serie de obras que bajo el término de “apropiaciónismo o found footage” cuestionan la autoría del objeto artístico y el papel de mero espectador que se otorga al receptor de la obra. Los artistas denominados apropiacionistas generan su obra a partir de materiales ya existentes, recontextualizando y proporcionando un nuevo significado a estos objetos. Así pues, la videocreación o videoarte recurre a montajes que se alejan de la pura linealidad narrativa, experimentando dentro del plano-cuadro y dentro de la secuencia temporal y espacial.

Palabras clave: apropiacionismo, found footage, audiovisual, videocreación, videoarte

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX, el arte ha propuesto una gran variedad de modos de Apropiación y han denominado a estas prácticas con distintos nombres: la copia, el *montage*, el reciclaje, el *collage*, el objeto “encontrado” y el apropiado como *ready-made*, la cultura del *sample*, la serialización, la cita, el metraje encontrado, *copy and paste*, la fragmentación, la reconstrucción, la manipulación, el ensamblaje, el reciclado, el rayado, el *scratcheado*, la remezcla, la hibridación (*mash up*), la postproducción, el *Found Footage*, etcétera. No obstante, debemos considerar que todas estas prácticas bajo el común denominador de Apropiacionismo no son una única práctica, sino que son plurales y a veces se oponen entre sí, según el autor.

Su justificación teórica parte del propósito de la descontextualización y la reutilización de materiales preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia, es decir, para la articulación de un discurso nuevo, creando nuevos modos de representación en los que el espectador pasa a ser un agente activo en el proceso de la producción y la recepción de la obra. Como comenta Alicia Serrano (Serrano, 2013:16), existen dos momentos de máxima importancia que deben ser tenidos en cuenta. Por un lado, el momento en el que extraemos un elemento de su contexto inicial y le damos una entidad (y, por lo tanto, una significación) autónoma y, por otro lado, el instante en el que decidimos incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo. Con ello, el/la artista al compilar este material apropiado le da un valor añadido, aportando vigencia y actualidad.

Tal y como plantea Dominique Berthet (Berthet, 2008:15), la apropiación se puede dividir en dos categorías. Por un lado, la atribución de la propiedad que en realidad pertenece a otro. Esto entra dentro del terreno del robo, de la usurpación, la estafa, la falsificación, el pirateo. Por otro lado, está el concepto de préstamo. Dentro de esta categoría encontramos dos subcategorías, la apropiación creadora y la apropiación imitadora. En la apropiación creadora existe un distanciamiento significativo. En este apartado podemos encontrar obras de Picasso como *les Femmes d'Alger de Delacroix* (1955-1964), *Las Meninas de Velázquez* (1957) y *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet*, (1959-1962). Picasso deconstruye las obras, eliminando todo lo que es exterior a su propia forma de pintar para crear una nueva obra. Solo quedan alusiones a estos artistas, por encima de ello el espectador reconoce la obra de Picasso. La apropiación no se limita solamente a referenciar obras del pasado. También encontramos el desvío de objetos (*Tête de Taureau* y *Le singe et son petit*) del propio Picasso, o en el caso de la obra de Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959. Frente a la apropiación creadora, tenemos la apropiación imitadora, estética de la imitación, donde el distanciamiento es más débil con el referente. Algunos ejemplos son los cuadros de Mike Bidlo sobre Picasso, Sherrie Levine con su serie fotográfica *Untitled (After Edward Weston)* o las fotografías de Richard Prince.

2. APROPIACIONISMO, REMEZCLA Y POSTPRODUCCIÓN: EL FOUND FOOTAGE EN EL SIGLO XXI

El Found Footage tiene características propias que lo separan de otras prácticas apropiacionistas como el collage en la pintura, puesto que no se limita a reproducir sus mecanismos. El found footage pertenece a la imagen en movimiento, por lo que sus imágenes son sometidas al perpetuo movimiento y a las nociones temporales provenientes del montaje, algo ajeno a la pintura. Como comenta William C. Wees (Wees, 1993:15) la mirada del cineasta que usa material fílmico ajeno con fines propios, mantiene un componente crítico que invita a reflexionar sobre el papel original del material, el desplazamiento conceptual, el desvío semántico y el nuevo proceso estético al que se le ha sometido.

