

Hecho y por hacer

Investigaciones
del Departamento
de Artes Audiovisuales



ARTES
AUDIOVISUALES

El Departamento de Artes Audiovisuales (DAAV) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) presenta *Hecho y por hacer. Investigaciones del Departamento de Artes Audiovisuales*, primer volumen del Programa de Publicaciones en el cual se reúne el intenso trabajo que se viene desarrollando en los últimos años en torno del Instituto de *Investigación en Artes Audiovisuales* (IIAA) "Fernando 'Pino' Solanas".

Tal como se sugiere desde el título mismo, *Hecho y por hacer* es un índice de las múltiples direcciones que fue tomando la investigación en nuestra comunidad académica y a la vez una síntesis de diversas indagaciones y aproximaciones –históricas, poéticas, teóricas– a ese territorio fascinante y enigmático que son las artes audiovisuales. Es también la expresión de una constelación autoral que reúne a quince grupos de investigación de trayectorias y procedencias muy distintas, todos ellos formados por docentes, graduados, graduadas y estudiantes que investigan en el Instituto de nuestro Departamento.

Hecho y por hacer



Universidad Nacional de las Artes

Rectora

Sandra Torlucci

Vicerrectora

Diana Piazza

Secretaría de Asuntos Académicos

Yamila Volnovich

Secretaría de Investigación y Posgrado

Mónica Kirchheimer

Departamento de Artes Audiovisuales

“Compañero Leonardo Favio”

Decano Director

Marcelo González Magnasco

Secretaría Académica

Marcelo Bentancour

Secretaría Administrativa

Víctor Lorefice

Secretaría de Desarrollo y Vinculación Institucional

Conrado Beretta

Prosecretaría de Desarrollo y Vinculación Institucional

Pablo Ratto

Dirección de Vinculación Institucional

Laura Cukierman

Secretaría de Posgrado

Adriana Farías

Dirección del Instituto de Investigación

Gustavo Aprea

Dirección del Programa de Publicaciones

Gabriel D'lorio

Dirección de Arte y Diagramación

Ernesto Granata

Aprea, G. et al. (2021). *Hecho y por hacer. Investigaciones del Departamento de Artes Audiovisuales*. Buenos Aires: Programa de Publicaciones. IIAA-DAAV (UNA).

ISBN 978-987-48026-0-6

Hecho y por hacer

Investigaciones
del Departamento
de Artes Audiovisuales

Índice

Presentaciones

- 8** **Departamento de Artes Audiovisuales. DAAV-UNA**
Palabras del Decano: Marcelo González Magnasco
- 10** **Instituto de Investigación en Artes Audiovisuales. IIAA-DAAV**
Palabras del Director: Gustavo Aprea
- 12** **Programa de Publicaciones. IIAA-DAAV**
Palabras del Director: Gabriel D'Iorio

Investigaciones

- 16** **Nuevas narrativas en el relato de no ficción en Argentina. Período: 2005-2017**
Director: Gustavo Aprea – Codirector: Nicolás Alessandro
- 26** **Las productoras de contenidos televisivos. Surgimiento, dinámicas y modalidades laborales**
Directora: Libertad Borda – Codirectora: Diana Paladino
- 34** **La imagen resiste, la imagen piensa. Estéticas del cine y poéticas del audiovisual en la escena contemporánea**
Director: Gabriel D'Iorio – Codirectora: Natalia Taccetta

- 48** **El proceso creativo colectivo en el espacio áulico para el diseño de la imagen en la producción audiovisual**
Director: Juan Martín del Valle
- 62** **Modelo para armar: inscripción del biopic en las series argentinas**
Directora: Laura Durán – Codirectora: Lea Hafter
- 74** **Hacia la construcción de la profesionalización del rol del arte terapeuta**
Directora: Adriana Farias – Codirectora: Marcela Fabiana Agullo
- 88** **Poéticas sonora del audiovisual contemporáneo**
Director: Martín Greco – Codirector: Andrés Gerszenzon
- 100** **La preservación del patrimonio audiovisual: estado de situación y experiencias en la Argentina**
Director: Julián Kopecek
- 106** **La pasión por la diversidad. Pier Paolo Pasolini y Caravaggio**
Director: Marcelo González Magnasco – Codirector: Osvaldo Alberto Girardi
- 122** **Aportes a un análisis de las nuevas prácticas de producción y circulación en arte y nuevas tecnologías en Argentina (2009-2019)**
Directora: Natalia Matewecki – Codirectora: Mariela Alonso
- 134** **Historia, cine y vanguardias. El encuentro entre el cine y las vanguardias artísticas en Europa durante las décadas de 1910 y 1920**
Director: Javier Naudeau – Codirectora: Karina Sánchez

144 **El uso del documental interactivo en estrategias transmedia de enseñanza universitaria**

Directora: María Teresa Pérez – Codirector: Marcelo Bentancour

152 **El formato del documental televisivo argentino en Canal Encuentro entre el 2008 y 2014**

Director: Gabriel Perosino – Codirectores: Laura Durán y Daniel Roldán

160 **Cine nacional y condiciones de trabajo rural en la Argentina desde la perspectiva de la etnografía performativa**

Directora: Melina Ramos

172 **Archivos y contra-archivos en el cine latinoamericano. Del cine político a la ficción posdictadura como abordajes del pasado**

Directora: Natalia Taccetta – Codirector: Martín Ara

180 **Fuentes para contar la historia: digitalización del patrimonio fotográfico y documental del acervo Luis César Amadori**

Directora: María Valdez – Codirector: Pablo Piedras

Investigadoras e Investigadores

187 **Docentes del DAAV y otras instituciones que participaron y/o participan de las Investigaciones del IIAA**

197 **Graduadas, graduados y estudiantes del DAAV y otras instituciones que participaron y/o participan de las Investigaciones del IIAA**

Presentaciones

Departamento de Artes Audiovisuales. DAAV-UNA

Palabras del Decano: Marcelo González Magnasco

Es una alegría poder finalmente presentar desde el Departamento de Artes Audiovisuales (DAAV) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) el primer libro del Programa de Publicaciones: *Hecho y por hacer. Investigaciones del Departamento de Artes Audiovisuales*.

No son tiempos sencillos, lo cotidiano se ha transformado en buena medida en remoto y distante, ya hoy no podemos dimensionar el impacto que ha tenido la pandemia en nuestra región y en el planeta. Sin embargo, desde el Departamento seguimos con la decisión de trabajar en la construcción de espacios que nos jerarquicen como institución universitaria. Pusimos en marcha el Instituto de Investigaciones en Artes Audiovisuales (IIAA) "Fernando 'Pino' Solanas", uno de los pocos espacios universitarios destinados exclusivamente a la investigación de las artes audiovisuales en Latinoamérica, con el objetivo de profundizar lazos y difundir los trabajos de investigación que realizan los miembros de la comunidad universitaria del IIAA-DAAV. En buena medida este mismo espíritu nos motivó a crear a través del Consejo Departamental un Programa de Publicaciones, para avanzar desde ahí con la idea de producir un libro que incluyera los trabajos que se vienen realizando en el Departamento.

Hecho y por hacer no es el trabajo de unos pocos, sino todo lo contrario: incluye dieciséis grupos conformados por docentes, estudiantes y graduados, que nos muestran una diversidad temática que apunta tanto a lo internacional como a lo regional; y deja abierta la puerta a nuevos espacios y puntos de vista. Es importante para este Departamento que las investigaciones se reconozcan en un sentido plural, y sean compartidas y desarrolladas a través

de amplias redes de colaboración. Y a la vez, que dichas investigaciones y su difusión sean accesibles a toda la sociedad, y que estén disponibles para los investigadores, aficionados o profesionales.

La importancia de la investigación como espacio de producción de conocimientos en el sistema universitario no puede dejar de ser subrayada, pero también advertidos sus déficits. En Latinoamérica y el Caribe viven aproximadamente el 8 % de los habitantes del planeta, pero tan solo representa al 3.7% de los investigadores, mientras que la inversión en I+D en LAC representa solo el 3.1 % del monto total de lo invertido en el mundo. Estas cifras grafican rápidamente las necesidades y los desafíos que aun tenemos en el desarrollo científico de la región. Por eso mismo, debemos enfrentarnos a la necesidad de mejorar la forma en que las agencias de financiamiento, las universidades y otros grupos evalúan las investigaciones científicas en general y las vinculadas al arte en particular.

Quisiera agradecer a todos aquellos que han participado y colaborado para que esta publicación pudiera finalmente realizarse y circular: a los docentes, estudiantes, graduados, no-docentes, y al personal de gestión que desde sus distintos lugares de trabajo han puesto su voluntad para construir lugares de intercambio y producción de conocimiento desde nuestro Departamento de Artes Audiovisuales.



Instituto de Investigación en Artes Audiovisuales. IIAA-DAAV

Palabras del Director: Gustavo Aprea

Cuando en el Departamento de Artes Audiovisuales “Compañero Leonardo Favio” se decidió la creación de un instituto de investigación, una de las principales tareas que se pensó fue la recopilación y difusión de los trabajos que se venían desarrollando en esta área. Hacer conocer este aspecto de la labor académica resulta fundamental por varias razones. En primer lugar, como miembros de una universidad pública, tenemos la obligación de someter nuestras actividades al escrutinio social. Al mismo tiempo, como integrantes de la comunidad académica necesitamos intercambiar los conocimientos que generamos con colegas que investigan cuestiones relacionadas con nuestros intereses. Finalmente, reunir y compartir los resultados de las indagaciones que desarrollamos dentro del propio departamento nos permite conocer una dimensión del trabajo fundamental de compañeros con los solemos intercambiar otro tipo de cuestiones. Esto último resulta crucial no solo para la consolidación del marco institucional sino también para estar atento a las múltiples miradas con que se puede enfocar el ámbito de nuestro trabajo: las artes audiovisuales.

Lo que hoy conocemos como artes audiovisuales siempre ha sido una actividad compleja que involucra múltiples perspectivas de abordaje: la estética, la mediática, el estudio de los lenguajes, la económica, la histórica, etc. En la actualidad, debemos considerar, además, las mutaciones aceleradas que se están produciendo dentro del mundo en que trabajamos. En este sentido, para el Instituto de Investigación en Artes Audiovisuales “Fernando ‘Pino’ Solanas” conocer y hacer conocer las reflexiones sobre los múltiples cambios se convierte en una exigencia para sostener tanto

nuestra tarea docente como nuestra práctica profesional. A su vez, para afrontar la dinámica de estas transformaciones no solo se vuelve imprescindible pensar las novedades constantes que se nos presentan, sino que también debemos plantearnos desde dónde desarrollamos nuestra perspectiva. Es decir, tenemos que indagar sobre nuestro pasado y el modo en que se proyecta un presente que condiciona nuestra mirada. Solo a partir de la reflexión diversificada podemos formar a nuestros estudiantes y proyectarnos hacia un futuro que no podemos prever con claridad, pero seguramente será diferente a lo que estamos viviendo.

Si revemos lo que hemos pensado desde un punto académico hasta ahora y sintetizamos en esta publicación, podemos afirmar que tenemos una buena base para sostener una propuesta que involucre una mirada diversificada sobre el universo de las artes audiovisuales. En un breve repaso de los aportes que podemos recorrer en las síntesis de la investigaciones en curso y cerradas, vemos que se abordan temas diversos, diferentes manifestaciones de las artes audiovisuales, a partir de marcos teóricos y con metodologías disímiles pero bien recortados. Aunque estamos lejos de proponer plantear un panorama exhaustivo de lo que está sucediendo en un universo de fenómenos complejo y cambiante, tenemos una base de investigaciones en la que se complementan enfoques diferentes sobre el espacio en que desarrollamos nuestra labor académica y profesional. En este sentido nos atrevemos a decir que partimos de una base sólida para proyectar futuras indagaciones.



Programa de Publicaciones. IIAA-DAAV

Palabras del Director: Gabriel D'Iorio

Por muchas razones *Hecho y por hacer* es un libro-síntesis. Dieciséis grupos de investigación del Departamento de Artes Audiovisuales (DAAV), con trayectorias y formaciones muy diversas, presentan en este libro los temas, fundamentos, problemas, hipótesis y objetivos que sostuvieron y en muchos casos todavía sostienen intensas experiencias de indagación, lectura y escritura. El libro es, en este sentido, un mapa que nos permite situar y comprender con cierta precisión algunos de los recorridos de investigación que tuvieron lugar durante más de una década en nuestro Departamento y que en los últimos años inscribieron formalmente sus desarrollos en el Instituto de Investigaciones en Artes Audiovisuales (IIAA). El libro recoge no sólo buena parte de lo hecho hasta aquí, reseña también lo que se está haciendo y anticipa lo que se proyecta hacer. *Hecho y por hacer. Investigaciones del Departamento de Artes Audiovisuales* es así un índice de las direcciones que fue tomando la investigación en nuestra comunidad académica y a la vez una clara muestra de la integración cada vez mayor de docentes, graduados y estudiantes en el singular ejercicio que exige la lengua plural y común de las indagaciones teóricas, históricas y problemáticas vinculadas al universo del cine y lo audiovisual.

Quizás por ello pueda afirmarse que este libro-síntesis es también un libro-pensamiento. La referencia e inspiración para el título la tomamos de un precioso libro del filósofo Cornelius Castoriadis: *Fait et à faire. Les carrefours du labyrinthe V* (traducido al castellano por Laura Lambert y publicado por Eudeba en 1998), que recorre temas de una filosofía de la imaginación radical y del imaginario social instituyente que todavía hoy inspira reflexiones e investigaciones sobre las condiciones de creación

y autonomía de los sujetos. De algún modo, en este proyecto, que se reconoce plural en su raíz, se establecen diversos vínculos entre imaginación e investigación. Por eso, quienes recorran sus páginas encontrarán parte de la vida intelectual de docentes e investigadores del Departamento, que se expresa en una variada constelación de trabajos sobre historia del cine y lenguajes audiovisuales, reflexiones estéticas, indagaciones sobre poéticas sonoras y visuales, investigaciones sobre arte terapia, exploraciones sobre series y documentales, estudios sobre importantes archivos y acervos del cine nacional, lecturas de filmes clásicos y modernos, tratamientos sobre el diseño, análisis e interacción de y con las imágenes contemporáneas. Esto es, quienes lean este libro, encontrarán diversos tipos de aproximación a ese territorio tan fascinante como inapropiable y enigmático que son las artes audiovisuales.

Hecho y por hacer está dedicado entonces a presentar investigaciones producidas desde el DAAV y el IIAA en el marco general del trabajo de investigación que se desarrolla en una universidad pública como la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y representa, justamente por ello, una buena oportunidad para observar y ponderar métodos, formas de abordaje, filmografías y referencias bibliográficas de proyectos realmente existentes que pueden ser leídos como una modesta contribución para quienes decidan iniciarse en el camino de la investigación. Es, también, una invitación entusiasta a dar ese paso, no tanto para replicar lo ya hecho como para ampliar el horizonte de temas y problemas a indagar, para enriquecer las miradas, para aprender colectivamente a investigar, para hacerlo cada vez mejor. El libro puede funcionar así como una pequeña máquina óptica que permite comprender (al menos en parte) nuestro trabajo pasado y además entrever algunas de sus posibilidades futuras. Esto es lo que quizás defina el rasgo distintivo de este libro-síntesis, libro-pensamiento: que en lugar de clausurar sentidos quiere abrirse a sus lectores en múltiples direcciones; que en vez de cerrar el círculo para velar sobre él, quiere ser invocación y hospitalidad para con los reciénvenidos;

que lejos de conformarse con mostrar lo hecho, quiere aventurarse en la utopía, ese no lugar que oficia de condición de nuevos y mejores lugares para experimentar, proyectar, investigar. Un sitio de indagación común y de búsquedas compartidas cuya unidad se declina en plural: *Hecho y por hacer* fue posible por el trabajo de todos y todas las que participaron en este primer volumen, desde los responsables de los proyectos hasta quienes trabajaron en los detalles estéticos de su diagramación y edición. Sin la colaboración en la escritura y la corrección, sin la disposición desinteresada de cada uno de los grupos de investigación (de sus directores, directoras, codirectores y codirectoras, y de todos sus integrantes) este libro no hubiera sido en modo alguno posible. Por eso no encontrarán aquí un autor o autora, sino muchos. *Hecho y por hacer* es un libro institucional, el primero que se edita bajo el Programa de Publicaciones del DAAV y el IIAA. Pero sobre todo es un libro coral en sus firmas como lo es también en sus formas: en los modos de pensar, de rodear y oír unos objetos singulares, de indagar en torno de unos sujetos únicos, de tratar unas imágenes sorprendentes y de reconocer en acto que la investigación en artes audiovisuales tiene una historia que cada generación, a su modo, vuelve a sentir e imaginar, para reescribir la herencia y producir lo nuevo, bajo el influjo evanescente pero definitorio del deseo de saber y la curiosidad.



Investigaciones



PAISANOS

Retazos del gaucho bonaerense



CAPÍTULO 1 SOGUEROS

Nuevas narrativas en el relato de no ficción en Argentina. Período: 2005–2017

Director: Gustavo Aprea

Codirector: Nicolás Alessandro

Código: 34/0592

Período: 2020-2022

Introducción. Este proyecto se integra en una serie de investigaciones realizadas por docentes de las cátedras de guión del Departamento de Artes Audiovisuales desde el año 2015. A lo largo de estos años hemos puesto el foco del análisis en la conformación de nuevas narrativas que se vienen desarrollando dentro del ámbito de los lenguajes audiovisuales. Los procesos de transformación que abordamos involucran cambios de diversa índole: tecnológicos, de modalidades productivas, relacionados con la distribución y -no menos importantes- estéticos. Esta serie de factores incide en múltiples aspectos de los lenguajes audiovisuales. Entre ellos se encuentra la forma de narrar.

En un primer momento nos ocupamos de las innovaciones de los lenguajes audiovisuales a partir de la posibilidad de circulación de relatos a través de diversas pantallas como la cinematográfica, la televisiva, la de internet o la de los celulares. Durante esta indagación trabajamos fundamentalmente con casos que se emplazan dentro del campo de la ficción. En el marco de este proyecto se consolidó la idea de que una de las innovaciones centrales de la narrativa pensada para múltiples pantallas es la construcción de relatos de tipo seriado se adaptan a las nuevas modalidades de circulación de las historias y generan su propia dinámica narrativa.

Para la presente etapa nos proponemos analizar los modos de expansión de las modalidades de relato audiovisual contemporáneas a través de diferentes variantes: aquellas que buscan su inserción en propuestas transmedia y las que trabajan en diversas formas de serialidad para los canales televisivos temáticos, la Web o las plataformas de *Video on Demand*. Para cumplir con este objetivo trabajamos en narraciones de “no ficción”.

Entendemos que el ámbito que queda fuera del campo ficcional -básicamente el documental- se ha caracterizado por una gran flexibilidad para adecuarse tanto a formas de contar como a modalidades de circulación de las ficciones. Muchas veces sus obras quedan liberadas de las convenciones propias de la ficción, un espacio en el que el peso de lo institucional es mayor. Teniendo en cuenta esta flexibilidad investigamos sobre las transformaciones generadas en las narraciones de no ficción, la hibridación de sus formas y su circulación a través de nuevos medios y dispositivos.

La incorporación de la convergencia transmedia ha colaborado para que el documental transforme sus modalidades narrativas en función de los nuevos usos y formas del siglo XXI. En una primera fase de la investigación, nuestro análisis se centró en el modo en que medios y lenguajes audiovisuales contemporáneos utilizan al dispositivo documental para organizar sus relatos. Esto implica considerar cómo se produce -o no- una hibridación entre el dispositivo narrativo documental y estos nuevos lenguajes. En una segunda fase, el eje problemático se puso en la validez del término "documental" en relación a estos nuevos usos y cuál será la adecuación conceptual necesaria a estas nuevas funciones. En esta etapa la propuesta es profundizar las "construcciones" de personajes en el ámbito de la no ficción, el modo en que se organizan las diversas variantes narrativas -tramas de relatos, argumentaciones, demostraciones, descripciones, ciclos, etc.- y la expresión de la figura de los realizadores.



Condicionamientos de la nueva narrativa audiovisual. Desde diversas perspectivas se plantea que a lo largo de las últimas dos décadas en diversos medios -cine, televisión, internet-, géneros, tipos de producción -*mainstream*, propuestas independientes gestionadas con apoyo estatal o sosteniendo diversas formas de alternatividad- y variantes estilísticas tanto globales como locales se registran transformaciones en las modalidades de la narración audiovisual en el ámbito ficcional y en el documental.

Diversos autores han señalado estos cambios como el producto de la evolución tecnológica relacionada con los procesos de digitalización de imágenes y sonidos, como consecuencia de una reorganización productiva empresarial o como manifestación de un estilo de época relacionado con los fenómenos estéticos que definen a los procesos culturales contemporáneos. Sin caer en un determinismo tecnológico resulta evidente que, al menos desde 2005 -año en que aparecieron los sitios Web destinados a compartir videos *Vimeo*, *Daylimotion* y *Youtube*-, comienza a hacerse visible una serie de fenómenos que crean un ecosistema mediático definido por un conjunto de características comunes. En primer lugar, productos audiovisuales de diverso tipo tienen la capacidad de circular a través de diferentes pantallas que generan modalidades de expectación diferenciadas y que en muchos casos completan su sentido e incluso la narración solo a través de varios medios. Como segundo elemento común debe señalarse que los nuevos productos mediáticos otorgan una mayor capacidad de decisión a los espectadores.





Aunque nunca la posición de los espectadores audiovisuales fue absolutamente pasiva, se abren opciones que se diferencian de los espectáculos cinematográficos que como medio siguen las pautas del teatro "a la italiana" que organiza sus funciones de un modo estandarizado y la televisión que se organiza en el "modo broadcasting" que programa sus emisiones.

Se produce así el pasaje de medios de oferta -cine y TV- a medios de demanda en los que el espectador organiza su propio menú para abordar aquello que le interesa. Estas aperturas implican la elección del momento y el lugar del consumo. A partir de allí se genera la reconfiguración de la narración audiovisual. El espectador puede: abrir y cerrar el texto según su voluntad; modificar el ritmo de visualización; eliminar algunas partes o demorarse en otras. Los nuevos espectadores además pueden re trabajar sobre imágenes y relatos haciéndolos circular por las redes. En este sentido, el ecosistema mediático generado parece apuntar a que los espectadores activos tengan la posibilidad de generar textos audiovisuales a su medida y que se amplíen y complejicen las posibilidades narrativas. Finalmente, el crecimiento cuantitativo exponencial, la posibilidad de generar múltiples variantes y la ampliación hasta lo inabarcable de las imágenes y de la producción audiovisual en particular implican una reconfiguración del conocimiento construido, sus formas de legitimación y validación.

No solo se ha extendido el acervo hasta límites inconmensurables sino que se están produciendo innovaciones constantes en las formas de registro, manipulación, circulación y exhibición de los productos audiovisuales. Dentro del ámbito de la no ficción aparecen fenómenos tan diferentes como las *Instagram stories* que permiten crear videos cortos de vida efímera -generalmente auto referencial- o los documentales interactivos que en internet combinan la tradición epistemofílica del documental con las posibilidades de apertura de un menú interactivo que permite construir un texto abierto a múltiples entradas.

Modos de abordaje a las nuevas narrativa. Dentro del contexto recién planteado son numerosos los autores que señalan diferencias con la narrativa audiovisual previa ya sea en el ámbito ficcional o en del documentalismo. En este sentido, ciertos rasgos característicos de las narrativas audiovisuales clásicas se modifican profundamente o se quiebran. Desde la primera década del siglo XXI se conforma una narrativa que se apoya en algunas de las variantes estilísticas que se reconocieron históricamente en el cine -clasicismo, modernidad y posmodernidad- y se adapta a las nuevas modalidades de circulación de los textos audiovisuales y la aparición de múltiples formas de expectación.

Desde el punto de vista de la narración esto implica la posibilidad -muchas veces la necesidad- de quebrar una narratividad lineal y desarrollar nuevas formas de conexión para establecer relaciones de causalidad en una organización textual que se diferencia del relato clásico por sus posibilidades de apertura y multiplicidad de entradas. En los trabajos sobre las nuevas ficciones cinematográficas, televisivas o de la Web se describe una tendencia de narrativa fragmentaria, dislocada y autorreferencial orientada en un progreso constante que le permita construir universos diegéticos autónomos y expandibles.

En el ámbito específico del documental la nueva situación se materializa a través de formatos novedosos que, gracias a la tecnología, empiezan a denominarse como documentales Web, documentales audiovisuales interactivos, documentales multimedia, etc., ya que son concebidos para su distribución y consumo en el soporte digital. El nuevo documental audiovisual interactivo crea a través de los distintos elementos hipermedia determinadas estructuras narrativas, de "código abierto" que proporcionan una experiencia narrativa que permite la construcción de conocimiento al receptor de la historia.





Los Visuales (Canal Encuentro)

Los documentales audiovisuales tradicionales parten de una construcción del espacio y del tiempo que proporcionan una obra cerrada donde el espectador simplemente asiste a una negociación con la realidad, donde se mezcla la realidad de la experiencia del documentalista con una serie de claves que va exhibiendo para su comprensión. Aunque el documental siempre presupone una incidencia en el “discurso de lo real”, el espectador no tiene capacidad de intervención sobre el texto y se limita a visionar la historia.

Al incluirse dentro de las formas de comunicación interactivas, los nuevos documentales permiten que los espectadores participen de la historia que

se está contando configurándola según sus intereses y, en algunos casos, interviniendo en ellas. Las profundas modificaciones que introduce dentro del campo documental la emergencia de los documentales interactivos, no afectan únicamente a este género surgido en internet. Los estilos narrativos “abiertos” tuvieron una existencia previa y se fortalecen en el ámbito de los documentales seriados que circulan por la Web o las plataformas de *Video on Demand*.

Las nuevas modalidades de expectación plantean un modo diferente de construir, validar y transmitir interpretaciones sobre aspectos del mundo, que son los objetivos centrales de todo documental audiovisual. Para reconocer las características distintivas de los documentales contemporáneos tanto en sus manifestaciones interactivas como en las de otros medios, aparece como útil y necesario el análisis de las estructuras narrativas que los organizan, sostienen sus interpretaciones y definen puntos de vista. El camino que propone la presente investigación sigue una estrategia que se apoya en la descripción de formas narrativas más trabajadas por los estudios previos -los documentales tradicionales y las narraciones ficcionales transmediáticas- y su comparación con las formas del documental contemporáneo en sus diversas manifestaciones. De esta manera avanzamos en la comprensión de los límites y posibilidades del documentalismo en un momento de apertura constante hacia contenidos y formas innovadores.



Proyectos anteriores del grupo de investigación

Nuevas narrativas en el relato de no ficción en Argentina en el período de 2005-2017

Código PIACyT: 34/0470 - Período: 2018 - 2019.

Director: Gustavo Aprea

Codirector: Nicolás Alessandro

Integraron el proyecto. Gustavo Aprea, Nicolás Alessandro, Jimena Legüero, Rodolfo Martínez Mendoza.

La multiplicación de las pantallas y las nuevas formas de narración audiovisual

Código PIACyT: 34/0433 - Período: 2015 - 2018

Director: Gustavo Aprea

Integraron el proyecto. Gustavo Aprea, Nicolás Alessandro, Christian Busquier, Ezequiel De Rosso, María Victoria Demichele, César Gómez, Jimena Legüero, Rodolfo Martínez Mendoza, Ezequiel Rivero.

Integran el proyecto actual: Gustavo Aprea, Nicolás Alessandro, Jimena Legüero y Rodolfo Martínez Mendoza.

El proyecto está vinculado a los desarrollos académicos de las **Cátedras de Oficios y Técnicas Artes Cinematográficas Guión y Taller elegido Guión.**

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

- Aprea, G. (2011). El documental como dispositivo. En: *Figuraciones. Nro. 8*. Buenos Aires: Publicaciones del Área Transdepartamental de Crítica de Arte de la Universidad Nacional de las Artes.
- Carlón, M. (2016). *Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y YouTube*. Buenos Aires: La Crujía.
- Comolli, J. L. y Sorrel, V. (2016). *El cine, modo de empleo. Del fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Gifreu, A. (2011). The interactive documentary as a discourse on interactive non-fiction: for a proposal of the definition and categorisation of the emerging genre. En: *Hipertext, 2011*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra Communication Department. Digidoc Research Group.
- Irigaray, F. y Reno, D. (comps). (2017). *Transmediaciones. Creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Martel, F. (2011). *Cultura Main Stream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus
- Puccini, S. (2015). *Guión de documentales. De la preproducción a la posproducción*. Buenos Aires: La Marca Editores.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto - Planeta.
- Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Plantinga, C. (2010). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Xavier, I. (2009). *El discurso cinematográfico, La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Las productoras de contenidos televisivos. Surgimiento, dinámicas y modalidades laborales

Directora: Libertad Borda
Codirectora: Diana Paladino
Código: 34/0593
Período: 2020-2022

Introducción y antecedentes del grupo. En el surgimiento de productoras independientes a mediados de los años noventa en Argentina inciden tanto la mutación en las modalidades de producción televisiva a nivel mundial como factores relacionados con la crisis financiera de los canales locales. En el plano internacional, la tercerización de los contenidos se había convertido en una estrategia habitual de las emisoras. En el local, el impacto de la crisis económica producida por el llamado “efecto tequila” hizo que las empresas anunciantes redujeran la inversión publicitaria en un 25%. Esto puso a los directivos de los canales ante la necesidad de cambiar la estrategia y recurrir a la tercerización de sus contenidos. Así surgieron numerosas compañías productoras, que en principio se autodenominan independientes, aunque luego en muchos casos pasarán a depender de manera más o menos estructural de los canales que compran sus programas.

Con el objetivo de indagar la perspectiva de quienes trabajaron en estas compañías, y al mismo tiempo registrar dichas opiniones para que puedan ser utilizadas como insumo en el marco de la cátedra “Historia de los medios audiovisuales en Argentina” (Licenciatura en Artes Audiovisuales, UNA), este proyecto propone realizar entrevistas, registradas en formato digital, a locutores, actores/actrices, técnicos, productores, directores y libretistas. Tanto por centrarse en determinado período de la historia de la televisión como por proponerse un registro de los testimonios de sus hacedores, esta investigación es continuación de dos anteriores: “De la dictadura a la democracia. Historia de la televisión argentina en el periodo 1976-1989” 34/0316 2015-2017, que a su vez se continuó en 34/0477 2018-2019.

Pol-ka
Producciones

IDEAS DEL SUR

cuatrocabezas

CRIS MORENA GROUP

Estado actual del conocimiento sobre el tema. Las productoras televisivas surgidas en la década del noventa no fueron las primeras que operaron en Argentina. Ya en 1957, debido al decreto 15460 que prohibía a los canales de televisión constituirse con capital extranjero, tres compañías estadounidenses consiguieron ingresar al sistema de medios en forma de productoras de contenidos: la cadena CBS asociada con Goar Mestre en PROARTEL, suministraba contenidos a Canal 13; la ABC suministraba contenidos a Canal 11 a través de Telerama y la NBC a Canal 9 a través de Telecenter. Para 1971, dichas productoras habían vendido sus acciones a empresarios nacionales y se habían retirado del país (Mastrini, 2001).

En 1972, un decreto del presidente de *facto* Alejandro Agustín Lanusse decidió que las licencias caducaran en 1973. Es decir, a los 15 años de la adjudicación en 1958, y no del momento en que empezaron a funcionar los canales en 1961. El gobierno peronista que asumió en 1973 estatizó los canales. Pero estatizar los canales y no las productoras podía condicionar fuertemente el control de los contenidos (Graziano, 1974), de modo que, tras un año de debate, sobre el funcionamiento de un sistema solo estatal o un sistema mixto, se dictó la intervención de los canales de televisión, de sus bienes inmuebles y las plantas productoras de programación (Decreto 340; 31/07/1974). Al año siguiente, se expropiaron las productoras de los canales 9, 11 y 13 de Capital Federal; 7 de Mendoza; y 8 de Mar del Plata (Ley 20.966; 18/06/1975) (Morone y de Charras, 2005). Esta situación finalmente resultó favorable a la dictadura militar de 1976, dado que el gobierno *de facto* tuvo a su disposición los canales que habían sido estatizados por la administración anterior.

En 1982, Carlos Ávila creó Torneos y Competencias, especializada en eventos deportivos. Y, en 1989, el mismo Ávila asociado con Raúl Lecouña creó Sonotex. Sin embargo, es en los 90 cuando se da un surgimiento continuo de compañías productoras. Este surgimiento, en el marco de los procesos de transformaciones económicas, discursivas y tecnológicas, entre 1989 y 2001, es estudiado por Nora Mazziotti (2007).

Asimismo, Juan y Quinn (2002) analizan, desde una perspectiva centrada en la economía política de la comunicación, cómo la estructura de las productoras independientes se rige, como toda empresa capitalista, por una ecuación costo-beneficio que determina su producción. Según la hipótesis de los autores “ante la ausencia de iniciativa por parte de los canales en cuanto a experimentación en formatos o contenidos innovadores, las productoras aportan el factor de renovación necesario en la industria cultural” (op. cit.: 55). Pero precisamente por la lógica capitalista antes mencionada, esta renovación no llega –o no debería llegar, según sus propios principios- a poner en peligro la estandarización. Es decir, según Juan y Quinn, las productoras operan de manera complementaria con los canales de televisión abierta.

Marco teórico. En el marco de este proyecto consideraremos los conceptos elaborados por quienes han estudiado las formas de la dinámica del trabajo en las industrias de la creatividad. Ramón Zallo, por ejemplo, entiende el trabajo creativo como aquel que “genera una producción simbólica que remite a los códigos culturales, históricos y presentes, de una sociedad dada, contribuyendo a una reproducción ideológica y social” (1988). Por heredar algunas de las características del antiguo trabajo del creador de obras únicas, el trabajo creativo de las industrias culturales conserva cierta autonomía y otorga un carácter de unicidad a la mercancía cultural, aun cuando se la produce en serie: no hay una serie exactamente igual a otra. De esta manera, siguiendo a Zallo, el trabajador de las industrias culturales es una especie de artesano que trabaja en el marco de una empresa capitalista y por lo tanto debe responder a las exigencias de esa estructura. En el caso específico de los programas de ficción, por ejemplo, suele producirse una cierta precarización e invisibilización del trabajo creativo, situación que da lugar a tensiones irresueltas entre las filas de estos trabajadores (Rivero, 2010).

Otro concepto que tomamos de Zallo (1988) es el de renovación: las industrias culturales necesitan renovar sus productos en forma constante, aunque esto no implique según el autor, una verdadera transformación sino más bien un cambio externo que intenta minimizar los riesgos de cambios más profundos.

Hipótesis. Las hipótesis que guían a este proyecto se centran en la contrastación de los cambios producidos en el período 1990-2010 y la percepción de dichos cambios para quienes participaron en las actividades que relevaremos. Una de las cuestiones principales será verificar la percepción respecto de la dialéctica señalada por Zallo (1988) entre innovación real y renovación formal. En los casos en que el entrevistado haya ingresado al mercado laboral en el inicio de las productoras, la contrastación surgirá del análisis posterior que pueda efectuar el equipo que integra el proyecto. Según el área de experticia del entrevistado las reflexiones sobre la transformación operada en el período remitirán a los cambios tecnológicos, la pérdida de importancia de los autores, el peso de la productora como marca pero también fuente de decisiones, el cuidado en el trabajo con actores infantiles, entre otros ejes.

Metodología. A partir de los interrogantes y los objetivos del presente Proyecto, consideramos adecuado privilegiar una perspectiva cualitativa de abordaje, entendiendo por ello a una forma de pensar, de acercarse a los fenómenos sociales, donde se privilegia la profundidad por sobre la extensión y que se halla sostenida por métodos de análisis y explicación que abarcan la comprensión de la complejidad, el detalle y el contexto (Vasilachis, 2006). A su vez, el estudio se enmarcará prioritariamente en un paradigma interpretativo, es decir que buscaremos comprender el sentido de las prácticas (inclusive discursivas) insertas en el mundo de las personas. El proyecto se abocará a la realización de entrevistas prolongadas que recojan el testimonio de individuos que hayan tenido o tengan aún participación en alguna o algunas de las empresas productoras surgidas en el período seleccionado (Promofilm, Pol-ka, Cuatro Cabezas, Cris Morena Group, Ideas del Sur, Underground, Ronda, etc.). La preparación de cada entrevista supone un exhaustivo trabajo de archivo, para conocer la trayectoria televisiva de la persona a entrevistar y el contexto social y del espectáculo en que se desarrolló. Recuperar sus testimonios significa un aporte importante para historiar un medio fundamental en la Argentina.

A partir de ellos, como fuente primaria, se pueden establecer vínculos y relaciones con otros medios (como la radio, cierta prensa gráfica, el cine) y géneros del espectáculo. De tal modo, los testimonios recogidos permitirán conocer, re-conocer, evaluar, repensar trayectorias, profesiones, roles, formas de encarar la tarea en los distintos medios y etapas en que trabajaron; y constituirán un aporte al conocimiento de la memoria colectiva de una sociedad y también al reconocimiento de las identidades que la conforman. En muchos sentidos, nuestro trabajo de realización y análisis de las entrevistas se apoyará en el método biográfico interpretativo (Sautu, 2004).



Este postula que la historia personal se entreteteje con las circunstancias del entorno social. En su vertiente cualitativa supone que en las trayectorias de las personas existen episodios vitales o eventos específicos que pueden ser percibidos subjetivamente como puntos de inflexión que operan como marcas objetivas (cambio en la situación estructural) y subjetivas (hechos que las personas identifican como cambios) en la vida de las personas. Por otro lado, como afirman Sautu, *et al.* (2005) la entrevista habilita el conocimiento de la perspectiva de los actores sociales ya que se trata de una conversación sistematizada “que tiene por objeto obtener, recuperar y registrar las experiencias de vida almacenadas en la memoria de la gente” (Benadiba y Plotinsky, 2001: 22) e introduce -consecuentemente- la subjetividad del hablante.

Relevancia para la licenciatura en Artes Audiovisuales. Hasta comienzos del 2000, los estudiantes de Artes Audiovisuales pensaban su futuro profesional más cerca de la práctica cinematográfica que de la televisión. Hoy, pese a no ser espectadores habituales de TV, esa situación cambió. La distribución de televisión por internet multiplicó los cruces con diversas plataformas y dinamizó la recepción a través de distintas pantallas. Esto modificó drásticamente la percepción de los jóvenes para con el medio y ahora, además de un campo laboral, ven en él un medio de expresión válido. Por tal motivo, el contacto con “los hacedores de la televisión” y el trasvase generacional en las áreas técnicas, artísticas y de producción tiene una relevancia central.

Integran este proyecto: lxs profesorxs Libertad Borda, Diana Paladino, Ramiro Lehkuniec, Ariana Perez Artaso y lxs estudiantes María Sol Gutiérrez, Ezequiel Miguel Hernández, Santiago García Sanchez y Florencia Hernández.

El proyecto está vinculado a las Cátedras de **Historia de los Medios y el Espectáculo** e **Historia de los Medios Audiovisuales en Argentina**.

Bibliografía básica de referencia del proyecto

Juan, V. y Quinn, M. (2002). Las productoras independientes en los '90: una introducción desde la economía política. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, Vol IV. n. 2. Mayo/agosto. <https://issuu.com/eptic/docs/121023174446-793f2b7b58d3402382820c35d23cda52>.

Benadiba, L. y Plotinsky, D. (2001). *Historia oral: construcción del archivo histórico escolar. Una herramienta para la enseñanza de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Novedades Educativas.

Graziano, M. (1974). Los dueños de la TV argentina. *Revista Comunicación y Cultura*. N° 3.

Mastrini, G. (2001). Los orígenes de la televisión privada. *Todo es Historia*. N° 411. Bs.As.

Mazziotti, N. (2007). A journey through televisión between hyperinflation and default. En Hortiguera, Hugo and Carolina Rocha (eds.) *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989-2001)*. New York: Edwin Mellen Press.

Morone R., De Charras, D. (2005). El Servicio Público que no fue: La TV en el tercer gobierno peronista. En *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, La Crujía, Guillermo Mastrini (editor). Buenos Aires: La Crujía.

Rivero, E. (2010). El trabajo creativo en las industrias culturales. El caso de los autores de ficción en la televisión abierta de Argentina. <https://obitelar.files.wordpress.com/2014/06/el-trabajo-creativo-en-las-industrias-culturales.pdf>

Sautu, R. (2004). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Sautu, R.; Boniolo, P.; Dalle, P. y Elbert, R. (2005). *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires: CLACSO.

Vasilachis, I. (2006). (Coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.



QUE CHAQUE OEIL

La imagen resiste, la imagen piensa. Estéticas del cine y poéticas del audiovisual en la escena contemporánea

Director: Gabriel D'Iorio
Codirectora: Natalia Taccetta
Código: 34/0594
Período: 2020-2022

Durante la primera etapa de la investigación –que abarca los dos años de duración de este proyecto– nos proponemos indagar aspectos teóricos, filosóficos, poéticos y estéticos del problema de la imagen en clave contemporánea; en especial de la imagen cinematográfica y de lo audiovisual en la era de su producción y reproducción digital. Nos interesa investigar los antecedentes de un problema que consideramos central para entender la relación entre la transformación material de las imágenes, la producción del hecho poético y actual régimen estético en el cual se inscriben; lo cual supone analizar algunos de los aportes más relevantes que se están realizando en estos campos. Buscamos así comenzar una sistematización conceptual que nos permita clarificar con la mayor precisión posible el estatuto contemporáneo de las imágenes, analizar lo producido en el campo de las investigaciones teóricas sobre la imagen cinematográfica y estudiar las perspectivas que sobre este tema proponen algunos realizadorxs vinculadxs al cine y al campo audiovisual en general.

Para encarar este trabajo, trazamos un pequeño mapa a partir de una observación ampliamente compartida por los teóricos del cine: el paisaje del presente es muy distinto respecto de aquel que vio nacer al cine como arte y como industria. Es también distinto a la época que disfrutó de su esplendor como dispositivo de educación sentimental y agitación política de masas. Y ello en virtud de una serie de acontecimientos históricos que modificaron radicalmente el modo de entender las imágenes, sus cualidades estéticas y su esencia poética, su vínculo con la vida, el tiempo, la infinitud.



Cuentos de Tokyo (Yasujiro Ozu)

Entre estos acontecimientos hay uno que afecta de modo singular la materialidad de la imagen tal como nos interesa pensarla: nos referimos a la extensión de la tecnología digital que hizo posible transformar todas las imágenes en imágenes infinitamente editables, o lo que es igual: hizo posible que todas las imágenes del pasado sean pensadas bajo la lógica del *found-footage*, lo cual implica, a su vez, repensar la noción misma de archivo y con ella las ideas de recontextualización, postproducción y montaje. En efecto, que el cine se haya revelado tempranamente como el arte que estaba en condiciones de liquidar la tradición ya lo había advertido Walter Benjamin cuando observaba los poderes verdaderamente corrosivos de la reproducción técnica; con todo, que estas imágenes, además de ganar en valor exhibitivo –en desmedro del valor cultural– sean infinitamente manipulables en ordenadores y celulares, y que dupliquen la vida pasada y presente en la web –es decir, que transformen a la web en un monstruoso archivo– es un saber contemporáneo del que no podemos huir y que a su vez exige una nueva comprensión de la experiencia estética y del hecho poético, o, al menos, la disposición ética a enfrentar la pregunta: ¿qué significa sentir, crear y archivar en el campo del arte cinematográfico y audiovisual actual, toda vez que la producción, circulación y recepción de las imágenes se ha infinitizado?

El proyecto se propone entonces situar este problema que remite al estatuto actual de las imágenes en su particular relación con el cine –después del siglo del cine– a partir de una investigación de orden conceptual de obras de muy distinto rango y procedencia que consideramos relevantes para una aproximación introductoria. Trabajaremos en primer lugar en torno a dos grandes sistematizaciones del problema de la imagen cinematográfica: nos referimos a las indagaciones teóricas, históricas y poéticas que Gilles Deleuze y Jean-Luc Godard dedican al cine. *La imagen-movimiento* (1983), *La imagen-tiempo* (1985) y las clases que sirvieron de taller para la propuesta de Deleuze, las *Historia(s) del cine* y la exploración estético-poética que propone Godard en sus últimos filmes, oficiarán de punto de partida. Abordaremos luego un mapa complejo de contrapuntos que trazan Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière en torno a Deleuze y Godard –y otros muchos autores, desde ya– en el cual se observan críticas y reelaboraciones que abren nuevos problemas suscitados por la imagen: *La fábula cinematográfica* (2001) de Rancière y *Ante el tiempo* (2000) de Didi-Huberman serán los puntos de referencia a los que habrá que sumar *El destino de las imágenes* (2009) y la serie de investigaciones que Didi-Huberman viene proponiendo en el notable proyecto llamado *El ojo de la historia*. Finalmente, dedicaremos el último tramo de nuestro recorrido a estudiar dos investigaciones argentinas bien diferentes pero a nuestro modo de ver, complementarias; por un lado, el trabajo de Nicolás Prividera, *El país del cine* (2014), que propone una genealogía histórica del cine argentino en la que se pueden rastrear reflexiones teóricas sobre la imagen y desafíos actuales del cine;

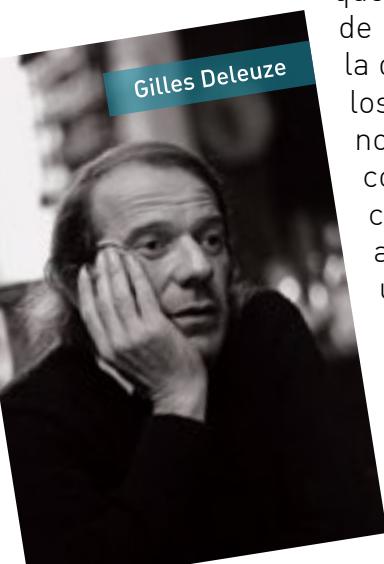


Vientos del este (Grupo Dziga Vertov)

por el otro, una indagación sobre la imagen contemporánea que tribute menos a la tradición anglosajona (Bordwell, Stam, etc.) o continental (Aumont, Gaudreault, etc.) y más a la exploración teórica y poética latinoamericana.

Es a partir de este recorrido introductorio que buscaremos emplazar con mayor precisión el objeto de estudio y sistematizar este conjunto de investigaciones y conceptualizaciones que tuvieron lugar en las últimas décadas y que, de una u otra manera, parecen girar en torno a la capacidad de resistir y pensar, es decir, de crear y liberar y no solo de hechizar y dominar que tienen las imágenes.

Las razones de la elección de estos materiales remite al objeto de indagación, y en esta primera etapa, a la reconstrucción de los antecedentes del problema. En efecto, a comienzos de la década del 80 del siglo XX, Gilles Deleuze emprende una investigación que va a ser definitiva para la filosofía actual del cine, cuyo corolario más evidente serán *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, cuyas tesis transformaron radicalmente el modo estético filosófico de entender el cine, abriendo un campo de interés renovado para muchos investigadores de este arte. Estos estudios constituyen un nuevo punto de partida para repensar problemas suscitados por las teorías de cine y por los análisis de las imágenes cinematográficas, que reconocía ya variados y ricos antecedentes, de Bergson a Benjamin, de Bazin a Mitry y Metz. Una de las primeras afirmaciones de Deleuze, la que sostiene que al igual que los filósofos que piensan con conceptos los cineastas piensan pero con imágenes, nos parece fundamental, no porque sea original, sino porque obliga a emplazar un campo y sacar consecuencias: la imagen puede resistir en tanto puede pensar, o, más claramente, se puede pensar con ellas, desde ellas, en ellas. El cine, al producir imágenes-movimiento e imágenes-tiempo—es decir, al trazar una relación inmanente entre imagen y movimiento, imagen y tiempo— inventa una gramática propia que establece compatibilidades, interferencias, entrecruzamientos, ideas o afectos entre eso que llamamos realidad y los sujetos que la habitan.



La ontología deleuziana de las imágenes cinematográficas, fundada en la distinción entre dos tipos de imágenes, es entonces la ocasión para que la filosofía encuentre en el cine la elaboración de un pensamiento que toma como eje de su reflexión la potencia de la imagen cinematográfica para componer nuevas relaciones entre el movimiento y el tiempo. De tal modo, en el cine tradicional la experiencia sensorio-motriz es la que organiza la percepción y circunscribe a la imagen: la percepción se despliega en la acción y la historia se ajusta a la cronología. Ello hace que el tiempo sea pensado como una variable dependiente del movimiento. Ahora bien, cuando se alteran esos vínculos orgánicos y causales, lo que se presenta es una imagen totalmente nueva: aquella cuyos lazos perceptivos se encuentran liberados de sus prolongaciones en acciones produciéndose imágenes del tiempo. Por lo tanto, el cine del tiempo es un cine vidente más que de acción, un cine en el que se presentan situaciones ópticas y sonoras puras. De esta manera, aquello que resulta definitorio en los estudios sobre cine de Deleuze es el reconocimiento de un movimiento acentrado que libera al tiempo de su subordinación al movimiento, creando discordancias, interrupciones y aberraciones en nuestras experiencias perceptivo-motrices.