En el contexto del cine experimental o de vanguardia era habitual el término de found footage. Como dice Eugeni Bonet (Bonet, 1993:25), el concepto de montaje es clave, incluso cuando prácticamente no interviene en el sentido habitual del término. No es tanto el hecho de remontar (a veces, apenas reenmarcar o recontextualizar) como el acto de desmontar y hacer que las imágenes digan otra cosa enteramente distinta –muy a menudo la contraria– de lo que pretendían originalmente. No obstante, el apropiacionismo es un término que se incorporó a la jerga artística en los años 80, generando los más variados debates en torno a cuestiones tales como el plagio y la falsificación, la cita y el remake, las nociones de simulación y simulacro, el prin-

cipio collage y el concepto de montaje. Si bien este no es un concepto que haya surgido en la época postmoderna, sino que se desarrolla durante las Vanguardias Históricas. A finales de la década de 1880 se consolida la moderna cultura de masas, modificando las necesidades culturales y consolidándose los nuevos modos de producción, democratizando los bienes de consumo y el acceso a la cultura. Se crea una cultura uniforme de consumo, donde “la copia es la manera más eficaz de producir a gran velocidad y a un precio razonable” (Gómez, 2009:19). Esta práctica que se aproxima al concepto de montaje nació casi paralelamente al cine de ficción, al *Modo de Representación Institucional* (Noel Burch). Como ejemplo de ello tenemos la obra de la directora soviética Esfir Shub, formada por la trilogía de documentales apropiados, *La caída de la dinastía Romanov*, *El gran camino* y *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi*, que realizó entre 1927 y 1928. Si el modo de representación institucional supone la yuxtaposición de planos que se organizan en secuencias y, en la mayor parte de los casos, se trata de invisibilizar el procedimiento que lo hace posible, el montaje supone más bien la exhibición de la operación constructiva y confiere un carácter autónomo a cada una de las partes que componen el resultado final. Así pues, la videocreación recurre a montajes que se alejan de la pura linealidad narrativa, experimentando dentro del plano-cuadro y dentro de la secuencia temporal y espacial. Por ello nos interesa el montaje vertical o simultáneo, próximo a los presupuestos vanguardistas del collage, frente al montaje temporal que ha representado durante todo el siglo veinte el modo de hacer de Hollywood. El montaje temporal siempre ha estado ligado a la narratividad lineal dentro del cine clásico, es decir, al Modo de Representación Institucional. Imágenes que se suceden en la secuencia temporal, unas detrás de las otras, construyendo un significado a partir de fragmentos independientes de la realidad. Es lo que normalmente conocemos por montaje de una película y define el lenguaje cinematográfico tal como lo entendemos. En palabras de Manovich, a propósito del montaje temporal: “El cine niega que la realidad que muestra a menudo no existe fuera de la imagen filmica, a la que se llega fotografiando un espacio ya de por sí imposible, que ha sido montado a base de maquetas, espejos y matte paintings, y combinado luego con otras imágenes por medio del positivado óptico. Finge ser un simple registro de una realidad que ya existe, tanto para el espectador como para sí mismo.” (Manovich, 2008: 205) Por tanto, el cine eliminó toda referencia a sus orígenes en el artificio, y dejó las técnicas decimonónicas como la construcción manual de las imágenes, al “pariente bastardo del cine” (Manovich): la animación. Ésta pone en primer término su carácter artificial, donde su lenguaje visual está más cerca de lo gráfico que de lo fotográfico.

Frente al montaje temporal, por el que realidades distintas forman momentos consecutivos en el tiempo, encontramos el montaje vertical o simultáneo, opuesto al primero, con realidades distintas que contribuyen como partes de una misma imagen. Sergei Eisenstein (1898-1948) en sus escritos sobre teoría cinematográfica ya empleó la metáfora de un espacio con muchas dimensiones sobre el **montaje**. Santos Zunzunegui (Zunzunegui, 1989:161) define el montaje, en sentido amplio “puede ser considerado como la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros.”