Junto al trabajo de Deleuze, la reflexión en torno de las imágenes cinematográficas adquiere un nuevo relieve en las indagaciones históricas y poéticas que realiza Jean-Luc Godard en sus *Historia(s) del cine*. La monumental obra que Godard comienza hacia finales de la década del 80 del siglo XX no sólo busca repensar la historia del siglo en las historias del cine; logra interpelar, además, los presupuestos filosóficos y estéticos del saber sobre cine y su historia, y por añadidura, sobre las relaciones entre imagen cinematográfica, archivo e historia. En este sentido, una de las hipótesis centrales que Godard despliega en sus *Histoire(s)* es aquella que afirma que el cine es la única de las artes que puede desplegar su propia historia, fundada en materiales que permiten narrar, mostrar



y pensar el río sensible de múltiples historias a través de las imágenes del cine mismo. Si la filosofía lo hace a través de conceptos y la historia a través de los archivos, documentos y testimonios del pasado, el cine tiene la pretensión de atrapar su pasado y su contemporaneidad en imágenes y sonidos. Y este ejercicio lo realiza de forma intempestiva, colocando a los espectadores ante el desafío de interrogarse por aquello que ven, sienten y piensan respecto de sí mismos y de la comunidad en la que viven.

Asimismo, es preciso advertir que no sólo hay una tradición previa con la cual se pueden confrontar los trabajos de Deleuze y Godard –que en el plano teórico podemos consignar a la tradición vinculada a la semiótica del cine; y en el plano estético-poético a muchas otras tradiciones del cine, de Pasolini y Herzog, por mencionar solo dos–; también es posible hacerlo con dos obras recientes, que hemos citado unas líneas más arriba: nos referimos a las intervenciones de Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman. Si en *La fábula cinematográfica* el primero realiza una crítica precisa a la consistencia de los planteos deleuziano y godardianos para pensar la fuerza diferencial y elusiva de las imágenes, el segundo propone en *Ante el tiempo* una taxonomía de las imágenes que permite ampliar ambos registros: así, la imagen-matriz, la imagen-malicia, la imagen-combate, la imagen-aura, permiten repensar la modernidad, el anacronismo, el archivo y preparar el terreno para extender estas categorías al plano del cine, tal como hará en la serie *El ojo de la historia*. En tanto entendemos que esta discusión no puede no situarse –y en el curso de la indagación intentaremos mostrar por qué–

en el plano local, indagaremos dos obras claves de la producción teórica argentina de los últimos años. Por un lado, la obra poética y teórica de Nicolás Prividera –de *Ma Tierra de los Padres*, sí, pero también sus escritos sobre cine cuya síntesis encontramos en *El país del cine*– nos parece clave porque propone no solo una genealogía del cine argentino a partir de relaciones específicas; piensa, a la vez, el estatuto estético de la imagen cinematográfica a partir de una politicidad específica. Por el otro, la filósofa argentina Silvia Schwarzböck, en su notable trabajo *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*, encara decididamente una lectura contemporánea de la estética a partir de su vínculo con el cine que la lleva a explorar en profundidad las relaciones actuales entre imagen e infinitud. Finalmente, ampliaremos la reflexión al ámbito latinoamericano, pero con el objeto de explorar la relación entre imagen y archivo a partir de un análisis teórico y de un conjunto de casos concretos que situaremos oportunamente.

En síntesis, indagar el estatuto de la imagen en las aristas mencionadas nos permitirá recorrer un arco que va desde las sistematizaciones clásicas en torno a este problema hasta sus indagaciones más contemporáneas y también locales, a fin de arribar al estado actual de su estatuto en el momento de su reproducción y circulación digital, junto a los problemas estéticos, poéticos y políticos que este momento propone a toda filosofía de la imagen.



Otros proyectos del grupo de investigación

Lecturas intempestivas en torno al cine, la estética y la infinitud.

Director: Gabriel D'lorio – Co-directora: Magdalena Demarco

Código: 4 / 2019 – Período: 2020-2021

Una serie de acontecimientos históricos modificaron el modo de producción de las imágenes, sus cualidades técnicas, su vínculo con el mundo, el tiempo, la infinitud. Entre todos ellos, uno afecta decididamente su materialidad: la extensión de la tecnología digital hizo posible transformar todas las imágenes en material infinitamente editable; hizo posible así que todas las imágenes del pasado puedan ser pensadas bajo la lógica del *found-footage*. Este proyecto se propone situar el problema del estatuto actual de las imágenes a partir de una investigación de orden conceptual de obras que consideramos relevantes para una aproximación introductoria desde el punto de vista latinoamericano.

La insumisión estética.

Director: Gabriel D'lorio – Co-directora: Elena Mancinelli

Código: PIACyT. 32/0472 – Período: 2017-2019

Este proyecto buscó desde el comienzo estudiar la obra de Jean-Luc Godard –filmes, textos, ensayos, entrevistas– a partir de cuatro ejes problemáticos: la cuestión de la historia, las formas del montaje, el lugar de los cuerpos y la pregunta por el humanismo. Entendemos que esta serie de problemas nos permitieron ordenar, al menos en parte, su obra y su apuesta estético-poética. Pero, a la vez, quisimos contrastar las formas que toman estos problemas en Godard con las obras de otros realizadores claves de la cinematografía del siglo XX. Para cumplir con ambos objetivos tomamos como objeto de indagación central las *Historia(s) del cine*. Desde allí nos movimos hacia adelante, analizando la producción última de Godard, y también hacia atrás, todo lo cual nos permitió constatar la vastedad de una obra que reconoce muchos interlocutores (y desde ya no nos referimos sólo a cineastas sino a novelistas, filósofos, artistas plásticos, etc.) y verificar las razones que



Jean-Luc Godard

La revolución estética.

Director: Gabriel D'lorio – Co-directora: Elena Mancinelli

Código: ACyT. A. 34/0345 – Período. 2015-2017

El objetivo general de esta investigación fue situar, en primer lugar, la obra de Jacques Rancière en el campo de la estética; en segundo lugar, la noción de regímenes de identificación dentro de su propia obra. Sobre este fondo de

hacen de Godard una referencia ineludible del cine del siglo XX. Justamente por ello, era de esperar que los avances más significativos del proyecto estuvieran vinculados al trabajo de análisis y reflexión realizado en torno de las *Historia(s)*. Con todo, resultó sorprendente que en el recorrido del proyecto pudiéramos contar con un *decoupage* casi completo realizado por Marina Castagnino (cuyo resultado final se expuso como Tesis de Licenciatura) y un amplio trabajo crítico sobre lo audiovisual y lo textual de las *Historia(s)* elaborado en sus detalles por todos los integrantes del proyecto. Parte de estos trabajos fueron presentados en dos jornadas dedicadas al cine de Godard y serán publicados en el curso del año próximo.

inteligibilidad teórica, trabajamos escenas o casos ligados al cine y la literatura, que nos permitieron verificar la fuerza heurística de los denominados “regímenes” y en particular del “régimen de identificación estética”. En nuestra indagación observamos cómo los regímenes pueden dar cuenta de las paradojas, revueltas y transformaciones que a menudo sacuden el mundo de las artes de un modo bien diferente que nociones tales como “modernidad estética”, “modernismo” o “estética de lo sublime”. Para verificar la hipótesis hicimos un trabajo hermenéutico-crítico sobre los textos del filósofo francés, pero a la vez construimos escenas diferentes a las que propone Rancière, escenas ligadas al cine y la literatura argentinos. Los resultados logrados nos colocaron ante la necesidad de trabajar con otro registro y lenguaje. Así, nos fuimos desplazando de la filosofía a la estética y poética del cine.

Fueron integrantes de al menos uno de los últimos tres proyectos del grupo durante estos años: Martín Ara, Natalia Taccetta, Magdalena Demarco, Mariano Fernández, Diego Caramés, Elena Mancinelli, Gabriel D’lorio, Juan Albín, María Eugenia Redruello, Mariana Casullo, Mateo Matarasso, Marina Castagnino, María Blanco, Belén Paladino, Nuria Amaro, María Toranzo, Florencia Strambini, Rocío Fernández Madero, Sofía Cazeres, Alejandra Cruz Guiñez, Marcos López Echagüe, Valentino Cappelloni, Jota Santamaría y Marco Cincotta.

Postdata sobre la historia del grupo y los proyectos de investigación. Nuestro grupo de investigación viene trabajando en diversos proyectos vinculados a la Cátedra de Estética del DAAV (que integramos Martín Ara, Magdalena Demarco y Gabriel D’lorio), pero siempre abierto a realizar intercambios con colegas de otras Cátedras (Filosofía, Fundamentos Teóricos de la Producción Artística, Realización, Guión, Producción, Lenguajes, Géneros, etc.) y Departamentos (Artes Visuales, Crítica de Artes, etc.). El grupo de investigación, con variaciones no menores en sus integrantes, tiene un recorrido de poco menos de una década. Se inició con proyectos vinculados

a la indagación sobre el documental argentino reciente (el primero de ellos: *Formas de la memoria*, cuyo resultados se pueden cotejar en un libro publicado con el mismo título en el año 2012 con el aval del DAAV) y prosiguió en indagaciones vinculadas con la estética filosófica y la estética del cine. Cada proyecto inscripto en las convocatorias hechas por el Rectorado de la Universidad Nacional de las Artes ha tenido alguna versión preliminar o aproximación en las convocatorias efectuadas desde la Secretaría de Investigación y Postgrado del DAAV. Nuestro último proyecto comenzó a gestarse y desarrollarse a partir de la convocatoria hecha durante el año 2019 por el IIAA – DAAV, bajo la dirección del Prof. Gabriel D’lorio y la codirección de la Prof. Magdalena Demarco, con un acento mayor en el cine argentino y latinoamericano (ver *Lecturas intempestivas*). Otro tanto puede decirse de los anteriores proyectos. Por último: ha sido un objetivo primordial del grupo integrar a colegas de diversas tradiciones de formación y, a la vez, a estudiantes y graduados interesados en la investigación en artes audiovisuales. Dada la riqueza de la mirada interdisciplinaria que siempre propiciamos, pensamos la investigación como hecho de comprensión, aprendizaje e indagación colectiva y plural.

Integran el proyecto actual: Magdalena Demarco, Martín Ara, Mariano Fernández, Natalia Taccetta, Gabriel D’lorio, Mateo Matarasso, Marina Castagnino, María Blanco, Belén Paladino, Nuria Amaro, María Toranzo, Florencia Strambini, Rocío Fernández Madero, Sofía Cazeres, Alejandra Cruz Guiñez y Marcos López Echagüe.

El proyecto está vinculado a los desarrollos académicos de las cátedras de **Estética I y II** y **Fundamentos Teóricos de la Producción Artística**.

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvituso, María Teresa M'Deza y Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. Saúl Yurkiévich. Biblioteca Era.
- Bresson, R. (2015). *Bresson por Bresson*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Deleuze G. (2008). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. *Clases I. II. III*. (Cactus Ediciones)
- Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi Huberman, G. (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Trad. German Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.
- Godard, J-L. (2007). *Historia(s) del cine*. Trad. Adrián Cangí y Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja Negra.
- Prividera, N. (2015). *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Córdoba: Los Ríos.

- Rancière, J. (2018). *La fábula cinematográfica*. Trad. Carlos Schilling. Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Trad. Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Trad. Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: del Estante.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Ángel Pretecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- Rocha, G. (2011). *La revolución es una Eztétyka. Por un cine tropicalista*. Trad. Ezequiel Ipar y Mariana Gainza. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schwarzböck, S. (2017). *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mardulce.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Traversa, O. (1988). *Cine. El significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Wain, M. (2010). *La memoria de los ojos: filmografía completa de Leonardo Favio*. 2da. Ed. Buenos Aires: La Otra Boca.



El proceso creativo colectivo en el espacio áulico para el diseño de la imagen en la producción audiovisual

Director: Juan Martín del Valle

Código: 34/0595

Período 2020-2022

Las investigaciones desarrolladas desde el año 2011 hasta la actualidad indagan sobre prácticas, procesos y técnicas del diseño y realización de la imagen para la producción audiovisual a través del enfoque de la dirección de arte y el diseño de producción. Luego de varios períodos de investigación sobre largometrajes con el objetivo de integrar las tareas de investigación a las prácticas áulicas de la Cátedra Spivak de Dirección de Arte, los últimos proyectos se enfocaron en los procesos creativos del diseño de la imagen de las producciones audiovisuales realizadas en las prácticas curriculares. Estos proyectos permitieron dar cuenta de los resultados de la aplicación del conocimiento construido hasta ahora sobre las prácticas de enseñanza y aprendizaje, e indagar sobre las capacidades y saberes individuales de los estudiantes desarrolladas a través del proceso creativo en el espacio áulico colaborativo como generador de un hecho artístico original. En estas últimas etapas se incorporaron al equipo docentes investigadores de otras cátedras implicadas en el diseño de la imagen en función de compartir y ampliar la aplicación de los conocimientos adquiridos en las prácticas de enseñanza y aprendizaje, así como aportar aspectos interdisciplinarios desde las perspectivas de la comunicación y de la educación requeridos por la propuesta.

El proyecto actual se recorta en la indagación sobre los procesos creativos colectivos de las producciones audiovisuales curriculares en función de reconocer las subjetividades individuales que se ponen en juego a través de un trabajo grupal que propicia el intercambio creativo así como de saberes y

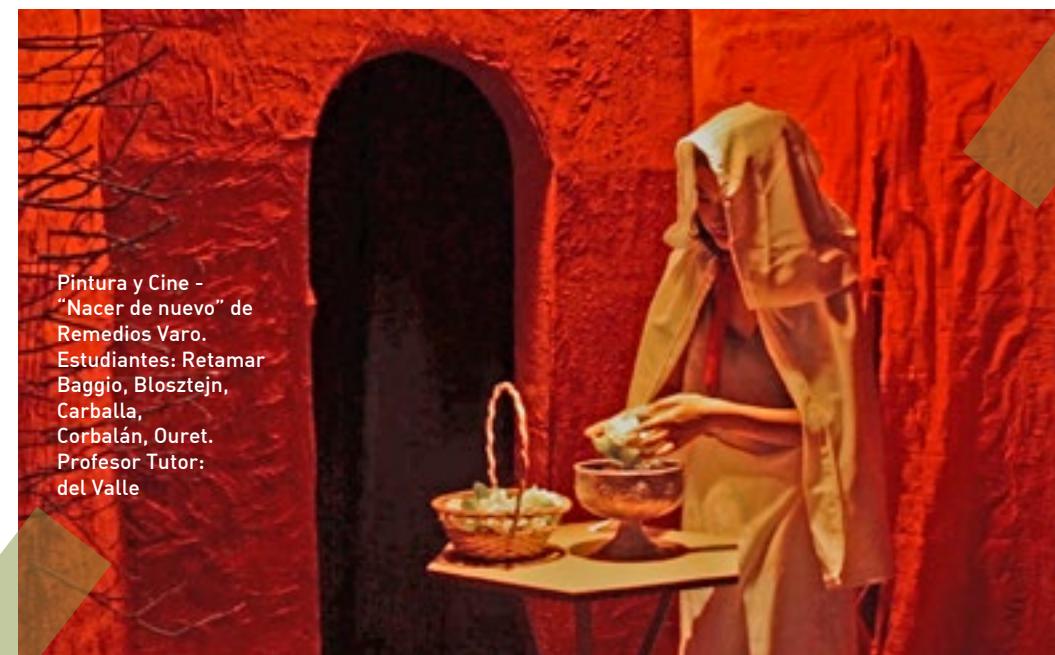
experiencias, con la intención de potenciar las capacidades y saberes ocultos de los estudiantes comprendidos como sujetos centrales del proceso de enseñanza y aprendizaje en el espacio áulico concebido como ecosistema comunicativo. Si bien, en continuidad con los proyectos anteriores, entre los objetivos se propone la lectura de la imagen final de las producciones en relación al análisis de las imágenes resultantes de cada una de las etapas de sus procesos creativos; dentro de esta publicación esa línea se describe en la síntesis adicional sobre la trayectoria del equipo en función de dar lugar en este texto al enfoque comunicacional y pedagógico, dada su relevancia e interés para la sociedad a partir de la implementación de la educación virtual como plan de contingencia.

La modalidad de enseñanza a distancia requiere que los estudiantes se guíen por sí mismos en la comprensión de consignas de aprendizaje y abordaje de contenidos en plataformas virtuales sobre las cuales la guía del enseñante dejó de contar con las cualidades de la comunicación presencial. En este paradigma el trabajo colaborativo cobra enorme relevancia para los estudiantes en función de abordar las prácticas educativas. Acciones como intercambiar información, ayudarse mutuamente a comprender y construir colaborativamente, en esta modalidad pasan a ser necesidades ineludibles tanto para los estudiantes como para las estrategias pedagógicas.

En este sentido, a partir de la implementación del aislamiento social obligatorio y en particular de las prácticas áulicas virtuales como plan de contingencia en 2020, la temática que se había comenzado a desarrollar en los últimos proyectos, la construcción colaborativa en el contexto del espacio áulico como ecosistema comunicacional, adquirió relevancia para la comunidad educativa, también para las actividades que requieren del trabajo grupal, como la realización audiovisual, y para la sociedad en general que pasó a depender de las prácticas comunicacionales virtuales multidireccionales. Esta circunstancia inesperada enriqueció también un aspecto de la propuesta metodológica de este proyecto: el desarrollo de Narrativas Pedagógicas por parte de docentes y estudiantes investigadores

como registro de las situaciones de enseñanza y aprendizaje en función de construir el acto pedagógico.

La incorporación de la Narrativa Pedagógica como instrumento de recolección de discursos informales de los actores implicados en el ecosistema áulico comunicacional es el aspecto distintivo de este proyecto con respecto a los anteriores. Cuando se investiga desde el ecosistema comunicacional se deben tener en cuenta diversos agentes, condiciones y elementos que integran el asunto específico a estudiar. En este sentido es necesaria la implementación de una triangulación metodológica para integrar diferentes puntos de vista respecto de un asunto, lo cual posibilita obtener trabajos de mayor utilidad social (Gómez Diago, 2010). De esta forma, los discursos informales de los actores implicados se incorporan a la triangulación junto a los discursos formales y la lectura de la imagen de las producciones en las etapas de sus procesos creativos. A partir de la documentación de interpretaciones en prácticas pedagógicas, se busca obtener información relevante acerca de los procesos de construcción de sentido, así como recuperar la experiencia particular atravesada por aquellas teorías que permiten analizarla desde la observación de los programas en



Pintura y Cine -
"Nacer de nuevo" de
Remedios Varo.
Estudiantes: Retamar
Baggio, Blosztein,
Carballa,
Corbalán, Ouret.
Profesor Tutor:
del Valle



Videoclip "Girar" - López Badra, Castro, Del Magro, Casco, Patirucci, Aracena, Campos. Profesor Tutor: del Valle

acción, las dificultades y posibilidades particulares en su contexto, así como profundizar en lo particular de cada escenario en función de comprender qué factores resultan o no vehículos para el proyecto educativo. Se optó por este instrumento de relevamiento de datos debido a que se trata de una técnica de investigación basada en las declaraciones emitidas por una muestra representativa de una población concreta y que permite conocer sus opiniones, actitudes, creencias y valoraciones subjetivas. En la formación en arte y en particular, la de realizadores cinematográficos en el ámbito universitario, surge una dialéctica entre la producción artística y el análisis teórico debido al atravesamiento del enfoque reduccionista sobre la expresión artística en función del análisis científico propio del ámbito académico. En este sentido, los productos audiovisuales que se proponen como el final de un proceso que es creativo y a la vez técnico presentan interés para la investigación en arte en función de devolver a la práctica académica de las artes audiovisuales un abordaje que colabore a superar esta discrepancia, adecuado a la lectura de la construcción de la imagen con base en la experiencia de trabajo y que propicie un impulso creativo de estéticas y contenidos en la búsqueda de un hecho artístico original.

La identificación y la incorporación de los particularismos culturales al proceso de construcción colectiva de la imagen permiten que el espacio de enseñanza sea un lugar de encuentro cultural donde se reconoce sin fórmulas estandarizadas al estudiante como sujeto de derecho inmerso en una trama social particular. El proceso educativo requiere transformar, inventar formas de apertura a nuevos mundos para cada sujeto a partir de transitar la práctica educativa desde sus particularidades (Núñez, 2015).

Frente a las generaciones de estudiantes nacidos en la revolución de la información, la tarea docente como tarea activa en la apropiación de su rol productor requiere la revisión de estrategias, la construcción de formas de relación plurales educante-educando y la incorporación del saber periférico al académico. La reapropiación de los procesos de enseñanza y aprendizaje a partir de la integración de las tareas de investigación a las prácticas áulicas, orienta a los estudiantes en las formas de construcción de sentido y modifica el modelo tradicional que exponía los avances de cada área de conocimiento de forma vertical permitiendo el desarrollo de saberes particulares así como de la propia disciplina que se estudia,



Pintura y Cine - "Tres estudios para una crucifixión" de Francis Bacon.
Estudiantes: Barone, Gómez, Lugones, Ramírez.
Profesora Tutora: L.Fernández

desplazando de esta manera el carácter prescriptivo del proceso formativo (Maggio, 2018; Mombello; 2015; Rancière, 2017; Serres, 2013).

El docente como actor social en la práctica pedagógica es también autor del discurso que interpreta al discurso oficial en el marco contextual en que se da el acto educativo. A diferencia de los documentos escolares que pretenden un relato objetivo y riguroso y excluyen aspectos que no son técnicos pero tienen un papel fundamental en el desarrollo del proyecto educativo, la Narrativa Pedagógica permite recuperar a partir de la documentación de sus interpretaciones su trayecto particular atravesado por aquellas teorías que le permiten analizar su experiencia (Suarez, 2005). Para elaborar una narración el actor social distingue de la totalidad de acontecimientos vividos aquellos episodios que le permitan crear una unidad de sentido que significa los hechos y los relaciona. La significación del sujeto surge a partir de la necesidad de transmitir lo que recoge como resultado de la autorreflexión y resulta en un relato que le atribuye sentido a la propia práctica en el espacio áulico.



Pintura y Cine -
"Ramona con medias caladas"
de Antonio Berni.
Estudiantes: Baccaro,
Christofilakis, Barreto,
Agüero, Zajaczkowski.
Profesor Tutor: del Valle



Pintura y Cine - "El jardín de las delicias" de El Bosco.
Estudiantes: Peyran, Maidana, Scavone, Núñez, Orellano, Fredes.
Profesora Tutora: L.Fernández

La experiencia relatada devela los significados que son producidos en cada contexto. Al vincular el sentido profundo desarrollado por la narración es posible relacionar los significados con el marco socio histórico donde se producen, reconociendo la necesaria implicación del sujeto en sus intercambios en el espacio áulico. Dar cuenta de la singularidad implica una comprensión particular a partir del carácter situado donde se desarrollan las características únicas de cada proceso de enseñanza aprendizaje. La educación es la re-construcción de narraciones personales y sociales. En la Narrativa Pedagógica, docentes y estudiantes son narradores y personajes en los relatos propios y ajenos. El relato de esas experiencias conforma una historia pedagógica particular con la capacidad de representar el acto pedagógico situado en su contexto social, geográfico e histórico (Connelly y Clandinin, 1995; Suárez, 2005).

Proyectos anteriores del Grupo de Investigación.

El proceso creativo para el diseño y realización de la imagen en la producción audiovisual.

Director: Juan Martín del Valle
Períodos: 2011-2019

Durante los primeros trayectos de investigación se recortó sobre los procesos creativos del diseño de la imagen. El primero sobre largometrajes y el segundo sobre las producciones audiovisuales curriculares realizadas en el marco de las materias de Dirección de Arte. El conocimiento construido en estos proyectos se aplica actualmente en las prácticas de enseñanza y aprendizaje tal como se describe en el texto precedente.

Indagación sobre largometrajes. En este trayecto se buscó identificar rasgos que permitan reflexionar sobre las transformaciones relativas a los procesos

del diseño de la imagen en la producción cinematográfica a partir de la incorporación al cine de avances tecnológicos surgidos de la revolución de la información y se indagó sobre tendencias culturales particulares y hegemónicas en este diseño en sus distintos contextos y su relación con las condiciones de producción. Se seleccionaron largometrajes paradigmáticos de diferentes posicionamientos estético-ideológicos tanto de industrias hegemónicas como de industrias emergentes, cuyo diseño de producción requirió la integración de efectos visuales analógicos y digitales al diseño de producción, posteriores al año 2002, considerado como punto de inflexión en la aplicación de los avances tecnológicos surgidos de la revolución de la información en el cine industrial dada la realización de las primeras películas de ficción en las cuales no se utilizó material fílmico en ninguna de sus etapas de producción (La Ferla, 2005; Hayward, 2012). Se recortó sobre producciones paradigmáticas del cine norteamericano y europeo, así como óperas primas sudamericanas que contextualizaron su relato en la cultura local en función de comparar la construcción del mundo posible de representaciones similares compuestas por la combinación de particularismos culturales, multiculturalidad y discurso hegemónico propios de la conformación cultural contemporánea (Martín-Barbero, 2000). Dada la imposibilidad de abordar estos procesos creativos de forma participante, el diseño metodológico implicó considerar una unidad de análisis que trasciende la unidad empírica formal debido a que remite a información de distinto tipo y fuentes, *making off*, entrevistas a los realizadores -testimonios necesariamente parciales y subjetivos- y resultados de otras investigaciones, con el objetivo de realizar diferentes niveles de análisis y contextualizaciones, para luego buscar la validación de los datos obtenidos a partir de una contrastación de los testimonios con la imagen final de las obras. Las indagaciones pusieron de manifiesto que los cambios estructurales y metodológicos tanto en las formas de trabajo del diseño de producción, dirección de arte y efectos visuales en las producciones cinematográficas como en las técnicas y procesos para el diseño de la imagen, especialmente en las producciones de la industria hegemónica, generaron una tendencia

a la re-organización de los equipos, áreas e interacción entre las mismas que modificó la integración conceptual de las diferentes subjetividades en el proceso creativo. La incidencia del contexto cultural y económico en la relación entre el valor del discurso audiovisual con las características intrínsecas de las prácticas en función de las decisiones estético-ideológicas para el diseño de la imagen resultó coincidente en cuanto a indicadores culturales locales. De todas formas, en la construcción de arquetipos se encontraron influencias de referencias cinematográficas directas del discurso hegemónico y de particularismos culturales locales coincidentes en cada largometraje con los diferentes posicionamientos estético-ideológicos de los procesos creativos, diseños de producción y expectativas de distribución. En las producciones cuyo posicionamiento estético-ideológico implicó la explotación comercial de las herramientas digitales como novedad tecnológica se advirtió una tendencia a la exacerbación de su utilización por sobre la combinación con herramientas tradicionales que influyó en la creación de la imagen como condicionante/disposición tecnológica por sobre las tendencias culturales. Se observó una coincidencia entre el aumento de indicadores de condicionantes tecnológicos con el grado de subjetividad/individualidad del director con respecto a las áreas de diseño de la imagen, mientras que los indicadores que se asocian a tendencias culturales aumentaron ante la integración conceptual de distintas subjetividades en un paradigma colaborativo.

Indagación sobre prácticas curriculares. El siguiente trayecto de investigación se propuso reconocer el proceso de diseño de la imagen para la construcción del mundo posible en relación el arte final en los trabajos prácticos curriculares de Dirección de Arte a partir de la forma en que representa los elementos que componen el universo diegético, la elección de herramientas y modos visuales con que se cuenta la historia como generador de un hecho artístico original. Se recortó sobre dos propuestas de Cátedra que tienen el objetivo de generar una actividad creativa que requiera partir tanto de la reflexión teórica como del contacto empírico con los materiales y herramientas e indagar sobre la relación entre la teoría

y la práctica: La producción de cortometrajes a partir de referencias pictóricas en función de abordar el proceso de diseño de la imagen desde el análisis de sus componentes visuales y la realización de videoclips, ya que ponen en juego la subjetividad de los creadores a través de nuevas formas de pensar y tienen el potencial de generar un lenguaje expresivo propio. Los métodos de análisis fílmico presentan diversidad de formas, procedimientos y técnicas. No existe una forma universal que logre esclarecer el comportamiento del film en todas sus manifestaciones, sino que cada analista crea o elige el modelo que más se adecúe a sus objetos de estudio (Sulbaran Piñeiro, 2000; Aumont y Marie, 1988). En este sentido, el diseño metodológico integró los enfoques clásicos de análisis del film con otros contemporáneos en función de construir un instrumento que permitió sintetizar el fenómeno investigado y a la vez explicarlo. La tipología del Mundo Posible se categoriza en tres regímenes que definen lo real/antirreal. Analogía absoluta, sustentada en el origen documental del cine y las escuelas realistas; la Analogía negada, que omite o evita la relación con la realidad, relacionada con el cine de vanguardia y el cine experimental, y la Analogía construida, que mantiene cierta distancia respecto de la realidad pero con la intención de referenciarse en ella (Ordaz Cruz; 2011). Los valores que intervienen en una representación configuran un mundo que usa fragmentos seleccionados de la vida real, se apropia y se referencia en ellos desde sus propios parámetros, logrando su aceptación mediante la recuperación de datos de referencia y la construcción de ficción. A partir de la lectura de la representación del nivel de puesta en escena se describió la imagen presentada en cada etapa del proceso de diseño para luego dar cuenta de la presencia de sus elementos en la imagen final de la obra (Casetti y Di Chio, 1991). En los casos en que la elección de las imágenes de inspiración no se limitó a lo que representaban visualmente, sino que la principal se complementaba con otras que ponían en juego su aspecto simbólico y cultural se dio una desaparición de gran parte de los informantes e indicios de las imágenes secundarias en las siguientes etapas, lo cual no sucedió con sus motivos,

temas y arquetipos. En cambio los informantes e indicios de la imagen de inspiración central presentaron mayor continuidad en el resto del proceso. De esta forma, los motivos y temas de los informantes que se perdieron en el proceso, se trasladaron a otros elegidos desde la propuesta estética. De las imágenes de referencia surgieron informantes que dieron forma a la imagen a partir de la elección de colores, morfología y materiales, así como modos visuales que se trasladaron a la realización del decorado, la utilería y la caracterización prevaleciendo en la definición de los mundos propuestos en la composición de la imagen final. En las unidades de análisis cuya tipología del mundo buscado responde a la categoría de analogía construida, especialmente en los casos en que la propuesta estética pretendió lograr síntesis y control de los elementos visuales, mantuvo distancia respecto de la realidad, resignificó los elementos, pero se referenció claramente en ella; los mundos posibles propuestos lograron mayor aceptación y se constituyeron en un hecho artístico original, de la misma forma en que se advirtió una tendencia a mantener la fidelidad de la realización de las propuestas a los bocetos resultantes del proceso de diseño. Otras características que dieron resultados similares fueron la utilización efectiva de la selección de los fragmentos del mundo que luego se falsificaron para su representación, la construcción de un sentido de la realidad para dar lugar a otra visualmente más eficaz y atractiva por su novedad, las decisiones estéticas que buscaron la creación de un mundo único y original en lugar de la reproducción de la realidad, la falsificación en lugar del registro, la imaginación en lugar de la restitución, la creación de universos subjetivos que se vuelven verosímiles a partir del reconocimiento del espectador en ellos. En la indagación sobre estas prácticas curriculares de características particulares se observó que el diseño y realización de la imagen tiende a lograr resultados de mayor originalidad en los casos en los que la propuesta estética mantiene cierta distancia respecto de la realidad pero con la intención de referenciarse en ella, dentro de la tipología de analogía construida. Estas lecturas sustentan la estrategia pedagógica que a través de propuestas como el género

videoclip o cortometrajes pautados desde la relación entre la pintura y el cine, busca dar a los estudiantes de dirección de arte el rol que le permita dotar de sentido visual a la producción mediante la generación de la estética integral del discurso y el enriquecimiento de la propuesta, así como propiciar el surgimiento de las subjetividades de los creadores en la forma en que transmiten las emociones y temáticas para la narración visual y en la elección de las herramientas y modos visuales en busca de un lenguaje expresivo propio a través de la exploración de nuevas formas de expresión audiovisual. En cuanto al trabajo colaborativo se advirtió la necesidad de implementar estrategias pedagógicas y de dinámica grupal que garanticen un entorno que fomente la creatividad y potencie las capacidades individuales de expresión e incorporación de conocimiento y experiencia a través de la práctica. Estos aspectos se desarrollan en el proyecto actual a través de la indagación del espacio áulico colaborativo desde el enfoque de las prácticas de enseñanza y aprendizaje.

Integraron los sucesivos proyectos. Director: Juan Martín del Valle. Docentes-Investigadores: Nora Spivak, Paula Taratuto, Enrique Stavron. Estudiantes-Investigadores: Lara Dubcovsky, Luciano Gerez, Daniela Jarah, Valentina Ñonquepan, Maria Sol Reyes.

Integran el proyecto actual: Director: Juan Martín del Valle. Docentes-Investigadores: Nora Spivak, Paula Taratuto, Cecilia Orsini, Enrique Stavron, Clelia Romero y Magali Abate. Estudiantes-Investigadores: Esmeralda Arcella, Lara Dubkovsky, Azul del Giudice, María del Pilar López Raffa, Florencia Naumczuk, Joel San Miguel, Ivana Sol Retamar Baggio, Aylen Macchi y Daniel Gustavo Riveiro.

El proyecto está vinculado a los desarrollos académicos de la **Cátedra Spivak de Dirección de Arte**

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

- Aumont, J. y Marie, M. (1993). *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós
- Connelly, F. M. y Clandinin, D. J (1995). *Teachers' Professional Knowledge Landscapes*. Nueva York: Teachers' College Press.
- Gómez Diago, G. (2010). Triangulación metodológica. *Razón y palabra*. 15 (72).
- Hayward, S (2012). *Image for Cinema studies: the key concepts*, Londres. Inglaterra. ISBN/EAN: 9780415538145
- La Ferla, J. (2005). Cine (y) Digital. Aproximaciones, convergencias y tensiones en Ruso y otros, Arkadin. *Estudios sobre cine y artes audiovisuales, Año 1. N. 1*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. ISSN 1669-1563
- Maggio, M. (2018). *Reinventar la clase en la universidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Martín Barbero, J. (2000). *Las identidades en la sociedad multicultural*. Guaraguo Año 4, No. 10. Especial Estudios Culturales.
- Mombello, L. (2015). El docente en el siglo XXI. En *Pensar la Educación*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique - UNIPE.
- Núñez, V. (2015). *Inventar lo (Im)posible*. Buenos Aires: La Crujía.
- Rancière, J. (2017). *El Maestro Ignorante*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Serres, M. (2013). *Pulgarcita*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Suárez, D. (2005). *La documentación narrativa de experiencias pedagógicas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación.
- Ordaz Cruz, P. (2011). *Las formas y funciones de la locura como discurso dentro del lenguaje cinematográfico*. Primer coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, Ciudad de México. 15-18 nov 2011. UNAM. México.
- Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Revista de Ciencias Humanas y Sociales. N° 31*. 2000.



Modelo para armar: inscripción del *biopic* en las series argentinas

Directora: Laura Durán
Codirectora: Lea Hafter
Código: 34/0596
Período: 2020-2022

En los últimos años es posible percibir una creciente producción audiovisual centrada en la vida de distintos individuos que por diversos motivos se han recortado en la historia; de este modo, las biopics se destacan como opción dentro de la multiplicidad de propuestas audiovisuales. En ese contexto, se encuentran aquellas que toman como eje a personalidades emblemáticas de la cultura popular argentina, en el que, además, el formato miniserie se destaca de manera particular. Tanto el género como la temática específica no son completamente novedosos, pero sí puede observarse un giro en estas obras ligado, por un lado, a los nuevos modos de consumo y producción, y por otro a las formas en que el binomio ficción/realidad convive y reformula sus fronteras en el terreno audiovisual. Sucede que, lejos de ser el retrato de sucesos reales de manera objetiva, este género, que implica inicialmente la posibilidad de convertir en relato una selección de los hechos de la vida de un personaje público, se propone no solo como una lectura del pasado sino que vehiculiza en esa misma narración una mirada sobre el presente. De ese modo, estas obras en las que dialogan de distintas maneras pasado y actualidad dan a conocer, mediante múltiples recursos narrativos audiovisuales, una versión del mundo, plasman modelos y configuran ideologías. Este proyecto se propone entonces abordar una serie de biopics específicas –de producción reciente, en formato miniserie y centradas en personajes de la historia y cultura argentinas– para reconocer y analizar qué y cómo (se) construyen en tanto discursos.

Puestos entonces a delimitar el estado actual de conocimiento sobre nuestro objeto encontramos que, por un lado, a) acerca de la definición del concepto biopic se puede observar una continua necesidad de revisar los estudios sobre los géneros discursivos, sus características y redefiniciones; por otro, b) se registra una creciente preocupación y producción reflexiva en torno a las condiciones y características de las producciones seriadas en una actualidad atravesada por nuevos paradigmas de realización, distribución y consumo, y en tercer lugar, c) se deben considerar los debates acerca de las posibilidades y límites de representación de los sucesos pasados así como los cuestionamientos sobre la posibilidad de documentar la realidad, específicamente en lo que concierne a la relación entre imagen, lenguaje audiovisual e historia. En el cruce de estas tres perspectivas, los estudios sobre narratología siguen proporcionando a nuestras investigaciones un oportuno y eficaz conjunto de herramientas de análisis. Por otra parte, es posible reconocer a estas nuevas producciones seriadas en línea con una tradición cinematográfica, donde se inscriben películas que van desde *Gatica, el mono* (Favio, 1993) pasando por *Gilda* (Muñoz, 2016), *Yo soy así: Tita de Buenos Aires* (Costantini, 2017), hasta las más recientes *El Potro, lo mejor del amor* (Muñoz, 2018) o *El ángel* (Ortega, 2018). Pero además se reconoce otro conjunto con el que puede establecerse un diálogo crítico, el de las películas históricas centradas en la vida de personajes emblemáticos de la historia nacional, entre las que se cuentan la temprana *Su mejor alumno* (Demare, 1944), por ejemplo, y también con *El santo de la espada* (Torre Nilsson, 1970), *Güemes, la tierra en armas* (Torre Nilsson, 1971), *Eva Perón* (Desanzo, 1996), *Las manos* (Doria, 2006), *Verdades verdaderas, la vida de Estela* (Gil Lavedra, 2011).



Modelos para (des) armar

Estos antecedentes en el género así como los ejes de análisis detallados inicialmente son los que posibilitan analizar y establecer continuidades y rupturas con el corpus inicial de esta investigación, compuesto por: *Historia de un clan* (Ortega, 2015), *Sandro de América* (Caetano, 2018), *Monzón* (Braceras, 2019), *Apache, la vida de Carlos Tévez* (Caetano, 2019) y *Sueño bendito* (Aimetta, sin estreno).

La pregunta que guía esta investigación –que propone reconocer el formato biopic en sus continuidades y rupturas, y que aborda el citado conjunto de producciones recientes centradas en la vida de personajes de la cultura popular argentina– es reconocer qué actualizan estas narraciones audiovisuales al contar la vida de un personaje devenido héroe, en tanto se observa que en la construcción de estos relatos aparece un corrimiento de la configuración del héroe épico, sin fisuras, plano, hacia un héroe complejo, con múltiples aristas, con zonas claras y oscuras que operan en sus intenciones, acciones y valoraciones. Esto es acompañado, a su vez, por un corte de la escena pública y política hacia la escena de la cultura popular, donde se evidencian además ciertas tensiones entre ficción y no ficción. Por último, estas configuraciones actualizan también mitos en el mecanismo de contar y problematizan concepciones del mundo.

Por su parte, los abordajes teóricos sobre el género o subgénero biopic (biographical picture) se encuentran generalmente relacionados a dos vertientes: los estudios sobre géneros narrativos y los estudios sobre historia, ficción y no ficción (Gifreu-Castells, 2015), dos líneas que problematizan nociones centrales en el presente proyecto. Altman (2009) afirma que a finales de los años treinta recién se consolida el género, y enumera las características reconocibles por los espectadores del biopic: la figura de un extranjero, luchador, con carácter independiente. Por su parte, Javier Moral (2011) asegura que “los escasos intentos de definir el biopic se han limitado a su caracterización como provincia o forma temática especializada del cine histórico, o a una pasiva asimilación literaria por la que el film biográfico sería ‘aquel que describe la vida de una persona histórica, pasada o presente’”. Lauro Zavala (2013), avanza sobre esto, y aporta una noción ligada a las definiciones de cine clásico, moderno y posmoderna, explicando que “en el biopic clásico se enfatiza un momento trascendente de la vida del protagonista. En cambio, en el biopic moderno se parte de lo más cotidiano y contingente para observar cómo una persona común se convierte, paulatinamente, en alguien excepcional”, finalmente, concluye “en el biopic posmoderno ambas dimensiones coexisten de manera paradójica”.

Por otra parte, en tanto el cine es una herramienta relevante como mecanismo de narración de la historia, es necesario advertir su importancia a la hora de construir representaciones imaginarias del mundo, ya que existen necesariamente particularidades ideológicas en la elaboración de las historias. Es así como las producciones audiovisuales construyen ciertas representaciones colectivas, en las que se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción. Esas representaciones conforman a su vez lo que denominamos imaginarios sociales, esto es, referencias específicas en el sistema simbólico que produce toda colectividad. A través de ellos, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales,

expresa e impone ciertas creencias comunes. Esta identidad colectiva implica el hecho de marcar su territorio, definir sus relaciones con los otros; así como también modelar recuerdos pasados y proyectar hacia el futuro temores y esperanzas (Baczko, 1991, 28). De este modo, tanto la reflexión en torno a las definiciones del género, como el análisis de las representaciones en su alcance social e ideológico, buscan iluminar diversos aspectos de las series abordadas en la investigación.

Proyecto anterior del Grupo de Investigación

Biodrama Documental Argentino. La puesta en cuerpo

Directora: Laura Durán – Codirector: Daniel O. Roldán
34/0484 – Período: 2017-2019

Sobre el término Biodrama. El objetivo de esta investigación ha sido realizar una aproximación a las producciones de Biodrama documental narrado en primera persona, en el cine argentino, durante el período 2000-2015. Para lograrlo nos propusimos, en primer lugar, precisar el alcance de la noción Biodrama, para situarlo en su cruce con el género cinematográfico documental. Inicialmente se denomina así a un fenómeno surgido en el terreno del teatro latinoamericano a comienzos del siglo XXI, con propuestas performáticas “que plantean hacer de la vida una obra de arte. Un arte autobiográfico donde se desvanece la distancia entre arte y vida” (Alcázar, 2014, p. 48). La categoría de Biodrama explora la premisa de que cualquier persona tiene una historia para ser revisada, bajo una serie de estrategias dramáticas y escénicas formales: se trabaja con un material biográfico o autobiográfico (que pone en cuestionamiento la premisa de ficción y en la cual se busca el tratamiento escénico de vidas reales) y con un archivo propio pero de acuerdo a la disposición de otro (se pone en escena aquello que alguien ha visto en el otro y ha considerado valioso). Es decir, el Biodrama conforma un guión y una especie de curaduría del archivo biográfico de la persona que en la facultad de quien dirige presenta la predisposición para

poner en diálogo una historia singular con una historia social y colectiva, sujetas a un contexto político y económico particular (Urraco Crespo, 2016). Este nuevo fenómeno que implica una ruptura del binarismo realidad/ficción y una puesta en cuestionamiento del mismo, también puede verse en el cine documental latinoamericano. Ahora bien, aunque el cine y el teatro comparten ciertas características, el soporte que los contiene es diferente, y en consecuencia, el vínculo que se establece con los espectadores también lo es. Por esto, la definición del Biodrama documental diferirá de la del Biodrama en teatro, si bien ambas comparten la idea de deconstruir y reconstruir la realidad a partir de la mirada subjetiva de sus creadores.

Desde el terreno del documental. Por su parte, el documental audiovisual experimenta hacia finales del siglo XX un vuelco hacia la subjetividad. Si desde la II Guerra Mundial el documental se centraba en la objetividad, a partir de la década del noventa se comienza a valorar la perspectiva personal y a poner en primer plano el interés sobre el realizador. La enunciación totalizadora y objetiva del documental se vuelve obsoleta y nuevas subjetividades toman la voz enunciativa. Esta inscripción del Yo, a su vez, implica la unión con un contexto social desde el cual se enuncia (Renov, 1995).

Biodrama documental



A partir de allí, y en una abreviada síntesis, podemos afirmar que el Biodrama documental: a) se nutre de las vanguardias y toma de ellas ciertos elementos que le permiten generar una forma diferente de narrar la historia (en general) y una historia (en particular); b) cuestiona su entorno, su realidad y la forma en la que esta realidad es percibida; c) aporta con sus relatos otra mirada, otro punto de vista (íntimo y personal) sobre sucesos históricos conocidos por el conjunto de la sociedad. Así, la noción de Memoria resulta fundamental para definir el Biodrama audiovisual: ¿cuál es el vínculo particular que se da en Argentina entre memoria y cine documental? ¿Por qué ha de recurrirse a testimonios para narrar la historia?, ¿por la ausencia de un registro histórico? Los documentales que forman parte del corpus fílmico de este trabajo abordan sus investigaciones desde la memoria, desde el recuerdo o desde la ausencia de recuerdo. ¿Qué es lo que se busca reconstruir con el relato? Y, ¿cómo sino a través de quienes fueron testigos de los sucesos narrados es que se intenta construir un puente a partir de la memoria entre pasado y presente? A partir de estas reflexiones se analizó un corpus fílmico seleccionado en pos de identificar cuáles son las características particulares que dan forma al Biodrama documental en Argentina durante el período 2000-2015: *En memoria de los pájaros* (Golder, 2000), *Papá Iván* (Roqué, 2000), *Un tal Ragone* (Ragone, 2002), *Los rubios* (Carri, 2003), *M* (Prividera, 2006), *Atrás de la vía* (González, 2006), *Fotografías* (Di Tella, 2007) y *Tiempo suspendido* (Bruschtein, 2015).

En una breve síntesis: *En memoria de los pájaros* propone un relato donde la realizadora trabaja sobre la subjetividad de otra persona, tomando el testimonio de la familia Bondone que se vio atravesada por la desaparición provocada por el terrorismo de estado. Utilizando diferentes recursos del video experimental y fundiendo el relato ajeno con sus propios interrogantes, intenta procesar lo que fue y dejó la dictadura militar en varias generaciones que siguen buscando respuestas. Aunque la autora no aparece en pantalla narrando su propia historia, la obra puede leerse como

antecedente del Biodrama documental en tanto se apropia de testimonios e imágenes ajenas dejando en evidencia su subjetividad, logrando un relato sumamente íntimo y político a la vez. *Papá Iván*, por su parte, reconstruye la figura de Juan Julio Roqué –docente, militante montonero y uno de los líderes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, asesinado por el régimen de la dictadura militar en 1977–, desde la perspectiva de la realizadora, su hija, María Inés Roqué. El relato recoge cierta intimidad poniendo en tensión, justamente, la memoria individual y la memoria colectiva, en el recorrido discursivo de una hija que busca re-apropiarse de la figura de su padre más allá de su configuración en el relato histórico, en un discurso íntimo, pero necesariamente público. La memoria personal se vuelve colectiva en *Un tal Ragone*, donde la ausencia, el desconocimiento y el intento de reconstrucción de la vida de Ragone padre y Ragone fotógrafo, son algunos de los núcleos de un relato familiar-social. La reflexión y el metalenguaje son ejes de *Los Rubios*. En la memoria personal, la imagen interna puede no ser fácil de aceptar. En lo social, la imagen que el cine comunica puede generar morbosidad. El dolor es central, en la memoria individual, en la memoria social e, incluso, en cada escena en que la directora/protagonista, o sus dobles, se enfrentan con los retazos del pasado que se busca reconstruir para hallar la verdad sobre la desaparición de sus padres. *M* exhibe desde el inicio su recurso narrativo principal: el propio director aparece en imagen, es quien conduce las entrevistas a las personas que testimonian, el que camina de modo incesante, el que interpela. Privera en imagen es el contraplano del montaje que, en su mirada y en su rostro, recibe el impacto del resultado de la búsqueda de la verdad y el cuerpo propio se pone en escena para exhibir/soportar el dolor, el yo no se dice pero todo le sucede. En *Atrás de la vía*, Franca González viaja al encuentro de su abuela, una mujer que ha quedado sola en una casa inmensa en medio de La Pampa. A través de las imágenes se sumerge en el pasado y busca un tiempo que se fue. A través de la primera persona, da cuenta de una historia familiar. En *Fotografías*, Di Tella narra su viaje a la India

para investigar y conocer el pasado de su madre hindú, pero hay una premisa oculta que se devela paulatinamente: la búsqueda de la propia identidad. Finalmente, *Tiempo suspendido* indaga en la figura de Laura Bonaparte, miembro de la línea fundadora de Madres de Plaza de Mayo, quien militó toda su vida buscando justicia y memoria para sus dos hijas, su hijo, y el padre de sus hijos, secuestrados y asesinados por el terrorismo de estado. El relato parte desde el presente: Laura padece Alzheimer, apenas recuerda su vida. Es su nieta, Natalia Bruschtein, quien realiza la película, por lo tanto reconstruir la historia de su abuela es reconstruir también la suya propia, y es, al mismo tiempo, reconstruir la Historia.

En resumen, el Biodrama documental trabaja permanentemente en paralelo dos niveles de significación. Por un lado narra la historia familiar, personal e intimista, del realizador que aparece en cámara, mientras que al mismo tiempo introduce la historia de la sociedad, en un momento determinado. Así, la historia de una familia se convierte en la historia de muchas otras, que durante largo tiempo no formaron parte de la historia oficial, a partir de una invisibilización deliberada y construida. El recorrido de los realizadores radica así en la deconstrucción del pasado reciente, y en este sentido, el Biodrama documental es una herramienta artística que viene a hacerle justicia a la memoria.

Integraron este proyecto: Laura Durán, Daniel O. Roldán, Gisela P. Davidovich, Laura Litvinoff, Vanesa Pagani, Silvia G. Tapia, Ma. Emilce Ghiotto, Alejandro P. Petrillo y Paula Stilstein.