Como se hizo evidente (Manovich, 2008: 185), a principios de los ochenta, para críticos como Jameson, la cultura ya no trataba de «hacer algo nuevo». En vez de eso, el reciclaje y la cita interminables de los contenidos, los estilos artísticos y las formas del pasado, se convirtió en el nuevo «estilo internacional» y en la nueva lógica cultural de la sociedad moderna. En vez de reunir nuevos documentos de la realidad, la cultura se encuentra de lo más atareada remodelando, recombinaando y analizando el material mediático ya acumulado. Asimismo, dos son los conceptos clave, *montaje* y *collage*, que provienen del cine y de las artes plásticas y que se han extendido a otras prácticas y disciplinas bien distintas. Desde principios de siglo pueden seguirse unos determinados hilos que hilvanan, por ejemplo con los ready-mades dadaístas y su máximo exponente, Marcel Duchamp (Duchamp, 2003: 163), quien defendió que la elección de un objeto determinado y su reubicación en un nuevo escenario elevan al objeto a obra de arte. Una de las consecuencias de estas nuevas prácticas es la mirada crítica del artista hacia el proceso creativo, considerando dos factores importantes en la creación artística: por un lado al artista y por otro, y como novedad, al espectador, “el artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”. En los años noventa, con el cambio a los medios informáticos, estas técnicas marginales pasaron al centro. A medida que la tecnología digital estaba sustituyendo a la antigua, la lógica del proceso cinematográfico comenzaba a redefinirse. La nueva lógica de la composición digital ampliaba sus intereses hacia el espacio (y no solamente su interés por el tiempo como en Eisenstein). Lev Manovich plantea que la vanguardia acabó materializándose en el ordenador, concretamente con la acción de «cortar y pegar», la más básica de las operaciones que uno puede efectuar con los datos digitales. En palabras de Manovich: “Se trata de una operación que vuelve insignificante la distinción tradicional entre medios espaciales y temporales, a partir del momento en que podemos cortar y pegar fragmentos de imágenes, regiones del espacio o trozos de una composición temporal exactamente de la misma manera. Es asimismo «ciega» a las tradicionales diferencias de escala: podemos cortar y pegar un único píxel, una imagen o toda una película digital de igual modo. Y por último, es una operación que vuelve también insignificantes las diferencias tradicionales entre los medios: el «cortar y pegar» puede aplicarse lo mismo a textos que a imágenes fijas y en movimiento, o a sonidos y objetos en tres dimensiones.” La composición digital se utiliza para crear espacios virtuales totalmente integrados, aunque no es su único objetivo. Los límites entre los distintos mundos no tienen por qué ser borrados, ni tienen la necesidad de que coincidan en perspectiva, escala e iluminación. Frente a estos efectos invisibles, las capas pueden conservar sus identidades independientes, sin estar fundidas en un solo espacio. Además, los distintos mundos pueden chocar semánticamente en vez de formar un único universo. Tenemos ejemplos en la superposición de imágenes y la pantalla múltiple de los cineastas vanguardistas de los años veinte, como *El hombre y la cámara* de Vertov o *el Ballet Mécanique* de Fernand Léger. Como comenta Deleuze (Deleuze 1987: 64-65) “lo que parece haberse roto es el círculo que llevaba del plano al montaje y del montaje al plano, constituyendo uno la imagen-movimiento y el otro la imagen indirecta del tiempo. Pese a todos sus esfuerzos (sobre todo los de Eisenstein), la concepción clásica no conseguía expulsar la idea de una construcción vertical recorrida en los dos sentidos y donde el montaje operaba sobre imágenes-movimiento. En el cine

moderno se observó con frecuencia que el montaje estaba ya en la imagen, o que los componentes de una imagen implicaban ya el montaje. Ya no hay alternativa entre el montaje y el plano (en Welles, Resnais o Godard). Unas veces el montaje pasa a la profundidad de la imagen, otras se achata: ya no pregunta cómo se encadenan las imágenes sino <<¿qué es lo que la imagen muestra?>>

Así pues, la cultura de la reproducción es indisociable de una serie de discursos que reflexionan sobre ella y la cuestionan, como es el ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de 1936. Éste analiza los cambios fundamentales que experimentó el arte a comienzos del siglo XX con el concepto de «pérdida del aura» (la singularidad y la autenticidad le dan a la obra de arte su aura), explicado por el cambio en el campo de las técnicas de reproducción -grabado, litografía, fotografía, cine- anulando el mito clásico de la "unicidad" de la obra de arte. Por una parte, a causa de las técnicas de reproducción, cambiando los modos de recepción y, por otra, invalidando para siempre el carácter de afirmación individual del "momento" creativo, donde los modos estrictamente artísticos y espirituales no pueden sino quedar relegados a un segundo plano. Roland Barthes también anunció "la muerte del autor" (breve ensayo de 1967) en el que anuncia y pone fin a la modernidad, "un texto está formado por escrituras múltiples [...] pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura" (Sánchez, 2008: 10). No se trata de que haya desaparecido el autor, sino de que su protagonismo como generador de sentidos se ha desplazado hacia el espectador. Todo texto es en realidad un compendio de citas extraídas de la totalidad de la cultura, un juego de referencias a otros textos, como un hipertexto. Al tiempo que Barthes propone la desaparición del autor, Umberto Eco publica su "Obra abierta" (1962). En ella encontramos también la idea de obra en movimiento, es decir, mediante la apertura el lector reescribe el texto y se convierte en autor, asumiendo que la obra se asienta en la polisemia, pluralidad de sentidos, generándose el concepto de lector-autor. Guy Debord también incorporó un nuevo término a este tipo de prácticas: el "détournement", desvío conceptual, consistente en tomar un objeto o mensaje y distorsionar su significado y su uso original para producir un efecto crítico. "Algunos elementos, no la materia de donde han sido tomados, pueden servir para hacer nuevas combinaciones. Los descubrimientos de la poesía moderna concernientes a la estructura analógica de las imágenes muestran que cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar sus contextos originales, siempre existe alguna relación. La atribución a uno mismo de un ordenamiento personal de las palabras es mera convención. La interferencia mutua entre dos mundos de experiencia, o la unión de dos expresiones independientes, sustituye a los elementos originales y produce una organización sintética de mayor eficacia" (Debord, 1998: 10).

Con todo ello podemos afirmar que las prácticas artísticas contemporáneas han dejado de ser algo cerrado, finalizado, convirtiéndose en una cadena infinita de producción creativa, basada en la apropiación, la intertextualidad y la relectura. Como comenta Alicia Serrano, el hecho de que el autor haya utilizado la apropiación como método creativo no debe llevarnos a pensar que sus obras carecen de personalidad o de calidad estética. Muy al contrario, ya sólo el proceso de selección de imágenes preexistentes denota la personalidad y las preferencias del artista. Como nos propone Foucault en *Des espaces autres*, "estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje".

En la actualidad podemos observar un aumento en las obras de found footage gracias al acceso del software de edición de imágenes, la aparición de grandes archivos virtuales como www.archive.org, el desarrollo de las Redes Sociales y la aparición de un público inmediato y activo, los nuevos métodos de distribución como la existencia de portales de vídeo, Youtube o Vimeo. Con el surgimiento de las Nuevas Tecnologías y puesto que en la actualidad se está viendo un renacer de estas prácticas apropiacionistas, tres décadas más tarde, en el año 2001, aparecen dos libros que retoman estos temas: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* de Lev Manovich y *Postproducción* de Nicolas Borriaud. Uno de los paradigmas de la postproducción de Borriaud (Borriaud, 2004:48) es un arte basado en la yuxtaposición del recorte y el montaje sin solución de continuidad, "El arte del siglo veinte es un arte del montaje-(la sucesión de imágenes- y del recorte -la superposición de imágenes-". Esta estética de la postproducción se ve aumentada gracias a las herramientas aportadas por las nuevas tecnologías, idea que enlaza con la de Lev Manovich, quien afirma que a partir de los noventa se inició un cambio fundamental con la composición digital, puesto que "los medios de comunicación por separado comenzaron a combinarse de mil maneras. De este modo (...) el medio "puro" de las imágenes en movimiento se volvió una excepción y los medios híbridos la norma" (Manovich, 2008: 23).

Nicolas Borriaud sitúa estas prácticas como un conjunto de actitudes artísticas contemporáneas basadas en la copia, lo apropiado, etcétera y que engloba bajo los procesos de "postproducción", integrando los conceptos de producción y reproducción en este nuevo término. Originalmente, el término postproducción nos sitúa en el montaje cinematográfico y los efectos digitales, pero Borriaud lo aplica al campo de la producción artística. Desde comienzos de la década de los noventa, los artistas reutilizan y recomponen obras realizadas por otros autores, apropiándose de productos culturales que hay disponibles. De esta forma desaparecen las distinciones entre creación y obra, producción y consumo, obra original y ready-made. Si bien estos presupuestos ya fueron enunciados por otros autores, una de las novedades que se vislumbran en la lectura del libro es la indistinción que establece entre el "artista" consagrado y el usuario consumidor que opera en las redes sociales, ya que ambos se encargan de «postproducir» "aquellos fragmentos culturales extraídos de la marea de signos en la que navegan a la deriva -una deriva rimbaudiana, en el *bateau ivre* de la cultura espectacular contemporánea-" (Roncero, 2011)

La obra artística deja de ser algo acabado, para pasar a ser una obra postproducida indefinidamente a través de la cadena infinita y rizomática de contribuciones. Los usuarios son consumidores de contenidos, al tiempo que los producen y a su vez aluden a otros objetos culturales, quedando abolido el copyright y proponiendo la colectivización de la propiedad intelectual (Creative Commons). En palabras de Borriaud: "Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros

contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia *prima*. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros” (Roncero, 2011)