Integran el proyecto actual: Laura Durán, Lea Hafter, Daniel O. Roldán, Gisela P. Davidovich, Laura Litvinoff, Vanesa Pagani, Silvia G. Tapia, Germán Loza y Alejandro P. Petrillo.

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. D.F. México: Siglo XXI Editores.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.

Bernini, E. (2012). Las series de televisión y lo cinematográfico. Algunas notas. *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. N°10*. Págs. 25-40.

Gifreu-Castells, A. (2015). Evolución del concepto de no ficción. Aproximación a tres formas de expresión narrativa. *Revista Obra digital. (N°8)*. Págs. 14-39.

Moral, J. (2011). La biografía fílmica como género. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (M. Gloria Camarero Gómez coord.). T&B ediciones, Págs. 262-275.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press.

Respighi, E. (2018). Al gran pueblo argentino, biografías al por mayor. *Diario Página 12*. 19 de agosto.

Renov, M. (1995). New Subjectivities Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age. *Documentary Box*. 7. Págs. 1-12.

Schwarzböck, S. (2012). Historia de un error. La legitimación estética de las series. *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. N°10*. Págs. 7-23.

Soria, C. (2018). Dramaturgos y cineastas en la televisión: nuevas series ficcionales en la Argentina. *Iberoamericana. XVIII. 69*. Págs. 207-223.

Tórtola, A. V. (2017). La televisión en la era de las nuevas tecnologías. *Tesis de Maestría, Gestión Cultural*, UBA.

Urraco Crespo, J. M. (2016). Apuntes sobre las dramaturgias de lo real en Argentina. Biodrama: el teatro de la vida. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. 6 (9).

Williams, R. (2011). *Televisión: tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Zavala, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma de Méjico. N°80*. Págs. 131-138.

Las imágenes que acompañan este escrito, pertenecen al Proyecto de Voluntariado Universitario, que se desarrolla desde el año 2008 (y continúa) en el Hospital de Día del Hospital Interdisciplinario José T. Borda.



Hacia la construcción de la profesionalización del rol del arte terapeuta

Directora: Adriana Farias
CoDirectora: Marcela Fabiana Agullo
Código: 34/0597
Período: 2020-2022

Las prácticas especializadas en el marco del Posgrado de **Especialización en Arte terapia** y el rol del arte terapeuta que allí mismo se construye, asumen el valor formativo y disciplinar y en este sentido complejo, de poner en juego aquello que a lo largo de los dos años de transitar diferentes seminarios se ha abordado desde una perspectiva mayoritariamente teórica. En los proyectos anteriores de investigación se han organizado y catalogado, las prácticas supervisadas, en diferentes instituciones a modo de transferencia. Para abordar esta dimensión del estado actual del conocimiento sobre el tema nos preguntamos: ¿por qué investigar acerca del rol del arte terapeuta en el marco de una carrera de posgrado? ¿Cuáles son los principales antecedentes de investigaciones anteriores propias del Posgrado que nos permiten focalizar hoy en esta temática?

En este sentido, entendemos que tenemos que remitirnos sucintamente y en primer lugar a lo que se ha venido trabajando en investigaciones anteriores y también en reflexiones propias al interior del Posgrado. Ya en estudios anteriores se ha procedido a la definición y análisis de lo que se ha dado en llamar "Prácticas Especializadas en Arte terapia". En este sentido se ha venido trabajando la revisión y ponderación de las diversas formas en que los estudiantes vuelcan en sus informes, los efectos producidos por la tarea arte terapéutica. Esta revisión tenía como objetivo, crear nuevos instrumentos de evaluación cualitativa y cuantitativa de dichos efectos.

Durante el 2015-2017, se ha trabajado un análisis y revisión de instrumentos y procesos de las prácticas especializadas -PE-, obteniendo como resultado de la investigación una reformulación de los instrumentos de observación y evaluación denominados “fichas” que se utilizan para abordar dichas prácticas, incluyendo asimismo la dimensión de lo institucional. Por otra parte, se trabajó intensivamente en las categorías “Producción de imágenes estereotipadas” e “Interacción con pares”, como ejes fértiles del momento de desarrollo del taller de Arte Terapia-AT.

La investigación “Los factores, procesos e instrumentos que dan cuenta de la situación de las prácticas especializadas en Arte Terapia: La socialización de la producción en sus distintos planos, desde el lugar del participante en su grupo de pertenencia y desde el lugar del coordinador” (2018-2019), surgió de lo aprendido en los proyectos anteriores y ha mantenido el hilo conductor acerca de las prácticas especializadas con niños y adultos y pretende analizar cuantitativa y cualitativamente la categoría “Socialización de la producción” en sujetos e instituciones donde se realizan, a partir de encuadres metodológicos convergentes y plurales. Todas estas conceptualizaciones producidas, se han constituido en un desafiante punto de partida que nos lleva a plantear su continuidad, pero desde un nuevo plano, desde una nueva mirada: la mirada de ese “quién” lleva adelante esas prácticas especializadas: el arte terapeuta. Claramente en nuestro caso –desde nuestra Carrera de posgrado y en el marco de las prácticas especialmente–, miramos a un arte terapeuta “en formación” y justamente este es el principal objetivo: trabajar en el marco de la carrera la construcción del rol del arte terapeuta. Para ello, será necesario indagar qué dimensiones, imágenes, prácticas, contextos, entre otros convergen en este rol. En este sentido, aparece como importante reflexionar sobre la ponderación de subjetividades, epistemologías, contextos institucionales, saberes, imágenes, prácticas y desafíos que se consolidan en la formación del rol del arte terapeuta. Entendemos que este rol es una posición que se construye en espacios formativos como lo representa nuestra Carrera de

Especialización en Arte terapia. Los espacios curriculares tanto los teóricos como los prácticos y en especial las denominadas “prácticas especializadas” representan genuinos dispositivos formativos de acción y reflexión, para los especializandos puedan poner en acto y en escenarios reales aquello que han venido trabajando académicamente.

Es interesante advertir, que diversos autores: Filloux (1996), Bourdieu (1998), Perrenoud (1995), desde diferentes encuadres, coinciden en la necesidad de la reflexión por medio de un proceso consciente, de las prácticas consuetudinarias como condición *sine qua non* para su transformación. Indudablemente, la capacidad de reflexión a través del retorno sobre sí mismo es un punto clave. Este proceso, que es a la vez, interno y externo al sujeto se realiza en la relación entre sujetos y en la intersubjetividad, es decir, es conocerse desde el reconocimiento del otro. Implica ahondar en la relación de formación. En la medida que no haya posibilidad de reflexión y de hacer consciente aquellos aspectos nucleares de los modos de intervención, el proceso formativo carece de significatividad. Se vuelve una instancia formal que se reduce a la adquisición de un lenguaje técnico y recetas que rápidamente se olvidan.

En este sentido, las Prácticas Especializadas, tienen un doble valor: por un lado producir transformaciones en el futuro arte terapeuta, o sea en quien y desde dónde las lleva a cabo y por el otro producir transformaciones, dejar huellas en cómo y dónde se llevan a cabo. En los distintos lugares donde éstas se desarrollan impactan en la propia vida institucional. Por esto mismo nuestro último proyecto ha intentado dar cuenta del impacto que puede producirse en las instituciones y sujetos que son parte de esos escenarios socio histórico culturales.

En nuestro último proyecto de investigación (2018-2019) pudimos visualizar que las instituciones advierten cierto impacto de connotaciones muy positivas luego del paso de nuestros estudiantes. Las instituciones señalan que sienten que han sido parte de un “dispositivo nuevo y singular” llamado

dispositivo arte terapéutico. Un dispositivo diferenciado de otros que poseen en la institución. En este sentido y en base a nuestros relevamientos, algunos denominadores comunes -recurrentes- acerca de las "huellas institucionales" que imprimen las prácticas arte terapéuticas han sido:

-Las prácticas realizadas han sido altamente positivas para la institución. Esta mención ha sido así descripta por unanimidad en las decenas de instituciones estudiadas. Con sus matices y especificidades pero siempre la institución se refiere a la práctica de AT como "positiva, enriquecedora, que suma, etc".

-Posibilitó la construcción de una subjetividad colectiva, favoreciendo la integración grupal desde una propuesta innovadora.

-Se ha generado un espacio facilitador de producciones creativas promoviendo la motivación individual y el placer del contacto con materiales plásticos variados y el desarrollo de vínculos interpersonales.

-El taller de AT es una oportunidad para la institución de hacer presente aspectos de la vida de los participantes que en otros espacios no se trabajan con la misma intensidad.

-La respuesta de los participantes fue más positiva a medida que avanzaba el taller: es un complemento fundamental de muchas otras intervenciones terapéuticas.

-Se ha generado una propuesta novedosa para los participantes y es una oportunidad de trabajar con el potencial creativo grupalmente.

-El taller fue una vía de comunicación, expresión y de tarea lúdica para el autoconocimiento y expresión emocional en entornos grupales.

-Las técnicas y materiales que traían (y cómo los presentaban) generaban en los participantes mucha adhesión a las propuestas, distintas a otras de la institución.

-Los talleres impactaron directamente en la calidad de vida de los participantes, ya que son distintos a lo que usualmente se hace en la institución.

-Hay intenciones de la institución para dar continuidad a los talleres de Arte Terapia.

Y asimismo, se pudo distinguir que estas prácticas han sido fértiles para que los especializandos "vivencien" el rol del arte terapeuta y las instituciones adviertan la práctica y el rol del arte terapeuta como "singular y diferenciado" de otros roles y otras prácticas como las propuestas de los psicólogos del arte, los terapeutas ocupacionales, entre otros, o sea, éstas últimas claramente distintas al dispositivo arte terapéutico. El Taller de Arte terapia aparece así con una epistemología propia y con rasgos singulares y distintivos respecto de:

-El qué de la propuesta de AT: Es una oportunidad para acceder a nuevas actividades creativas y a enriquecer el universo simbólico de los integrantes. El taller de AT se "planifica" en sus distintos momentos y con sus variados materiales. La actividad arte terapéutica se diseña, se lleva a cabo y se evalúa.

-El cómo de la propuesta: Se presenta un dispositivo con variedad de técnicas y materiales, oriundos de los lenguajes artísticos, en especial, visuales y audiovisuales.

-El para qué de la propuesta: El coordinador del taller de AT dispone un trabajo que toma de las artes visuales específicamente y en todas sus formas, incluyendo las audiovisuales, los instrumentos y las herramientas para llevar adelante talleres con objetivos terapéuticos.

-El quién de la propuesta: Los talleres de AT son conducidos por arte terapeutas que no son psicólogos del arte, solamente artistas, terapeutas ocupacionales...antes bien, son arte terapeutas con rasgos y metodologías que le son propios y que en este proyecto indagaremos y reflexionaremos. Será en este último aspecto donde nos focalizaremos, o sea, cómo puede entenderse el rol de ese quién lleva a cabo la práctica arte terapéutica.

En resumen, aunque los desafíos son muchos, los arte terapeutas latinoamericanos se han formado según distintas tradiciones en los diversos países de la región. Carreras, cursos, seminarios, congresos, grupos de estudios, prácticas institucionalizadas públicas o privadas han sido espacios recurrentes de la formación del rol del arte terapeuta en Latinoamérica. Puede advertirse que este rol es un proceso en construcción multidimensionado y contextualizado. Las situaciones de inequidad social y desigualdad económica, la vulnerabilidad de derechos, las políticas de ajuste, entre otros rasgos contextuales de los escenarios latinoamericanos han captado la atención de numerosos arte terapeutas y los han motorizado a generar espacios de intervención arte terapéuticas. La misma atención se le ha dado al trabajo comunitario. Hay muchas necesidades por descubrir aún para los expertos en Arte terapia en América Latina, al mismo tiempo, que hay aún mucho camino por recorrer en la construcción de una epistemología del rol del arte terapeuta. Al considerar los muchos problemas y realidades complejas de este continente, parece que hay una necesidad y una urgencia de organizar dispositivos formativos que consoliden el rol, aumentar la producción de publicaciones y en este sentido organizar mayores congresos y eventos para el desarrollo del campo y la profesionalización creciente del arte terapeuta. Asimismo, urge la necesidad de estudiar los rasgos singulares que hacen al rol del arte terapeuta y así entonces a sus prácticas. Es menester, entonces, indagar y descubrir los rasgos identitarios y singulares del rol del arte terapeuta y desde allí pensarse como sujeto latinoamericano con un horizonte propio que permita explicar, entender y producir conjuntamente, conocimiento arte terapéutico.



Objetivos e hipótesis de la investigación. La perspectiva psicosocial de este estudio busca identificar los procesos que dan cuenta del impacto de los hechos de la vida cotidiana en el proceso de construcción de conceptualizaciones. A partir de esas primeras nutrientes de nuestras propias investigaciones y experiencias de formación en el campo de AT, se fue construyendo el perfil de nuestro marco teórico actual, del cual se desprenden nuestras columnas vertebrales se presentan sintéticamente a continuación:

La trama conceptual sobre lo epistemológico, institucional, construcciones subjetivas, contexto histórico, saberes y prácticas nos servirán de anclaje teórico y empírico para la construcción nuevos conocimientos en el campo. Trabajaremos conceptualizaciones subjetivas y grupales en tanto proceso histórico de construcción individual y social en la vida de los individuos y los grupos, relacionado con el reconocimiento de necesidades individuales y colectivas, su transformación en cuestión de tratamiento institucional o político. Este proceso implica diversos cambios y aprendizajes individuales y colectivos, institucionales. En este proceso identificamos factores socio históricos, factores culturales y su procesamiento subjetivo a nivel individual y grupal, que pueden facilitar u obstaculizar tanto a este proceso como a los aprendizajes inherentes. El proyecto de

investigación se ocupará de analizar el rol del arte terapeuta, los elementos que lo hacen singular y en este sentido los factores facilitadores u obstaculizadores, oportunidades o amenazas del proceso de construcción de dicho rol.

Hemos enfatizado las siguientes perspectivas conceptuales de análisis que nos han mostrado su fertilidad teórica para describir e interpretar el objeto de estudio:

- a. las PE en AT como espacios de enseñanza y aprendizaje en el marco del posgrado y el rol del arte terapeuta como objeto de análisis científico.
- b. la multidisciplinaredad del dispositivo terapéutico.
- c. la potencialidad epistemológica de las definiciones del rol del arte terapeuta.
- d. la tridimensionalidad del poder societal e institucional y así la determinación socio histórica y cultural de las PE y quienes las lideran: los arte terapeutas.
- e. los procesos de transformación conceptual y subjetiva y grupal a partir de la experiencia arte terapéutica en especial en el caso de los futuros arte terapeutas.
- f. el campo arte terapéutico como un entramado en creciente expansión que articula las anteriores perspectivas conceptuales.

A la luz de esta perspectiva teórica, los objetivos de este plan de trabajo se orientan a generar conocimientos sobre los siguientes interrogantes-hipótesis:

–¿Cómo pueden analizarse los factores y rasgos identitarios y singulares que dan cuenta de la construcción del rol del arte terapeuta?

–¿Cómo se caracteriza el proceso de construcción del rol del arte terapeuta?

–¿Cómo pueden describirse los distintos planos del rol: subjetivos, contextuales, institucionales?

–¿Cómo puede entenderse una epistemología del rol del arte terapeuta?

¿Qué tradiciones, saberes y prácticas están incluidas en la misma?

En cuanto a los objetivos podemos señalar que con la presente investigación se intentará:

1. Aportar a la reflexión metodológica y conceptual al campo epistemológico de Arte Terapia y el rol del arte terapeuta.

2. Revisar antecedentes y-o experiencias nacionales e internacionales respecto de la construcción del rol del arte terapeuta.

3. Analizar el lugar de las instituciones y los sujetos, que ofrecen y que reciben la intervención de las prácticas especializadas en AT.

4. Profundizar sobre una epistemología del rol del arte terapeuta con sus saberes, prácticas y desafíos.

5. Proveer a la elaboración de un contexto histórico que permita encuadrar el camino de los estudiantes por las prácticas especializadas en AT y la construcción de su propio rol.

6. Identificar los aspectos y dispositivos que proveen rasgos del rol del arte terapeuta en el itinerario de su formación –el dispositivo formativo en la carrera de Arte terapia.

Metodología. La estrategia metodológica elegida, conducente a la construcción de la evidencia empírica consistente con las columnas vertebrales conceptuales presentadas más arriba, es la convergencia o combinación de los siguientes modos de hacer ciencia de lo social: el modo verificativo (métodos de medición) y el modo de generación de conceptos (métodos cualitativos e interpretativos) con un encuadre participativo. La existencia de lo social se indaga de una doble manera (Bourdieu, 1990), mediante la triangulación de la perspectiva objetiva y subjetiva. Se pretende captar en el momento cuantitativo una visión objetiva en la cual el investigador reconstruye la estructura de relaciones independientes de la conciencia y la voluntad de los sujetos; y en el momento cualitativo, las representaciones, percepciones y vivencias de los protagonistas de las prácticas cotidianas.





Proyectos anteriores del Grupo de Investigación

Los factores, procesos e instrumentos que dan cuenta de la situación de las Prácticas Especializadas en Arte Terapia. La socialización de la producción en sus distintos planos, desde el lugar del participante en su Grupo de pertenencia y desde el lugar del Coordinador.

Directora: Adriana Irene Farias. Co-Directora: Marcela Fabiana Agullo
Período: 2017-2019

Las investigaciones que hemos llevado adelante desde el año 2007 han tenido el objetivo de plantearnos cuestiones que están ligadas al campo epistemológico y a la práctica de la disciplina arte terapéutica. Definimos arte terapia entonces como la disciplina que va a tomar las herramientas

de las artes visuales y audiovisuales para plantear talleres con objetivos terapéuticos. A partir de esta definición y desde el año 2008 hemos incorporado las herramientas que provienen de las artes audiovisuales tomando como objeto las Prácticas Especializadas (PE) en el marco del Posgrado de Especialización en Arte terapia. Éstas, asumen el valor formativo y disciplinar y en este complejo sentido, de poner en juego aquello que a lo largo de los dos años de transitar diferentes seminarios en la carrera, se ha abordado desde una perspectiva mayoritariamente teórica.

En los proyectos anteriores de investigación se han organizado y catalogado, la totalidad de las prácticas especializadas desde su comienzo en el año 2002, hasta el año 2014. Acreditando, en el período mencionado, un total de 160 prácticas supervisadas, en diferentes instituciones a modo de transferencia. Esta catalogación, se ha constituido en la principal fuente de datos. Posteriormente se trabajó la organización, revisión y evaluación de los informes de las prácticas especializadas con niños y adultos, realizadas por las estudiantes becarias de la carrera Este trabajo permitió redefinir las dimensiones y variables observadas, en relación a los objetivos terapéuticos propuestos, para su análisis y evaluación. Durante el 2015-2017, se ha trabajado un análisis y revisión de instrumentos y procesos de estas prácticas, obteniendo como resultado de esta investigación una reformulación de las fichas que se utilizan para observar y evaluar dichas prácticas, incluyendo asimismo la dimensión de lo institucional. Por otra parte, se trabajó intensivamente en la categoría "producción de imágenes estereotipadas", como un eje fértil del momento de desarrollo del taller de Arte terapia.

La recientemente finalizada investigación 2017-2019 ha continuado el hilo conductor de los proyectos anteriores –Prácticas especializadas con niños y adultos (PE)– y se focalizó en analizar cuantitativa y cualitativamente la categoría "socialización de la producción" en sujetos e instituciones donde se realizan las PE, a partir de encuadres metodológicos convergentes y plurales.

En este sentido, se ha venido construyendo conocimientos desde la revisión y ponderación de los diversos Informes que incluyen Fichas de Observación y Fichas de Evaluación de los grupos donde se desarrollan las PE- y que los estudiantes han presentado luego de esta experiencia práctica formativa. Esta revisión ha tenido como objetivo, reconfigurar la mirada sobre las prácticas de manera cualitativa y cuantitativa. Esta continuidad aparece en este proyecto, como importante para reflexionar sobre la ponderación de los informes de las prácticas especializadas, donde se ha podido profundizar en algunas categorías de análisis, para analizar y evaluar el impacto de estas prácticas en sujetos e instituciones.

A partir de lo estudiado en el presente proyecto de investigación, asimismo, hemos fortalecido la importancia de generar espacios académicos que pongan en juego marcos teóricos, herramientas prácticas, dimensiones institucionales y singularidades de cada contexto arte terapéutico, junto con tradiciones de pensamiento artístico y psicoanalítico, que permitan ampliar el corpus teórico y empírico que compone el fértil campo arte terapéutico. En otras palabras, entendemos que hemos construido una trama conceptual sobre lo institucional y construcciones subjetivas, que nos ha servido de anclaje teórico y empírico para la construcción de nuevos conocimientos.

Integran el proyecto actual: Adriana Irene Farias, Marcela Fabiana Agullo, Mirna Altomare Nesca, Silvia Alejandra Schkodnik, Maria Clara Miraldi, Marcelo González Magnasco, Marcelo Clingo y Pablo Alberto Castillo.

El proyecto está vinculado a los desarrollos académicos del Pogrado de **Especialización en Arte Terapia del DAAV**

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

Aumont, J. (1992). *La Imagen*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cullen, C. (2000). *Ética y subjetividad: transformaciones de un campo problemático*. San Luis: Ed. Universidad Nacional de San Luis.

Cullen, C. (2004). *Perfiles ético políticos de la educación*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.

Farias, A. (2007). Arteterapia en Argentina: una historia, un relato, una versión. En *Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* (Vol.2). Madrid: España.

Farias, A. y González Magnasco M. (2013). *Fundamentos en Arte Terapia*. Buenos Aires: Editorial FEDUN.

Fiorini, H.J. (2005). *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Paidós.

Freire, P. (2006). *Pedagogía del Oprimido*. México: Siglo XXI

Kramer, E. Art as Therapy (2001). *Collected Papers*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Kusch, R. (2000). *Obras completas*. Rosario: Fundación Ross.

Naumburg, M. (1947). *An Introduction to Art Therapy: Studies of the "Free" Art Expression of Behaviour Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy*. New York: Coolidge foundation.

Naumburg, M. (1928). *Child and the World: Dialogues in Modern Education*. New York: Coolidge foundation.

Paín, S. y Jarreau, G. (1995). *Una psicoterapia por el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Philippini, A. (2000). *Cartografías da Coragem. Rotas em Arte Terapia*. Editado por Clínica Pomar. RJ. Brasil.

Sirvent, M.T. (2007). El Proceso de Investigación. Investigación y Estadística I. *Cuadernos de la Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras Opfyl*. Buenos Aires: Argentina.



Poéticas sonoras del audiovisual argentino contemporáneo

Director: Martín Greco

Codirector: Andrés Gerszenzon

Código: 34/0598

Período: 2020-2022

Síntesis. Este proyecto propone relevar, analizar y clasificar un corpus exhaustivo de películas y series de ficción argentinas producidas desde los años finales del siglo XX hasta nuestros días, considerados en tanto objetos audiovisuales, con el fin estudiar el diseño de los componentes de la banda sonora, a saber, la voz, la música y el sonomontaje, el sonido ambiente y la sonorización, en busca de regularidades, procedimientos y constantes que podemos formular en términos de poéticas. Continuamos explorando la producción argentina, en busca de aportes que se destaquen en el contexto del panorama de la producción cinematográfica mundial. El estudio de los componentes sonoros en la producción audiovisual argentina contemporánea implicará la convergencia de múltiples disciplinas según los casos específicos.

Objetos audiovisuales. La caracterización del cine como medio sinestésico es relevante. En un proyecto de investigación desarrollado anteriormente por este equipo hemos definido el objeto audiovisual (OAV) como el resultado de la unidad perceptiva que se produce entre un objeto visual y un objeto sonoro percibidos en forma simultánea. Esta unidad perceptiva genera una cohesión tal que permite emitir, recibir, conocer, comprender, capturar, aislar y someter a operaciones y procedimientos a los mensajes audiovisuales, tomando al OAV como un todo y no como una mera suma o superposición material de imágenes y sonidos. En tal sentido, consideramos que los mensajes audiovisuales se valen de múltiples disciplinas y códigos subyacentes para generar formas significantes. Entendemos que la información de estos mensajes no se aloja sólo en los códigos visuales a los cuales se le acoplan los códigos sonoros

(en forma de acompañamiento, comentario o valor agregado), sino que se basa en la utilización de códigos de otra naturaleza (códigos audiovisuales) para establecer la comunicación entre el emisor y el receptor.