Con la llegada de Internet el usuario ha abandonado su rol pasivo convirtiéndose en un nuevo creador: el “prosumidor” (neologismo surgido de la combinación de los términos productor y consumidor), término acuñado por Roncero. “El prosumidor no es un “productor que consume” sus propios objetos producidos, puesto que no produce ex nihilo dichos objetos de consumo, sino que a través de operaciones de selección e hibridación de símbolos culturales (sampleado, retweet, remake, cover, mash-up, reblog) se encarga de (re)elaborar su objeto “artístico”. El prosumidor no sería, entonces, un “productor que consume”, sino un “postproductor que consume” los objetos postproducidos por él mismo y por otros, y por lo tanto podría ser conveniente, o sencillamente sugerente, simplificar y resumir esta enrevesada ecuación en el término “postprosumidor”, que presentamos sólo a modo de propuesta y con un valor puramente hipotético. Este término propone además un juego, si queremos, metadiscursivo, puesto que nada parece más apropiado para referirse a las estrategias de reedición y postproducción que postproducir y reeditar un vocablo preexistente, haciendo un neologismo del neologismo” (Roncero, 2011). Por tanto, los dos planteamientos, el que reduce el arte a la categoría de objeto cotidiano, y el que convierte a todo objeto cotidiano en una potencial pieza artística, confluyen en el paradigma de la postproducción, y si lo hacen es porque suponen una misma cosa: rebajar el objeto artístico hasta otorgarle el estatus de objeto cotidiano o industrial anula las posibilidades de una actividad artística diferenciada de la misma manera que lo hace la total estetización de la realidad (si todo es arte, en cierta manera, nada es arte). Como bien señala Roncero (Roncero, 2011), para Bourriaud, aunque podría parecer que la lógica del *mash up*, que es la que lleva a cabo la figura del postproductor, es una reacción crítica ante la superproducción de imágenes (en términos cronenberguianos, la sobredosis de imágenes), no es así. Todo lo contrario: el postproductor no vive la superproducción imaginaria como un problema, sino como un «ecosistema cultural».

Podemos observar que a lo largo de las últimas décadas el espectador ha ido ganando protagonismo. Como anunciara Marcel Duchamp, ahora es él quien debe reconstruir el contenido de la obra, una obra llena de referencias y citas a otras obras. Ya no se trata de un espectador pasivo que observa, sino de un espectador activo y crítico que recomponiendo esa apariencia fragmentada y generando la unidad de sentido definitiva, pone parte de su conocimiento y experiencia al servicio de la valoración de la obra. Como en la obra (inacabada), el *Libro de los Pasajes*, de Benjamin, en nuestro tiempo, la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (1973), *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus.
- Berthet, D. (2008), De la desviación a la copia, *Exit Express*, (38), 20-25.
- Bonet, E. (2012). Desmontaje al día. Hamaca media & video art distribution from Spain. <http://www.hamacaonline.net/pack.php?id=16>
- Borriaud, N. (2004), *Post producción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Debord, G. (2005), *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos.
- Debord, G. (1998), *Les Levres Nues, # 8, mayo 1956*. Madrid: Radikales Livres.
- Duchamp, M. (2003), El proceso creativo. Escritos, Marcel Duchamp. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- García, D. (2008), Apología de la apropiación legítima. *Exit Express* (38), 17-20.
- Gómez, L. y García, S. (2009), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: Ocho y Medio.
- Martín, J. (2008), Un transfondo crítico, *Exit Express* (38), 30-37.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1988), *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Sánchez, M.P. (2008), Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa. *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción*. Granada: XLV Congreso de Filósofos Jóvenes.
- Serrano, A. (2013), Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI, *Estéticas del Media Art*, Málaga: Universidad de Málaga.
- Manovich, L. (2008), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Roncero, I. (2011), Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (16), 21-26.
- Trigueros, C. (2003), Vídeo doméstico, bricolage electrónico. *Acción Paralela #5*. http://www.accpa.org/numero5/t_mori.htm
- VV.AA, *Desmontaje: film, vídeo / apropiación, reciclaje*, Valencia: IVAM, Centro Julio González.
- WEES, W. (1993), *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives.

CURRÍCULO

Dolores Furió Vita

Artista, profesora e Investigadora de la Universitat Politècnica de València en el ámbito de los nuevos medios: vídeo experimental, *motion graphics*, *live cinema* y *videomapping*. Un diálogo con el espacio y el espectador, formando parte integrante de la obra. El eje indiscutible de sus obras es el individuo, el ciudadano, sus relaciones sociales, sus conflictos y la comunicación que se establece entre ellos. En definitiva, del individuo enfrentado al medio y a su entorno social, cultural y tecnológico.