Espacios sonoros. Noel Burch, en *Praxis del cine* (1992), sugiere que el espacio "off" sonoro y visual, es mucho más evocador que el espacio "in" y que aquel llega a tener una extensión infinitamente más vasta y más ambigua. La idea es recogida por Michel Chion que establece un primer tricírculo, en el cual señala que la fuente del sonido puede visualizarse o no; en el segundo caso, el de los sonidos "acusmáticos" (literalmente, aquellos cuya fuente no se ve) pueden participar del mundo creado en la ficción (diégesis) o no. Los denomina "fuera de campo" a los primeros y sonidos "off" a los segundos (por ejemplo, la voz de un narrador o la música no diegética). Este tricírculo del autor francés crea una dificultad o ambigüedad en el manejo de la terminología, ya que es habitual la equivalencia del uso de los términos en guiones cinematográficos: se llama "off" tanto a unos como a otros (1993). Laurent Jullier, en *L'analyse de séquences* (2015: 114) reformula el tricírculo de Chion en un cuadro donde establece las posibles combinaciones audiovisuales (CAV), para estudiar la manera en que el cine trata las fuentes ficcionales, según su visibilidad (línea 1), las expectativas que crean (línea 2), el sonido al cual el film las asocia efectivamente (línea 3) y la pareja que forman (línea 4).

Fuente ficcional visible		Fuente ficcional invisible			
Correspondencia esperada		Correspondencia esperada		Correspondencia no esperada	
Presencia de un sonido	Ausencia	Presencia de un sonido	Ausencia	Presencia de un sonido	Ausencia
Correspondencia efectiva	Reemplazo	Correspondencia efectiva	Reemplazo		

Y concluye que la tradición de hablar de sonidos in o sonidos fuera de campo u off es errónea porque no es el sonido el que está in, off o fuera de campo, sino su fuente ficcional; el sonido, desde el momento en que es oído, está allí.

Voces invisibles. Esto nos conduce a una de las líneas de trabajo del presente proyecto, que es la referida a la palabra hablada y la materialidad de la voz. En la investigación preliminar relevamos e iniciamos un proceso de sistematización de los estudios que se ocupan de la cuestión, tanto a nivel narratológico como de los procedimientos audiovisuales. Estamos ante un dispositivo de uso frecuente, pero de terminología imprecisa, mencionado en ocasiones como voz over, voz en off, voz narrativa, narrador verbal, narrador delegado, narrador suplente, narrador invisible, acusmático, voz sin cuerpo, sobrevoz, voz superpuesta y otras denominaciones. Sin duda entre las teorizaciones más destacadas se encuentran las de Sarah Kozloff. Esta estudiosa se aboca a los usos ficcionales de lo que llama narradores invisibles, y establece de manera preliminar que las "narraciones de voz over" pueden ser formalmente definidas como «enunciaciones orales, que comunican cualquier parte del relato, dichas por un emisor no visto en un espacio y tiempo diferente al que simultáneamente es presentado por las imágenes en la pantalla» (1988: 5, traducción nuestra).

Música e imagen. En cuanto a los estudios sobre la música en el cine existen dos paradigmas. El primero analiza la relación originaria entre la música y la imagen y el otro la comprende bajo criterios de funcionalidad y valores estructurales. La primera teoría intenta por un lado justificar la existencia misma de músicas en términos de consustancialidad, alquimia, reciprocidad, influencia mutua y simbiosis y por otro explica su especificidad. A consecuencia de cierta hipervaloración de lo visual, surgen contraposiciones entre los valores de la vista y del oído. En este sentido entendemos que en la medida en que podamos aplicar una metodología de análisis integral y sistematizado de la percepción simultánea de imagen y sonido, llegaremos a articular una unidad orgánica inescindible entre los elementos singulares en la emisión de los mensajes significantes.



La niña santa



El hombre de al lado



Los simuladores

El segundo paradigma teórico procura la categorización de funciones y estructuras de la música en el cine. Su interés se centra en los efectos que la música es capaz de producir. Su eficacia está centrada, para la mayor parte de los autores, en las relaciones que se establecen en el ámbito emotivo o afectivo y en el sintáctico.

Diseño sonoro. En cuanto al diseño, se puede afirmar que un objeto sonoro se acopla más naturalmente a un objeto visual si puede mantener una relación sincrónica con el mismo. Sincronismo es la coincidencia temporal entre dos o más estímulos. Estos estímulos pueden ser visuales y sonoros, y esta coincidencia puede darse entre imagen y sonido, entre imágenes o entre sonidos. El sincronismo induce a la fusión, al acoplamiento audiovisual, por la tendencia natural del receptor a la coherencia perceptiva. Existe un gran campo limitado por un lado en los sincronismos puntuales muy breves y los formales globales por otro. Cuando se trata de sonido organizado en forma regular, como música, sonomontajes, o incluso líneas de diálogos, el sincronismo puntual puede producirse con los cortes de planos (llamado ritmo externo), con acciones o con movimientos de cámara, objetos o luces (llamado ritmo interno). Llamamos sincronismo global a aquella coincidencia temporal que no se da en un instante preciso (y breve), sino que por la naturaleza del sonido o de las imágenes se da en forma imprecisa.

Proyectos anteriores del Grupo de Investigación

El objeto audiovisual como articulación de las percepciones espacio-temporales en los medios audiovisuales

Director: Andrés Gerszenzon – Codirector: Martín Greco

Período: 2011-2012

Los estudios acerca de los lenguajes audiovisuales no han desarrollado aún un cuerpo teórico ajustado a las prácticas contemporáneas, en tanto las herramientas de análisis no dan cuenta del fenómeno audiovisual como un todo orgánico. Las relaciones entre imagen y sonido siguen, en gran medida,

siendo estudiadas a partir de una concepción que en última instancia entiende los mensajes audiovisuales como mensajes visuales a los cuales se les añaden o superponen mensajes sonoros. De este modo, se dejan de lado las experiencias y los conceptos que desde la fenomenología entienden la percepción como un todo que se realiza con el cuerpo en su totalidad y que los sentidos comunican entre sí. Suelen ser ignoradas las implicancias de la vivencia de la representación del tiempo y espacio como resultado del entrecruzamiento sinestésico y sinérgico entre sentidos y entre órganos. A partir del concepto de objeto sonoro establecido por Pierre Schaeffer (1996), entendemos que es lícito proyectarlo y extenderlo con un criterio abarcativo a nuestro campo de estudio como objeto audiovisual (OAV), en tanto concepto que tiene en cuenta la unidad perceptiva de los componentes en la construcción de los mensajes audiovisuales y en la comprensión de sus dimensiones estéticas y poéticas. Así pues, como hipótesis preliminar que será desarrollada en el presente trabajo, postulamos que el objeto audiovisual es el resultado de la unidad perceptiva que se produce entre un objeto visual y un objeto sonoro percibidos en forma simultánea, como un todo y no como una mera suma o superposición material de imágenes y sonidos.

Música e identidad cultural en el cine argentino del Siglo XXI (2015-2017)

Director: Andrés Gerszenzon – Codirector: Martín Greco

Período: 2015-2017

En la actualidad es reconocible una tendencia hacia la homogeneización global de los lenguajes audiovisuales, que incluyen a las músicas (y sus funciones) entre sus componentes. Este elevado grado de normalización ha facilitado la conformación de códigos consolidados a nivel global. Es lícito y necesario bucear en la producción argentina, en busca de los elementos que configuren su originalidad conceptual y la identidad de su acervo musical en expresiones de sus tradiciones orales y escritas (habitualmente llamadas popular y clásica o académica) en el contexto del panorama de un amplio abanico que abarca desde perspectivas estéticas, históricas

o sociológicas, atraviesan la lingüística y se amplían hasta las que la refieren como el estudio de la “cultura popular”. Proponemos un punto de imbricación que asimismo no puede soslayar el propio análisis musical desde una perspectiva que reflexione sobre la formación y definición de la identidad como un proceso en perpetua evolución. Se trata entonces de construir una articulación que potencie la dimensión cultural, social y musical en la edificación de un relato identitario en la producción cinematográfica de nuestro siglo.

Narrativa serial audiovisual. Estructuras y procedimientos de la ficción

televisiva argentina (2000-2012)

Director: Martín Greco – Codirector: Andrés Gerszenzon

Período: 2015-2017

En tiempos recientes se ha asistido en todo el mundo a un extraordinario desarrollo de productos televisivos seriales. Las nuevas prácticas de la industria cultural de masas han revolucionado los modos de producción, difusión y consumo audiovisual. En correspondencia con este fenómeno, en correspondencia con este fenómeno, el serial televisivo contemporáneo suscita el interés académico y abre campos de investigación hasta ahora poco explorados. En lo que se refiere a nuestro país, producción de narrativas seriales televisivas ha registrado también un notable salto de calidad entre finales de siglo XX y principios del XXI. Sin embargo, esa fertilidad de producción no ha sido acompañada por estudios académicos específicamente orientados al análisis formal de los productos televisivos de ficción. La presente investigación aspira a empezar a llenar ese vacío, mediante la clasificación y el estudio de un rico corpus de series contemporáneas argentinas, con el propósito de formular una tipología que dé cuenta de las variedades narrativas, de estructura y de puesta en escena desarrolladas en la práctica profesional.



La polifonía del diseño audiovisual en el lenguaje de Lucrecia Martel.

Director: Andrés Gerszenzon – Codirector: Martín Greco

Período: 2018-2019

La textura polifónica en Martel (entramada en capas) da lugar a la manifestación de una pluralidad de voces, pluralidad que a la vez, identifica nuestra diversidad cultural. Las formas de lo audiovisual en la autora, generan una expresión de notable singularidad tanto desde el punto de vista narrativo cuanto del manejo de la imagen audiovisual, de las herramientas de montaje y especialmente de la creación de un mundo sensorial muy personal. Consideramos al lenguaje de Martel como un cine-poesía en el sentido de la condición del lenguaje poético como ambiguo y auto-reflexivo. Un lenguaje que parece anclar en las formas de la transmisión oral, de la sugestividad sensorial, la del descubrimiento subjetivo del mundo. Un cine hecho desde la diversidad. El entramado sonoro de Martel puede considerarse asimismo como un Sonomontaje. En el comienzo de *La ciénaga* (2001) se hace evidente la estructura construida en capas independientes, generando una textura polifónica. Es de destacar que los componentes visuales siguen un criterio constructivo análogo “en capas”. La coherencia interna de la pieza se apoya en el tratamiento análogo de los elementos plásticos visuales y los sonoros. El problema del diseño audiovisual en Martel nos obliga a redefinir los lazos que vinculan a los componentes sonoros y los visuales con las estrategias comunicativas puestas en juego: plantea una singularidad de estos componentes, de su organización formal y rítmica y determinan los elementos que hacen a esa singularidad en busca de su carácter poético.

Postdata sobre la historia del grupo y los proyectos de investigación.

Los integrantes de nuestro equipo de investigadores provienen de distintas áreas del conocimiento y la práctica científica, académica y las artes audiovisuales: cine, teatro, televisión, literatura, música, comunicación, crítica y ensayo. Poseen vastos antecedentes en el ámbito pedagógico académico, tanto en grado como en posgrado, en instituciones como la Universidad Nacional de las Artes (UNA), la Universidad de Buenos Aires

(UBA), la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), Tea Imagen, y otras. Han realizado exploraciones y avances en la temática a partir de tareas de investigación, acción participativa, seminarios internos y escritos éditos e inéditos. Han producido materiales relevantes para la investigación crítica y la práctica profesional artística del área de trabajo disciplinar. Sus realizaciones abarcan ponencias, artículos y libros, guiones de cine y televisión, producción de piezas audiovisuales de ficción y documentales, curadurías de exhibiciones audiovisuales, puestas en escena musicales y teatrales, etc.

Fueron integrantes de al menos uno de los proyectos de investigación

consignados: Beatriz Odoriz, Julián Caparrós, Evelyn Frosini y los estudiantes Pablo Apezteguia, Victoria Blanco, Morella Colmenarez, Alan Dorfman, Karina Fernández, Lilén Fernández, Lucía Ioras, Paula Stany, Javiera Cabezas Acuña, Alejandra Cruz Guiñez, Rocío Milagros Gayo, Nahuel Lombardo, María Victoria Malter Terrada, María Elisabeth Manes Rossi, Rodrigo Ezequiel Martini, Francisco Quesada, Ivana Sol Retamar Baggio, Rodrigo Agustín Brun.

Integran el proyecto actual: como investigador de apoyo Julián Caparrós y como investigadores estudiantes Javiera Cabezas Acuña, Alejandra Cruz Guiñez, Rocío Milagros Gayo, Nahuel Lombardo, María Victoria Malter Terrada, María Elisabeth Manes Rossi, Rodrigo Ezequiel Martini, Francisco Quesada, Ivana Sol Retamar Baggio y Rodrigo Agustín Brun.

Este proyecto está vinculado a los desarrollos académicos de los cuatro niveles de la cátedra de **Lenguaje Audiovisual**.

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

Audissino, E. (2017). *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*. Southampton: Palgrave Macmillan.

Buckland, W. (ed.) (2009). *Puzzle Films. Complex Storytelling In Contemporary Cinema*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Burch, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Una introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid: Paidós.

Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Colón Perales, C.; Infante del Rosal F.; Lombardo Ortega M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Madrid: Alfar.

Cooke, M. (2003). *The Hollywood Film Music Reader*. Oxford: Oxford University Press.

De Tomaso, M. (2005). *La música en el cine argentino*. Buenos Aires: Cuadernos de Cine Argentino del INCAA 6.

Forcinito, A. (2018). *Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces*. La Habana: Casa de las Américas.

Gómez Tarín, F. J. (2011). Enunciación fílmica: algunas notas sobre el punto de vista de los narradores. En García García, F. y Rajas, M. (Coords.). *Estudios de Narrativa 1. Narrativas audiovisuales. El relato*. Madrid: Icono 14.

Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.

Jullier, L. (2015). *L'analyse de séquences*. (4e édition refondue). Paris: Armand Colin.

Kane, B. (2014). *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.

Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, University of California Press.

Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University of California Press.

Luna, F. E., (2016). *Diseño de sonido para producciones audiovisuales. Estrategias aplicadas por sus realizadores y teorías afines*. Buenos Aires: Club Burton.

Mouëllic, G. (2011). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Muñoz Fernández, H. (2017). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santander: Shangrila.

Murch, W. (2003). *En el momento del parpadeo*. Madrid: Ocho y Medio.

Neira Piñeiro, M. R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.

Saitta, C. (2002). *El diseño de la banda sonora*. Buenos Aires: Publicaciones musicales.

Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Schulze, H. (2019). *Sound Works. A Cultural Theory of Sound Design*. New York: Bloomsbury Academic.

Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las Semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Wierzbicki, J. (2012). *Music, Sound and Filmmakers. Sonic Style in Cinema*. New York: Routledge.



La preservación del patrimonio audiovisual: estado de situación y experiencias en la Argentina

Director: Julián Kopecek

Código. 34/0599

Período: 2020-2022

En 1999 la Ley N° 25.119 en su artículo 4 declara: "... el estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional". Luego de ese hecho histórico, pasaron una veintena de años y la situación del patrimonio audiovisual en nuestro país sigue siendo diverso y conflictivo, lo cual genera una serie de inconvenientes para que un documento audiovisual sea preservado y forme parte de un catálogo actualizado del acervo audiovisual nacional.

Ante la importancia indiscutible que actualmente tiene el patrimonio cultural, científico y educativo de las artes audiovisuales como memoria histórica viva del pueblo argentino y dado que no existe un relevamiento de archivos audiovisuales a nivel nacional hasta el momento, el presente proyecto de investigación pretende conceptualizar los problemas específicos en torno a la preservación y la restauración del patrimonio audiovisual analizando las experiencias existentes en Argentina y su contribución genuina a la mejora de la preservación del patrimonio fílmico y audiovisual.

Entre sus objetivos se encuentran conocer la cantidad de archivos audiovisuales que existen en Argentina; conocer la situación de custodia; detectar las necesidades de conservación y crear un Observatorio del Patrimonio Audiovisual.

Estado actual del conocimiento sobre el tema. En 1980 la UNESCO reconoció la salvaguarda y conservación de los archivos sonoros y audiovisuales como patrimonio cultural de una nación, compuesto por las voces, las imágenes, las músicas, los sonidos del entorno y los paisajes que están

presentes en nuestra cotidianidad. Este reconocimiento fue oficializado al declararse el 27 de octubre como el día internacional del patrimonio audiovisual, aprobado mediante la resolución 33C/55, firmada en marco de la 33ª Conferencia General (París, 2005).

En nuestro país existe legislación que protegen los bienes del patrimonio cultural tanto arquitectónico o monumental como patrimonio bibliográfico y documental.

En síntesis, se puede destacar:

-Ley Nac. 15.930 / 1961 Archivo General de la Nación (AGN) - Regula la actividad del AGN, cuya función es reunir, ordenar y conservar la documentación que la ley le confía, para difundir el conocimiento de las fuentes de la historia argentina. Crea la Comisión Nacional de Archivos, que apoya al AGN en tareas relacionadas al mantenimiento y conservación del acervo documental-histórico de la Nación y de las provincias.

-Ley Nac. 25.119 / 1999 (y su decreto reglamentario 1209 / 2010) Cinemateca y archivo de la imagen nacional - Se crea la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), estableciéndose sus competencias, estructura y recursos. - Dentro de sus funciones principales están el reunir, registrar y difundir el patrimonio fílmico nacional.

-Ley Nac. 25.197 / 1999 Registro Nacional de Bienes Culturales Plantea la centralización de datos sobre los bienes culturales de la Nación, en el marco de un sistema de protección colectiva de su patrimonio, a partir de la identificación en el Registro Nacional de Bienes Culturales. - En el art. 2º lista los bienes de interés artístico, entre los que se encuentran los

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EN ARTES AUDIOVISUALES

Panel on-line

La situación del patrimonio audiovisual: avances y perspectivas

24 de octubre 2020 | 11 horas
Plataforma Zoom

Participan

Marcelo González Magnasco
Decano del Departamento de Artes Audiovisuales - UNA

Alberto Flaksman
Guionista, productor y director de cine. Director de la Fundación Sergio Vargas (Buenos Aires)

Valeria Boggino
Directora del Centro Audiovisual de Rosario

Fernando Martín Peña
Guionista de cine, docente escritor y conductor de TV

Gustavo Agnes
Director del Instituto de Investigación en Artes Audiovisuales (IIAA)-UNA

Modera

Julán Kopecek
Coordinador del Programa de conservación y restauración de bienes y producciones culturales IIAA - Artes Audiovisuales

Informes e inscripción: patrimonioaudiovisual@unabuenosaires.gov.ar

documentos de archivos, incluidos colecciones de textos, mapas y otros materiales, cartográficos, fotografías, películas cinematográficas, videos, grabaciones sonoras y análogos.

Con este marco varios organismos nacionales desarrollan políticas públicas de conservación del patrimonio audiovisual, a saber: Universidades Nacionales, Archivo Nacional, Radio y TV Pública y CINAIN. Y finalmente, a nivel provincial varios organismos realizan tareas de preservación audiovisual: Museo del Cine del Ciudad de Buenos Aires, Mediateca del Archivo Histórico de Salta, Videoteca de la Municipalidad de Rosario, entre otros.

Marco teórico. El patrimonio audiovisual es una parte representativa de la memoria audiovisual de un país. De manera general, la memoria audiovisual es vista como el conocimiento que tiene una sociedad a través de imágenes y sonidos que pueden servir de referencia para entender una determinada época de nuestra historia. Según Díaz Cervantes en "Preservar el patrimonio audiovisual para fortalecer nuestra identidad nacional" Se pueden identificar ó características generales del patrimonio audiovisual:

- Tiene carácter legal pues existe una identificación de propiedad por parte de un organismo o un individuo. Posee carácter jurídico pues se le otorga una serie de derechos de propiedad intelectual al autor y/o propietario. Está documentada y registrada lo que facilita el proceso de inventario de los materiales audiovisuales y los objetos relacionados a su producción.
- Para su registro e identificación se necesita de un espacio adecuado, en la mayoría de los casos, es resguardado y almacenado en archivos audiovisuales.
- Puede ser de dominio público o privado pues al ser resguardado por el Estado tendría acceso al público en general; en cambio, un organismo privado podría tener restricciones para su uso y acceso.
- Contribuye en el avance científico pues su contenido audiovisual es una fuente para la investigación de la vida de una época y sus aportes en la sociedad actual.

Se puede deducir que existe un constante desarrollo de la memoria audiovisual que siempre está en constante movimiento, sin embargo, solo podrá ser conservado un fragmento de esta. De acuerdo a los intereses públicos o privados, una parte de la memoria audiovisual puede ser conservada por el Estado por representar un valor histórico, social o artístico y, a su vez, una fuente de investigación para el desarrollo científico como patrimonio audiovisual. De esta manera, la definición de patrimonio audiovisual se amplía al proporcionarle un mayor propósito a su contenido

Objetivos e hipótesis de la investigación. Estudiar la situación del patrimonio cultural audiovisual en nuestro país para apoyar la constitución de un Observatorio del Patrimonio Audiovisual en Argentina.

Objetivos Específicos.

- Identificar las características y elementos principales que permitan definir al patrimonio audiovisual en Argentina.
- Relevar la situación actual del patrimonio audiovisual argentino, en relación con su origen, conformación, gestión operativa, organismos e instituciones comprometidas y políticas culturales desarrolladas. Evaluar el desarrollo de las experiencias de patrimonio audiovisual y su aporte a la su contribución genuina a la mejora de la preservación del patrimonio fílmico y audiovisual.
- Sistematizar y difundir la información para desarrollar un instrumento metodológico comprensivo y adecuado para la gestión de archivos de patrimonio audiovisual en la Argentina.

Integran este proyecto: Julián Eduardo Kopecek, Gala González Magnasco, Pablo Juan Jose Ratto, Gabriel Mariano Rugiero, Gabriel Doderó y Lucia Egea Skrabal.

Bibliografía básica de referencia del proyecto

Ballart Hernandez, J. y Tresserras, J.J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Madrid: Ariel.

Díaz Cervantes, K. (2014). *Preservar el patrimonio audiovisual para fortalecer nuestra identidad nacional*. Ponencia presentada ante la Universidad Católica del Perú (PUCP)

División de la Sociedad de Información (1980). *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. Ley 25119/1999 <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-25119-60114>

Harvey, E. (1990). *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid: Tecnos.

Robledano Arillo, J. (2014). *El patrimonio audiovisual. Historia y cultura*. Madrid: Universidad Carlos III.

Romano, S. y Aguilar G. (2009). *Qué he hecho yo para merecer esto. Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Informe realizado por la Comisión de Archivos y Patrimonio de ASAECA.

UNESCO. *El patrimonio digital: Antecedentes*. <https://es.unesco.org/themes/information-preservation/digital-heritage/background>.

UNESCO. National Film Preservation Foundation (2004). *The film preservation guide: the basics for archives, libraries, and museums*, Society of American Archivists.

UNESCO. Proyecto de Carta de la UNESCO para la preservación del patrimonio digital http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html



La pasión por la diversidad. Pier Paolo Pasolini y Caravaggio

Director: Marcelo González Magnasco
Codirector: Osvaldo Alberto Girardi
Código: 34/0600
Período: 2020-2022

Pasolini vio en Caravaggio al inventor del espacio profílmico, “inventó todo un mundo para poner delante de su caballete en su estudio nuevos tipos de personas, en sentido social y caracteriológico, nuevos tipos de objetos...” (Pasolini, 1974). Lo ve como aquel que desterró la luz universal y platónica del renacimiento y la cambió por una “luz cotidiana y dramática” (Pasolini, 1974). Pero fundamentalmente lo que Pasolini resalta del trabajo del Caravaggio es lo que denomina diafragma. Se trata de una especie de atmósfera de lámina, flexible, lumínica pero que solo le pertenece a la obra pictórica, no a la realidad, que regula la cantidad de luz que deja pasar, distinta de la luz real y que nos separa de la escena representada. Como si se montara la escena frente al caballete y se representara en la tela, no lo que está frente a él, sino el reflejo de la escena en un espejo. Si Caravaggio inventó tanto los nuevos tipos de personas y de objetos para representar las escenas bíblicas como un nuevo tipo de luz es porque los había visto en la realidad. Pasolini afirma que “se dió cuenta que a su alrededor – excluidos por la ideología cultural vigente desde hacía casi dos siglos – había formas de iluminación lábiles pero absolutas que nunca habían sido reproducidas y, así, cada vez más alejadas de la costumbre y de la norma, habían acabado por resultar escandalosas y se las había suprimido de forma que, hasta Caravaggio, lo más probable es que ni los pintores ni los hombres en general las vieran” (Pasolini, 1974).

La conexión con la obra pictórica de Caravaggio en el cine pasoliniano es el punto de partida de la investigación: la imagen, siempre imaginaria, motivo principal de la tensión de la representación de una realidad que nos ayude

a poder acceder a un orden simbólico nuevo, a un orden de la visión despreciado y no consumista.

El objetivo final de esta investigación es reflexionar sobre la existencia paralela de dos grandes artistas italianos: herejes, irregulares y al mismo tiempo solidarios en el dolor de los desesperados, de los invisibilizados. Enamorados de la vida y de Eros, creadores de un arte inimitable, impregnado por el laberinto de la pasión. El pintor Caravaggio y el escritor y director de cine Pier Paolo Pasolini parecen estar unidos por eventos existenciales con fuertes convergencias. "Existe una fuerte afinidad entre el final de Pasolini y el final de Caravaggio", escribió Federico Zeri. "En ambos me parece que este final fue inventado, escrito, dirigido e interpretado por ellos mismos".

Sin embargo, un joven Pasolini imaginaba así su muerte, cuando escribía en friulano:

*En una ciudad, Trieste o Udine,
por una avenida de tilos,
cuando en primavera
cambian de color las hojas,
caeré muerto
bajo el sol ardiente,
alto y rubio,
y cerraré mis párpados
dejando en su esplendor el cielo.*

La influencia de la pintura en el cine se manifiesta de formas muy diversas. Pasolini toma de Caravaggio, como forma de admiración, la composición, la luz y los colores para iluminar y dar forma a una escena y vida a sus personajes.

Caravaggio piensa, cuando trabaja en sus pinturas, en la triple relación entre la incidencia de la luz, cómo ésta denota una cualidad en el objeto a representar y cómo el ojo captura esa experiencia. De esa relación

perceptiva nace aquello que el ojo ha captado entre la luz y el objeto. Para Caravaggio pintar es la espera del momento preciso de la incidencia de la luz sobre un objeto particular.

Pasolini trabaja en esta triple relación y la eleva aún más, ubicando la cámara de tal manera para que la captura que realice ese dispositivo mecánico responda a una intención estética.



Como sabemos el dispositivo de producción de un relato fílmico implica al menos dos espacios, cada uno de los cuales repercute en forma distinta a la hora de percibir sus significados. En cuanto a la producción, el espacio profílmico —"todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película" (Souriau, 1953)— que es el campo, delimitado por el encuadre de la cámara, con su corolario, el espacio de rodaje (el espacio del que filma), necesariamente contiguo al primero.

Las artes audiovisuales construyeron un dispositivo mediante el cual el espacio no representado, el espacio no mostrado, en muchos casos iba a tener una importancia casi tan grande como el espacio representado. Campo y fuera de campo, espacio presente y espacio ausente. Más aún: espacio representado y espacio no mostrado. Por una parte, un espacio relativamente simple, "constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla" (Burch, 1969);

por otra, un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia.

Desarrollar un problema no quiere decir resolverlo: puede significar solamente aclarar los términos para hacer posible una discusión más profunda. Esta afirmación de Umberto Eco en la introducción a la primera edición de *Obra Abierta* describe perfectamente el espíritu y el punto de

partida que anima esta investigación. Un concepto actualmente incorporado a la mayoría de las estéticas contemporáneas es que: la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. Esta condición es inherente a toda obra de arte, si bien esta ambigüedad es una de las finalidades explícitas de la obra en las poéticas contemporáneas, la producción de Caravaggio, no parece ajena a la intención de plasmar la máxima ambigüedad y subordinarse a la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser una obra del Barroco. Entendiendo por "obra del Barroco" un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permiten, y coordinen, las distintas interpretaciones y el desplazamiento de las perspectivas del ocasional receptor. Al mismo tiempo, la filmografía de Pasolini transita el hedonismo popular y lo sube a escena. El retorno a los valores dionisiacos aparecen como la alternativa lógica de este "subproletariado". La confrontación de lo trágico como cotidiano es moneda corriente y se vive, naturalmente, en todos los rituales de la existencia. De la misma manera que Caravaggio, Pasolini produce un objeto con particulares condiciones estructurales definidas a priori que permiten distintas interpretaciones y desplazamientos.

La ambigüedad en Caravaggio puede verse en la obra "La vocación de San Mateo". Recién llegado a Roma, huyendo de la peste de Milán, el Cardenal Francesco María Bourbon del Monte, le encarga a Caravaggio las pinturas de la capilla Contarelli para *San Luis de los Franceses*, situada entre el Pantheon y Piazza Navona. Instalado en el palacio Madamma, que era propiedad de su patrón y hoy es sede del senado Italiano, Caravaggio realiza "La vocación de San Mateo" (1601). En él se puede observar a un Cristo común, despojado de adornos, (solo luego de mucho observar se nos aparece una leve aureola sobre su cabeza) acompañado de Pedro. Frente a ellos, hay un grupo de cinco hombres, vestidos como gente común de los fines del 1500. Además de su trabajo sobre la luz, las obras del Maresi son un intento de traer a Jesús, al evangelio, a la actualidad. El brazo de Jesús señala a uno de ellos,

mientras sobre su cabeza una fuerte luz de la ventana ilumina la escena del grupo.

Es una luz que nos remite a los focos de un set cinematográfico y que señala al común, al pecador. Es que Mateo era un recaudador de impuestos, un marginal, despreciado por los judíos por traidor, desvalorizado por los romanos por mercenario. Jesús lo señala para que lo acompañe. Se trata de un Jesús terrenal que elige al "peor", al marginado, para que lo acompañe. Mateo, como Ettore y Acattono, estaba en los márgenes del poder.

En *Más allá de la Interpretación*, Gianni Vattimo, nos recuerda que como consumidores de un "turismo cultural religioso", nos sucede con frecuencia que un domingo entre tantos llegamos a alguna iglesia reconocida (en Italia hay miles) a ver algún fresco especial o tan solo porque la encontramos en la caminata.



La vocación de San Mateo (Caravaggio, 1601)

En esas iglesias suele haber un cartel que suele decir algo así como "prohibido el paso a los turistas durante los actos religiosos"; nos encontramos con los fieles asistentes a la misa, algunos estoicamente aceptan a los "bárbaros" observadores de sus paredes, otros se indignan por el ruido de las pisadas. Suele instalarse una extraña sensación de respeto en algunos, mientras otros ignoran esa señal y miran las imágenes como expertos en obras de arte.

Pero cuando se entra a *San Luis de los Franceses* uno parece enfrentarse a una "disolución" del tiempo.. En esta iglesia donde podemos observar a una distancia más que prudencial, desde un costado y sólo iluminada cuando algún turista decide perder la elegancia del fino amarretismo y depositar

algunas monedas para que la luz, ahora eléctrica, de la Capilla Contarelli ilumine las obras de Caravaggio, y aún así todavía podemos sentir que sin la diferencia entre pasado y presente no podría existir nuestro presente como tal.

Una *différence*, que necesita de lo ausente para conformarnos. Los fieles asistentes necesitan de los turistas para reafirmar su fe, así como los cristianos, necesitan a Caravaggio y Pasolini para reconocer a los suyos, a Mateo, a Jesús despojados y emigrantes. Nos acercamos al pasado a través de la piedad, volvemos a escuchar a la "tradición", lo que había sido excluido. Sara Magister, en su magnífico libro "Il vero Matteo" define como "...la grazia fatta visibile" a la luz, que por encima de Jesús, señala a Mateo, donde Jesús parecería ser sólo un medio de transmisión junto Pedro.

Pasolini, antes del rodaje del *Vangelo* en el diario *Il Giorno* escribió los mateos; son una llamada, una señal, para escribir la historia débil del futuro. "San Mateo debería ser, para mí, una violenta llamada a la burguesía estúpidamente lanzada hacia un futuro que supone la destrucción del hombre".

En este proyecto, el contexto de los dos artistas, sus vidas y sus obras se estudiarán desde posicionamientos político-filosóficos de la Posmodernidad y del Psicoanálisis a partir de obras de Vattimo y de Ferenczi. El análisis y la interpretación hermenéutica de (Vattimo) y la perspectiva desde los oprimidos, las mujeres, los excluidos y marginales, los homosexuales (Ferenczi) constituirán los puntos de partida para la resignificación de sus obras. Se propone a la hermenéutica como un ámbito para comprender críticamente al proceso de racionalidad vital de Pier Paolo Pasolini y Caravaggio.

Con la hermenéutica como horizonte de comprensión crítico, daremos una vuelta de tuerca en la investigación "tradicional" de los campos de trabajo audiovisual, sobre todo los que no aceptan el sentido complejo de la realidad comunicativa, como una realidad diversa y compleja. La hermenéutica crítica nos sirve para aceptar a la interpretación como un proceso de ruptura en los efectos no intencionales de un orden interpretativo de univocidad. La exposición de este criterio nos parece una condición necesaria para la construcción crítica del conocimiento en la dimensión de lo social y en específico en las relaciones comunicativas audiovisuales.

Proyecto anterior del Grupo de Investigación

Pasolini y la explosión de lo estético

Director: Marcelo Magnasco

El eje vertebrador de esta investigación fue centrado entre otras cosas en el desarrollo de la **Cátedra Pasolini**, una materia optativa del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) dirigida a sus alumnos y abierta a toda la comunidad. En ese espacio, durante dos años, se desarrollaron clases, entrevistas, proyecciones y debates con el objetivo de ofrecer una base teórica para construir una mirada crítica sobre la multiplicidad de las obras de Pier Paolo Pasolini (Bolonia 5 de marzo de 1922- Ostia 2 de noviembre de 1975). Así como también capacitar a los participantes en el análisis y la reflexión sobre sus propias prácticas audiovisuales.





La **Cátedra Pasolini** se gestó con la convicción de que el estudio de la obra del artista italiano, y de su influencia en la producción audiovisual y cultural de finales del siglo XX y lo que transcurre

del siglo XXI, es un aporte significativo en la formación de estudiantes y de todos los interesados en el campo audiovisual en general. Su trabajo-obra como escritor, pintor, periodista, director de cine e intelectual dan cuenta no sólo de un artista multifacético, complejo, contradictorio e incapaz de ser clasificado en una sola categoría, sino también de una figura cuya vigencia e influencia en la actualidad son evidentes. Pasolini generó y sigue generando una infinidad de preguntas que despiertan el interés en los más diversos campos y disciplinas: el cine, por supuesto, pero también la literatura, la poesía, la pintura y, por supuesto, la política se disputan su lugar en ese territorio tan particular llamado Pasolini.

Durante la primera etapa de la investigación se trabajó sobre el primer período de la obra de Pasolini como director, haciendo un recorrido de sus primeras películas: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *El Evangelio según San Mateo* (1964). Se analizó su producción, con apoyo de distintos materiales fílmicos y textuales, así como entrevistas al mismo Pasolini y se trabajó sobre el contexto sociopolítico, la educación y los medios de comunicación de la época. Este dispositivo permitió sistematizar la base de datos con las producciones audiovisuales y las producciones textuales sobre Pier Paolo Pasolini.

En la segunda etapa de la investigación fue dedicada a *Teorema* (1968), la llamada “trilogía de la vida” compuesta por *El Decamerón* (1971),

Los cuentos de Canterbury, (1972) y *Las mil y una noches* (1974) y finalmente se trabajó sobre *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975). Se utilizaron los mismos dispositivos que en la etapa anterior. Al mismo tiempo se entrevistaron a destacados especialistas nacionales e internacionales en el campo de la cultura, el cine y la educación y especialmente en la figura de Pier Paolo Pasolini. Los especialistas además dieron clases magistrales en la Cátedra Pasolini y generaron profundos debates en torno a la vida y a la obra del artista italiano. Así Gianni Vattimo, Daniele Dottorini, Nicolás Prividera, Jorge Aulicino, Raúl Perrone, Osvaldo Girardi, Marcelo González Magnasco, Paolo Fabbri, Eugenio Zanetti, Walter Veltroni, Gabriel Rugiero, Pipo Delbono, entre otros, fueron convocados a reflexionar desde distintas perspectivas y generaron un material sumamente interesante. La heterogeneidad de campos y miradas para abordar la figura de Pasolini dan cuenta precisamente de la riqueza que constituye cualquier análisis alrededor de su obra y de su vida. Tanto las entrevistas y las clases se video-grabaron generando un material conceptual de trabajo y una ampliación de las bases de datos.

En una tercera etapa las entrevistas, las clases y los seminarios se convirtieron en producciones textuales. Los artículos procuran tomar a Pasolini desde diferentes puntos de vista y desde distintas especialidades, pero con la idea central de que se trata de una de las personalidades más destacadas que ha dado Europa a fines del siglo pasado y cuyo trabajo ha generado un gran impacto en la cultura contemporánea. Tanto que hoy nos sigue interpelando desde su obra y desde su rol como intelectual y como artista. Aparece una pregunta central, quizás la gran incógnita alrededor de su figura, que recorre gran parte de la investigación: ¿por qué el interés por Pier Paolo Pasolini casi medio siglo después de su muerte?

Marcelo González Magnasco plantea que ese algo suele permanecer oculto: es lo secreto, es aquello que no debe ser mencionado pero cuyo destino es ser palabra. Lo secreto en Pier Paolo Pasolini (1922-1975) no es una especie de lado oscuro ni la seguridad por la oscuridad. Es algo oculto. O mejor aún, guardado. Algo que quedó escondido.

Un recuerdo que fue resbalándose. Ya que Pasolini es ante todo un inmigrante, que no llegó a Lampedusa desde el África empobrecida. Fue desde Bologna, la roja, a Roma, la eterna. Desde la literatura al cine. Pasolini fue una suerte de oxímoron; un joven escritor en friuliano, un poco católico, algo comunista, huyendo, saliendo de la muerte que imponen las guerras para hacer películas.

Pier Paolo Pasolini aparece y se presenta como una *lichtung*. Alguien que tiene algo escondido y lo sabe. Un secreto que es conocido por todos y que sólo algunos son capaces de revelar. La *lichtung* es como un paraje sin árboles en el interior de un bosque, un claro (a veces inesperado) en el medio del bosque. Heidegger, en el "El final de la filosofía y la tarea del pensar", vincula el claro del bosque con el no-ocultamiento y también con su contrario, el ocultamiento. Pasolini se nos presentó con una *lichtung*, un destello, para espantar la decepción de un mundo que fue futuro. En el momento que el pasado es una incógnita y el futuro es improbable.

Pasolini, dejó dos especies de herencias-olvidos (y otro ya casi al nacer como fue su película Saló): el guión de *Porno Teo Kolosal* (o Stella Cometa) y la novela inconclusa e infinita *Petróleo*. Este libro, sobre el poder y de alguna forma sobre el mismo Pier Paolo, que comenzó a escribir la novela *Petróleo* en la primavera de 1972 y terminó siendo ordenada por Graciela Chiaricossi y Maria Careri. La primera edición en italiano es del año 1992 (Einaudi) y, un año después, Seix Barral la edita en español. Comienza con una cita del poeta Ósip Mandelstam: "con el mundo del poder no he tenido sino vínculos pueriles". *Petróleo* fue analizada en esta investigación como un acercamiento pueril de un intelectual a las formas reales del poder.

Gianni Vattimo reflexionó sobre la posible existencia de una estética exclusiva del artista y de lo que eso implicó en su obra. Alguien que explotó fuera de todos los límites. La estética de Pasolini no se puede considerar solamente como una teoría o una manera de practicar el arte, sino que es algo que envuelve a su propia vida y a su relación con el ambiente sociopolítico en el cual se mueve. Es como pensar justamente

lo que Vattimo llamaba la explosión de lo estético. Lo estético explota fuera de sus límites y no se deja aislar. Pasolini contradice todos los límites.

Para Walter Veltroni, Pasolini era un "irregular" del campo político, un desacralizador. La desacralización no era un fin para él, sino un medio a través del cual ponía en discusión las certezas de su tiempo. Él entendió muchas cosas antes de que sucedieran como su aporte sobre la idea de progreso. Walter Veltroni califica a Pasolini como un "irregular" dentro del

campo de la política, incapaz de ser definido o categorizado de una sola manera y recorre su vínculo personal con el cineasta e intelectual en una agitada Italia durante la década del sesenta. Por su lado para Paolo Fabbri, Pasolini tenía una idea literaria de una gran competencia filológica, lingüística y literaria. Si nos detenemos a observar sus películas, y en particular su teoría del cine como cine poético, notamos que aplica algunos conceptos del pensamiento lingüístico literario y retórico. En particular se destaca la idea del discurso indirecto libre.

Danielle Dottorini realizó un acercamiento pensando en un eventual léxico pasoliniano a partir del análisis de algunas de sus películas. Su propuesta es armar este léxico a través de una

serie de pares de conceptos que pertenecen a la teoría del cine, sobre todo para ver qué es contemporáneo en esa teoría. En su opinión, mucho de lo que dice Pasolini es contemporáneo, en el sentido agambeniano que se da a este término.



Eugenio Zanetti ofreció un testimonio en primera persona sobre su experiencia directa con Pasolini durante el rodaje de la película *Medea*. Por su lado, comentó su acercamiento con la figura de Pier Paolo Pasolini en 1967, después de realizar un viaje desde París hasta Afganistán. Realizando en Roma la escenografía de una pequeña obra en off, la *Medea* original, en un teatro muy pequeño. Cuando se estrenó la obra fue visitado por Pier Paolo Pasolini.

Raúl Perrone analiza la influencia directa que tuvo la obra de Pasolini en su formación como cineasta y recuerda sus propias películas-homenajes al artista italiano. Después de *Mamma Roma* y *Accattone* fueron las que más lo impactaron, por su trabajo sobre la juventud y encontró coincidencias con su búsqueda.

Nicolás Prividera realizó una serie de preguntas ¿dónde está Pasolini hoy? ¿Cuál sería su huella? ¿Quién asume esa herencia? Un Pasolini entre nosotros. ¿Cómo traer a esas figuras a nuestra realidad? ¿Cómo invocarlas o cómo saber que están presentes? El nosotros es un nosotros amplio: significa no sólo entre los que estamos vivos, aquí y ahora, sino en relación con el peso de las tradiciones muertas, como dice la famosa frase de Marx. ¿Cuál es el peso de esa relación con la tradición? Le parece que es uno de los temas siempre centrales de Pasolini y, por lo tanto, de su interpretación. ¿Qué hacemos nosotros con esa tradición? ¿Dónde está Pasolini hoy? ¿Cuál sería su huella? ¿Quién asume esa herencia? Después está el pequeño nosotros de los que hacemos cine, o enseñamos cine, que nos interesa particularmente como arte, en el cual la figura de Pasolini es tan lateral como esencial.

Jorge Aulicino tomó al Pasolini poeta, cuya obra se encargó de traducir, y analiza algunos poemas de esta faceta particular que Pasolini comenzó en friulano, el dialecto de su madre. También recuerda la influencia que tuvo en Argentina especialmente en los sectores de izquierda y dentro del Partido Comunista.

Oswaldo Girardi parte de un Pasolini pedagogo y su rol específico de

intelectual cuyo objetivo era lograr que sus contemporáneos accedan a una conciencia más libre y más clara de la realidad. Para Girardi existe una vocación pedagógica en la producción intelectual de Pier Paolo Pasolini, una de sus motivaciones más fuertes. El pedagogo Pasolini se propuso trabajar para que sus contemporáneos accedieran a una conciencia más libre y más clara de la realidad. Pasolini operó como un "sismógrafo social", con la sensibilidad extendida de tal forma que capta hasta los más pequeños movimientos, los traduce y amplifica. Es un intelectual que ha enseñado en todas sus obras.

Gabo Rugiero se ocupó de uno de los temas centrales en la obra de Pasolini: la sexualidad en todas las dimensiones en la que la abordó y lo puso en escena en cada uno de sus campos de trabajo. Abordó La fórmula del Teorema de Pasolini. *Teorema* es una invitación a dejarse penetrar. Somos salvos si somos penetrados. Luego del coito ritual de penetración encontramos un sentido a nuestras vidas.

De esta manera se logró describir la poética cinematográfica de Pier Paolo Pasolini incorporando nuevas perspectivas teóricas y se pudo interpretar el impacto de su poética cinematográfica en el cine contemporáneo, en las ciencias sociales y las humanidades en el contexto socio-político-cultural de la Europa de mediados de Siglo XX.

Integraron este proyecto: Marcelo González Magnasco, Oswaldo Alberto Girardi, Adriana Farías, Gabriel Rugiero, Pablo Ratto, Carlos Brown, María Cecilia Orsini, Daniele Dottorini, Rocío Fernández Madero y Silvina Alicia Pachelo.

Integran el proyecto actual: Marcelo González Magnasco y Oswaldo Alberto Girardi; Investigadores formados: Adriana Farías, Gabriel Perosino; Investigadores de apoyo: Gala González Magnasco, Gabriel Rugiero, Conrado Beretta; Becario EVC: Juan Pablo Basantes Serrano.

- Pasolini, P.P. (2014). *¿Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas?* Madrid: Errata naturae.
- Pasolini, P. P. (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Pasolini, P. P. (1997). *Cartas Luteranas*. Madrid: Trotta.
- Pasolini, P. P. (2014). *Nebulosa*. Madrid: Gallo Nero ediciones.
- Pasolini, P. P. (1993). *Petróleo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pasolini, P.P. (2005). *Palabra de corsario*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Pasolini, P. P. (1961). *La religión de mi tiempo - poesía*. Madrid: Nórdica Libros.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético*. Córdoba Argentina: Editorial Brujas.
- Pasolini, P. P. *Una Vita Violenta*. Editorial Garzanti – Gli elefanti.
- Pasolini, P. P. (2005). *Teorema*. Barcelona: Edhasa.

Otros autores

- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Asor Rosa, A. *Pasolini, Pasión e ideología*. Garzanti- Italia.
- Balbi, M. *Pasolini, Sade e la pittura* Edizione Falsopiano.
- Bernstein, G. (2019). *El rostro de Cristo en el cine*. Buenos Aires: Itaca Ediciones
- Bertetto, P. (1983). *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*. Venecia: Marsilio.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Camón Aznar, J. (1952). *La Cinematografía y las artes*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Canadé, A. (2008). *Corpus Pasolini*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- Costa, A. (1991). *Cinema e pittura*. Turín: Loescher Editore.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-Tiempo. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1987). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós

- Fantuzzi, V. (1978). *Pier Paolo Pasolini*. Editorial EM.
- Ferraro, G. (2015). *Pasolini come educatore. Per una pedagogia dell'intimità* | Q CODE Magazine: <http://www.qcodemag.it/2015/11/02/pasolini-educatore>.
- Hughes, R. (2011). *Roma, una historia cultural*. Barcelona: Crítica.
- García López, J.M. (2015). *Pasolini o La noche de las luciérnagas*. Madrid: Nocturna ediciones.
- Grieco, D. (2015). *La Macchinazione. Pasolini. La verita sulla norte*. Milano: Campo 90.
- Magister, S. (2018). *Il vero Matteo*. Roma: Campisano editore.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Marques de Sade. (2016). *Las 120 jornadas de Sodoma*. Tusquets editores. La sonrisa vertical.
- Naldini, N. (1992). *Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Circe
- Levinas, E. (2002). *De otro modo que ser, o mas allá de la escencia*. Madrid: Editorial Nacional.
- Lipovetsky, G. y Serroy J. (2009). *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama
- Ortiz, Á. y Piqueras, M.J. (2003). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- Quarta, R. (2018). *Eretici indecenti*. Roma: Tempesta Editore
- Siti, W. (1999). *Pasolini Saggi sulla letteratura e sull'arte*. I Meridiani: Mondadori Editore.
- Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. París: Armand Colin.
- Vattimo, G., Farias, A. y González Magnasco, M. (2014). *Dios es comunista*. Buenos Aires: Ediciones Fedun.
- Vattimo, G. (1994). *Essere e dintorni*. Milan: La nave de Teseo.
- Vattimo, G. (2018). *Mas allá de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. y Girard, R. (2011). *¿Verdad o fe débil?*. Barcelona: Paidós contextos.
- Vattimo, G. y Rovatti P. A. (1988). *El pensamiento débil*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Vattimo, G. (1985). *El fin de la modernidad*. Buenos Aires: Gedisa
- Veltroni, W. (2014). *La quarte buona ragione per vivere*. Milano: BUR Varia.
- Zecchi, S. (2015). *Pasolini, masacro di un poeta*. Milano: Ponte alle grazie.



Aportes a un análisis de las nuevas prácticas de producción y circulación en arte y nuevas tecnologías en Argentina (2009–2019)

Directora: Natalia Matewecki

Codirectora: Mariela Alonso

Código: 34/0476

Período: 2018-2019

Este proyecto propone el estudio de la intensa evolución tecnológica de los últimos años que propicia el surgimiento y estabilización de nuevos modos de producción, circulación y recepción del arte. Con esta idea, la labor es considerar no sólo obras tecnológicas, sino atender además cómo los hábitos de consumo y recepción que las tecnologías proponen llevan a que los artistas y los propios espectadores incorporen esas operaciones y estrategias en la producción y recepción de discursos artísticos.

La idea original es abordar las relaciones entre arte y nuevas tecnologías a partir del análisis de la transformación tecnológica producida en los últimos años. En este sentido, a la ya intensa transformación que implica el desarrollo de internet en la década de 1990, en los 2000 se suman distintos saltos evolutivos. En 2001, el paso de internet 1.0 a 2.0, además del desarrollo de la tecnología 2G, 3G y 4G. En 2009 aparecen los teléfonos inteligentes con 4G, que nuclean las TIC antes dispersas (telefonía móvil, internet, gps, etc.) como inicio de una etapa en la que el usuario se convierte definitivamente en productor y distribuidor de sus propios contenidos. Además, aparecen los planes con datos full, las redes abiertas de wi fi y, en 2014, cuando *Facebook* compra *Whatsapp* e *Instagram*, se nuclean las redes sociales más populares.

El trabajo de investigación se ordena en tres etapas, indicadas en la metodología del proyecto original.

En la **primera etapa**, se seleccionan aquellos casos que permitan dar cuenta del amplio panorama de la actividad artística contemporánea argentina. La consigna tiene como único denominador la relación que cada caso mantiene con la tecnología. Por esta razón, los casos analizados son variados y divergentes, pues permiten revisar la transformación de la condición de obrador de arte, las distintas apropiaciones del cuerpo y los distintos desarrollos del espacio tanto físico como virtual. Con la idea de establecer algunos cruces posibles el corpus incluye diferentes géneros y lenguajes tales como el manifiesto, el arte político, la performance, el arte sonoro y el bioarte.

La **segunda etapa** consiste en la descripción de los casos que, además, incluye entrevistas a productores y comunicadores sobre las producciones seleccionadas.

La **tercera etapa** involucra el análisis del corpus mediante herramientas teóricas provenientes de la estética, la lingüística, la semiótica y la historia del arte, entre otras. Este análisis se complementa con el corpus bibliográfico y con el material de archivo seleccionado. En esta fase los casos son sometidos a la discusión, la reflexión y el debate en distintas reuniones del equipo de investigación.

En consecuencia, el análisis de casos permite destacar las transformaciones de los comportamientos y las prácticas de los usuarios en general y de los artistas en particular, dadas por el uso de los nuevos medios tecnológicos. El estudio de las producciones artísticas seleccionadas es abordado desde un enfoque transdisciplinar, enriquecido por los aportes de la historia del arte en el sentido de un campo disciplinar expandido que se vincula con la semiótica, la estética, la antropología, la sociología y los estudios visuales.

El desarrollo de estas tres etapas en el primer año permite alcanzar las metas consignadas en el cronograma de actividades. Los resultados finales se pueden observar en la producción, presentación y publicación de trabajos tanto individuales como colectivos.

En los trabajos en equipo se analizan casos emblemáticos que marcan los cambios en las operatorias, comportamientos y prácticas de los espectadores en general, y de los artistas en particular, ya que sus producciones se ven condicionadas por los cambios tecnológicos en el nivel del dispositivo y de las conductas sociales, a la vez que, las producciones artísticas permiten hacer visibles tales cambios. En los trabajos individuales se profundiza el análisis de estos casos en función de los objetivos específicos.

De esta manera se establecen cuatro casos paradigmáticos para dar cuenta del objetivo general del proyecto:

El **primer caso** es el *Manifiesto Compromiso de la Práctica Artística Feminista 2017*, un texto que surge a partir de una tragedia: el fallecimiento de Graciela Sacco, artista plástica argentina. La noticia se comunica el 5 de noviembre de 2017 en su muro de *Facebook*, espacio que se vuelve lugar de homenaje a la artista, pero también de debate acerca de la condición de la mujer en el arte. Numerosos artistas locales dan sus condolencias a través de la página y se expresan algunas figuras destacadas de la crítica de arte actual, como Andrea Giunta, quien aprovecha el espacio para invitar a reflexionar acerca de algunas de las prácticas propias de la labor de Graciela que encuadran lo femenino en el arte contemporáneo en general, y en el arte argentino, en particular.

Tanto el posteo de Giunta como otros realizados en el muro de *Facebook* tienen amplio reconocimiento, ratificado por muchos "Me gusta". Uno en particular, de la artista argentina Leticia Obeid, además de reflexionar acerca del dolor por la pérdida de la artista propone algunos puntos para analizar las prácticas que las mujeres artistas están protagonizando. A continuación, Obeid agrega una lista de diez ítems que afectan a la mujer en su condición de mujer y artista. Este posteo, con más de 200 "me gusta" propicia un debate en el seno de las redes sociales del que participan numerosas artistas y críticas contemporáneas a través de *mail*, *whatsapp*,

messenger, entre otras redes sociales, que culmina con la realización de un Manifiesto que luego se publica a través de *change.org* como “Compromiso de Práctica Artística Feminista”; acción que implica la necesaria reflexión acerca de la condición social de la mujer artista.

En este sentido, este caso resulta relevante ya que permite estudiar cómo las nuevas plataformas transforman el arte, dado que son espacios que permiten un tipo de diálogo que quizás no se daría de otra forma. De esta manera, lo virtual ingresa en el arte de un modo inesperado. En general, cuando se piensa en el arte en internet o en la red, se está pensando en una obra que se publica. En este caso, este manifiesto es una obra que se construye. Como en algún momento se construyeron las obras de arte correo, éste es un manifiesto que se produce en un espacio que se vuelve un foro necesario, porque es lo que permite reunir telemáticamente a personas que están a gran distancia.

Este texto se consolida a través de las redes y se activa, como mencionamos, a través de otro foro que es la página *change.org* (figura 1).



Figura 1. *Nosotras Proponemos. Compromiso de práctica artística feminista (2017).*

La incursión en esta plataforma establece el punto de partida de la *Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte* que, desde aquel momento, se está reuniendo y organizando actividades.

El **segundo caso** comprende las acciones denominadas “pañuelazos” y su relación con los medios y las redes. En 2017, en la “Marcha contra el 2x1 a Genocidas”, las Madres deciden aceptar por única vez que todo aquel que así lo quiera pueda utilizar el pañuelo blanco en la marcha, al igual que ocurre con la venta de pañuelos verdes para apoyar la Ley en favor del Derecho al Aborto legal, Seguro y Gratuito. Lo interesante en estas acciones o performances de los pañuelos es el uso de las nuevas tecnologías en el sentido de ciberactivismo visual, una forma de hacer política en relación con las redes e internet. Existen dos tipos de ciberactivismo, uno vinculado a la noción de hacker en tanto quien opera directamente con el código informático, otro visual, y se vale del concepto de transcodificación en el que las nuevas tecnología de la comunicación permiten generar políticas visuales.

En el caso de los pañuelazos, estas políticas visuales buscan promover una acción (auto)organizada, masiva, razón por la que este ciberactivismo también puede ser entendido como un *smartmob*. Este concepto describe a las multitudes inteligentes que logran, mediante el uso de *smartphones* (teléfonos inteligentes) la organización para la creación de acciones que pueden ser políticas, artísticas, de entretenimiento, entre otras.

Entonces, en 2017 las Madres socializan la matriz del pañuelo de manera online, hecho que permite la viralización de ese contenido y la posibilidad de que miles de personas, incluso hombres, utilicen los pañuelos blancos en la marcha del 2x1 (figura 2). De manera similar, en 2018 las convocatorias a los pañuelazos verdes se organizan a través de las redes sociales con consignas como “Traigan sus pañuelos verdes” “Traigan propuestas” “Traigan amigos”. Ambas convocatorias implican la multiplicación de los pañuelos en todo el país: “Ellos sacan un pañuelo y nosotros lo multiplicamos”.

Figura 2.
Marcha en repudio al beneficio del 2 x 1 a condenados por delitos de lesa humanidad, convocada por las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora. 10/05/17, Plaza de Mayo. Fotografía: Eitán Abramovich

Estas propuestas, difundidas en distintos medios y, en especial, a través de las redes sociales, convierten al portador del pañuelo en prosumidor, un consumidor que participa no sólo de la recepción sino también de la producción de mensajes, contenidos y eventos. Este tipo de consumidores participan de estas acciones online-offline, en las redes y en la calle, para ejercer nuevas prácticas y conductas cotidianas. Es interesante, además, observar los elementos lúdicos en estos pañuelazos: desde los pañuelos considerados en un "juego de roles", las canciones, la pintura corporal, los carteles, la lectura de manifiestos, agregan creatividad a la convocatoria y generan que los pañuelazos sean mucho más activos que una marcha tradicional.

El **tercer caso**, titulado *Arquitecturas Provisionales* (2011) permite reflexionar acerca de los cambios en los hábitos de producción y consumo en las obras de arte en la contemporaneidad y cómo estos cambios suscitan nuevas estrategias para la circulación de las obras y su trascendencia. Esta obra pertenece al dúo COZA, conformado por Leonello Zambón y Roger Colom, dos artistas transdisciplinarios argentinos que mezclan en su producción procedimientos de la literatura, la arquitectura, el arte sonoro y la música.

Las arquitecturas provisionales son un conjunto de construcciones precarias que, teniendo como eje principal el sonido, exploran diferentes modos de habitar espacios. Cada uno de los módulos constituye una pequeña construcción trasladable con una función diferenciada. A su vez, funcionan articulados, recombinándose para distintas ocasiones (figura 3).





Figura 3. Leonello Zambón y Roger Colom, *Arquitecturas Provisionales* (2011). Módulo 1, Taller Vivienda móvil. Imagen: <http://www.boladenieve.org.ar>

Los módulos están disponibles en el blog del dúo COZA y en la plataforma colaborativa Bola de Nieve, mediante descripciones e imágenes. En los textos también aparece una declaración que indica la reflexión sobre el espacio, la relación entre el adentro y el afuera dado que, en vez de mantenerse separados como en un edificio, que distingue un interior de un exterior, las *Arquitecturas Provisionales* son construcciones que establecen vínculos con el afuera y el adentro simultáneamente.

Estas arquitecturas no se presentan en sí mismas como objetos artísticos sino como participantes de procesos

estetizantes, centradas en la experiencia como modalidad de obra de arte. La Expedición es quizás el caso más relevante para analizar ya que su trascendencia tiene varias instancias. De hecho, para reconstruirla es importante atender tanto el registro videográfico como la bitácora de la experiencia. Su duración y el hecho de que se despliega en el espacio público y en movimiento, colaboran a que la obra posea esta existencia fragmentaria, vinculada a la documentación de toda la experiencia. Así, *Arquitecturas Provisionales* constituye la modalidad *work in progress*, expresión que alude a su condición de género, de la entidad de la pintura o la instalación, y que supone una idea de obra en constante desarrollo.

Por último, el **cuarto caso** lo constituye la obra de bioarte *Big Brain Project* (2013) de Joaquín Fargas, que permite analizar distintas experiencias de comunicación e interacción a través de las conexiones por internet. El objetivo de esta obra es producir una suerte de cerebro universal a partir de ondas generadas de manera local (nodos). Si diferentes nodos están distribuidos por el planeta e interaccionan entre sí, producen una serie de intercambios de datos y esos datos se van a transformar en impulsos eléctricos, por lo cual hay una onda cerebral universal.

La instalación interactiva realizada en distintas ciudades del mundo contiene cultivos celulares y sensores de luz, tacto, voz y electromagnetismo que son activados por los espectadores y provocan una secuencia de ondas. Estas ondas se fusionan y forman una única onda local. Las ondas de los distintos nodos confluyen en un servidor que las combina y forma una onda universal como metáfora de un gran cerebro común y colectivo (figura 4).

Esta obra forma parte de la muestra retrospectiva *Cosas Extrañas. Bioarte en la Argentina* (2019), realizada en el Centro de Arte de la UNLP, como resultado de lo investigado en el marco de este proyecto.



Figura 4. Joaquín Fargas, *Big Brain Project* (2019). Centro de Arte UNLP. Fotografía: Luis Migliavacca

En conclusión, la investigación de casos diversos permite corroborar la hipótesis de trabajo, que propone abordar no sólo obras tecnológicas, sino atender además cómo los hábitos de consumo y recepción que las tecnologías de los últimos años llevan a los artistas y los espectadores a incorporar en la producción y recepción de discursos artísticos operaciones y estrategias que involucran la interactividad y lo relacional. En consecuencia, las problemáticas y preguntas de investigación permiten hacer foco en las transformaciones de los comportamientos y las prácticas de artistas y espectadores dadas por el uso de los nuevos medios y las tecnologías de la información y la comunicación. La investigación de los casos implica abordar de manera dinámica, abierta y relacional los procesos de atribución de sentido y construcción del conocimiento que la visión interdisciplinaria sustenta. El arte está-siendo, en múltiples lecturas válidas y simultáneas. Esta multidimensionalidad constitutiva es lo que señala a la visión transdisciplinaria como modo de conocer. Las cosas no son, sino que están siendo y no de un solo modo, sino de muchos en simultáneo.

Integraron este proyecto: Natalia Matewecki, Mariela Alonso, Marina Féliz, Mene Savasta Alsina, Florencia Basso y María Florencia Mozzi.

Este proyecto está vinculado a las cátedras de **Comunicación y Semiótica** e **Historia Sociocultural del Arte**.

Bibliografía básica de referencia del proyecto

García, L.I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile: Facultad de Artes. Universidad de Chile.

Haraway, D. (1995). Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 251-311). Madrid: Ediciones Cátedra.

Jenkins, H. (2008). Introducción. En *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (pp.13-34). Barcelona: Paidós.

Manifiesto del Primer Encuentro Internacional Ciberfeminista. En la *Documenta X de Kassel. Asparkia. Investigación feminista*, (22), 153-156. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/605>.

Matewecki, N. y López del Rincón, D. (2019). *Cosas Extrañas. Bioarte en la Argentina* [catálogo de exposición]. La Plata: Centro de Arte UNLP.

Savasta Alsina, M. y Castro, C. (2016). *Umbrales, espacios del sonido* [catálogo de exposición]. Ciudad de Buenos Aires: Mercedes Savasta Alsina.

Wollstonecraft, M. ([1792] 2005). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Istmo.



Historia, cine y vanguardias. El encuentro entre el cine y las vanguardias artísticas en Europa durante las décadas de 1910 y 1920

Director: Javier Naudeau
Codirectora: Karina Sánchez
Código: 1/2018
Período: 2018-2019

El encuentro entre el cine y las vanguardias artísticas plantea varios interrogantes. A saber, alguno de ellos: ¿Qué factores lo facilitaron? ¿Cómo se relacionaron con el cine los artistas pertenecientes a los diferentes movimientos de vanguardia? ¿De qué elementos del cine se nutrieron? ¿Qué tomó el cine de las vanguardias? ¿Qué resultado determinó este encuentro? El presente trabajo se basa en el encuentro entre el cine y las vanguardias artísticas. Por ello, se hace preciso iniciar un recorrido por aquellas nociones vinculadas a ambos, dado que son términos con determinación histórica. Al mismo tiempo, es relevante identificar los factores influyentes de la tendencia vanguardista en el cine durante las décadas de 1910 y 1920. El cine es un medio de reproducción resultante de determinados factores políticos, estéticos y sociales. Los movimientos de vanguardia han otorgado un estatuto diferente a la producción cinematográfica, legitimando y reivindicando su función artística y cultural. Partiendo de estas ideas, la propuesta consiste en articular las diversas fuentes de información y conocimiento de la temática para identificar cómo el encuentro de ambas manifestaciones han posibilitado la creación de nuevas formas expresivas y constituido un fenómeno revolucionario en relación a la organización tradicional de las artes.

Existen diversas posturas acerca de los movimientos de vanguardia en el cine. Algunos autores sostienen que los mismos no han existido. No obstante,

es posible reconocer las influencias de determinados movimientos de vanguardia en la máquina cinematográfica. Las vanguardias influyentes en el cine fueron los movimientos surrealista, dadaísta, futurista, expresionista y constructivista. Esas influencias, en ciertos casos, han llegado al cine considerado industrial. Por tanto, es necesario realizar una diferenciación conceptual entre la vanguardia en el cine y el cine de vanguardia. Algunos investigadores prefieren hacer referencia a la vanguardia en el cine para destacar la presencia vanguardista en las producciones cinematográficas. Esa presencia vanguardista en el cine es desarrollada en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial, el período de las vanguardias históricas. Es de suma importancia relevar que el tiempo de los movimientos históricos vanguardistas se corresponden con el reordenamiento del mercado capitalista que ha incidido en la industrialización de la cultura, del arte. Así como que el cine nace en un contexto de crisis de ajuste del capitalismo, la vanguardia cinematográfica le otorga un nuevo estatuto al medio de reproducción, reconociendo el aspecto artístico y cultural del cine. Es decir que la vanguardia en el cine tiende a legitimar el aspecto artístico y cultural en el cine. El cine de vanguardia marca una ruptura con la estructura formal narrativa tradicionalista y con la realidad de tipo figurativa, buscando una estética visual específica y novedosa en la expresión fílmica.

El cine como fenómeno de carácter social y tecnológico nace a finales del Siglo XIX, surge de modo independiente al campo cultural y artístico, en un contexto caracterizado por la crisis de ajuste del capitalismo. En ese entonces, los artistas destacan ciertas características de la máquina cinematográfica tales como los efectos de velocidad y de impacto que la máquina produce, pero no llegan a considerarla un arte. Es por ello, que la potencialidad investigativa de la máquina cinematográfica no fue apreciada en los primeros tiempos. En cambio, si se hallan investigaciones acerca de los movimientos constituyentes de las vanguardias artísticas. En 1910 comienza un acercamiento entre la vanguardia y el cinematógrafo y dicha unión genera nuevas formas de carácter expresivo. Cerca de 1920 se concibe un cine

pasible de ser considerado como arte (Sánchez - Biosca, 2004). Existe un período conocido como el período de las vanguardias o el período de las vanguardias históricas que comienza a principios del Siglo XX y culmina a finales de 1920. A lo largo de la historia, la noción de vanguardia ha experimentado notables movimientos e incluso modificaciones que la han llevado a su degradación y su descalificación (Albera, 2009). "Las vanguardias históricas pueden ser leídas como una fase del proceso de reordenación de las formas estéticas desde el modernismo del siglo XIX hasta el capitalismo contemporáneo. En este sentido habrá que recordar que el tiempo de los movimientos históricos de vanguardia coincide con las reestructuraciones de los mercados capitalistas, que dieron lugar a los principios de una industrialización del arte, el ocio y la cultura" (Palacio, 1997).



El acorazado Potemkin
(1925, Segei Eisenstein)

El encuentro del cine y las vanguardias artísticas se produce en diferentes lugares. No obstante, se hará mención a los lugares privilegiados en los que ha tenido lugar ese encuentro: Francia, Alemania y la Unión Soviética. En Francia, el movimiento de vanguardia en el cine fue influenciado por el movimiento cubista. En París se desarrolló un campo cinematográfico, destacado por el discurso crítico y los cineclubs. Pese a que en Alemania se mantuvo el expresionismo, allí surge el cine abstracto. En Berlín crece la vehemencia revolucionaria. Por otra parte, en la Unión Soviética confluyen el futurismo, el lirismo, el excentricismo. Moscú se destaca por la vanguardia de carácter oficial, generando un mayor consumo e incluso la alfabetización de gran parte de la población (Sánchez - Biosca, 2004). El período de las vanguardias históricas se destaca por la emergencia del impresionismo y el surrealismo en Francia, el futurismo en Italia, el constructivismo en la Unión Soviética. En relación al cine de vanguardia, lo destacable era su estética particular y el modo de producción más artesanal, siendo un medio financiado independientemente sin intervención de la industria (Stam, 2001).

El teórico François Albera realiza una distinción entre la vanguardia en el cine y el cine de vanguardia. La vanguardia en el cine es relacionada con el impacto generado en el ámbito artístico por el nuevo medio de reproducción de principios del Siglo XX.



La caracola
y el clérigo
(1928,
Germaine
Dulac)

En cambio el cine de vanguardia hace referencia al cine como medio de reproducción originado por una serie de factores políticos, sociales y estéticos (Albera, 2009). Asimismo existen otros autores que consideran que el cine desarrollado entre 1910 y 1920 es de carácter experimental, entendiendo por "cine experimental" a aquel producto dirigido a un público específico que permite la reflexión acerca de las características intrínsecas del medio.

La noción misma de vanguardia implica ciertas controversias, dado que es una noción que se relaciona con la acción pública, con los medios de comunicación masivos y denota una posición política en el campo artístico, pero también se lo suele confundir con lo moderno.

Si bien el cine nace en la modernidad, es preciso distinguir la noción de modernidad de la noción de vanguardia, ya que la vanguardia no es reductible a la modernidad. Tanto en Francia como en Alemania el desarrollo de las vanguardias cinematográficas fue notable. Se considera que el desarrollo allí fue significativo porque la industria cinematográfica de ambos países era importante y las vanguardias cinematográficas representan no solo una nueva estética sino también una diferenciación del cine comercial, convencional y estereotipado producto de esas grandes industrias (Albera, 2009).

Por lo tanto, la presente investigación busca relevar los factores más importantes que influyeron en el encuentro entre el cine y las vanguardias artísticas en Europa durante las décadas de 1910 y 1920; articular las diversas fuentes de información y conocimiento de la temática propuesta; identificar las diversas fuentes bibliográficas y fuentes filmográficas del período a investigar; concretar un desarrollo basado en las tendencias vanguardistas de los años 1910 y 1920 en Europa; precisar un desarrollo basado en el nacimiento del cine y su función artística; reconocer los



Entreacto
(1924, René Clair)

El gabinete del
doctor Caligari
(1920, Robert
Wine)



factores influyentes del cine y de las vanguardias artísticas en un contexto y tiempo determinado; relevar la particularidad de la vanguardia cinematográfica.

En cuanto a la metodología, la investigación es de carácter cualitativo y para el desarrollo de la misma se tomarán fuentes bibliográficas, periodísticas y filmográficas. Se considerarán relevantes las fuentes filmográficas del período que se investiga, el cual comprende las décadas de 1910 y 1920. Las investigaciones de las fuentes mencionadas permitirán el abordaje de la temática así como el análisis del presente objeto de estudio, delimitado en las influencias de los movimientos de vanguardia en el cine en el período de entreguerras. Las características metodológicas establecidas para el presente proyecto de investigación comprenden: la generación de ideas e hipótesis potenciales para la presente investigación. El estudio de las diversas fuentes referentes a la temática, validadas científicamente. La facultad para adquirir los conocimientos necesarios aplicables a la investigación de carácter científico. La reflexión y el análisis crítico acerca del objeto de estudio, en relación a los factores influyentes entre el encuentro de la vanguardia y el cine en el período entreguerras.

Integraron este proyecto: Javier Naudeau, Karina Sánchez y los alumnos: Juan Pablo Basantes Serrano, Valentina Bailez, Rodrigo Agustín Brun, Martina Cernak, Lara Dubcovsky, Rocío Ailén Eliges, Marcela Soledad Fernández, Marina Geraldés, Luciano Gerez, Mercedes Jué, Luis Antonio Navas Manzo, David Ezequiel Pedreira, Daniela Pereiro, Karla Ángela Puma Valer, María Aimará Schwieters, Mía Amore y Carolina Capart.

El proyecto está vinculado a los desarrollos académicos de las cátedras de **Historia del Cine Universal I y II** del DAAV – UNA.

Bibliografía básica de referencia del proyecto

- Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Costa, A. (1991). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Durán Castro, M. (2009). *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Romaguera, I. y Alsina, T. (comps.) (1989). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Buenos Aires: Paidós.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Filmografía

- Thais* (1916). Anton Giulio Bragaglia.
- Vita Futurista* (1916). Arnaldo Ginna.
- El gabinete del Dr. Caligari* (1919). Rober Wiene.
- El Golem* (1921), Paul Wegener. Carl Boese.
- Las tres luces* (1924). Fritz Lang.
- Entreacto* (1924). René Clair.

- La caracola y el clérigo* (1928). Germaine Dulac.
- El acorazado Potemkin* (1925). Sergei Eisenstein.
- La huelga* (1925). Sergei Eisenstein.
- Octubre* (1928). Sergei Eisenstein.
- Un perro andaluz* (1928). Luis Buñuel.
- La edad de oro* (1930). Luis Buñuel.
- La sangre de un poeta* (1932). Jean Cocteau.

Cortometrajes abstractos

- Rhythmus 21* (1921). Hans Richter.
- Rhythmus 23* (1923). Hans Richter.
- Rhythmus 25* (1925). Hans Richter.
- Retorno a la razón* (1923). Man Ray.
- Sinfonía Diagonal* (1924). Viking Eggeling.
- Ballet mécanique* (1924). Fernand Léger.
- Anémic Cinema* (1926). Marcel Duchamp.
- Fantasmas a la hora del desayuno* (1928). Hans Richter.



El uso del documental interactivo en estrategias transmedia de enseñanza universitaria

Directora: María Teresa Pérez
Codirector: Marcelo Bentancour
Código: 34/0478
Período: 2018-2019

El género documental se caracteriza por contar una historia a partir de hechos que suceden en la realidad. A diferencia del documental tradicional, la versión transmedia presenta una ruptura con la linealidad en la comunicación y promueve la interacción, la participación y producción de contenidos. Esta transformación es producto de un proceso de convergencia emergente en la intersección de las subjetividades mediada por la tecnología, lo que permite la transformación de las individualidades en un conjunto de sujetos colaborativos para un mismo fin, ya sea de carácter lúdico, educativo, informativo, político (Jenkins, 2008). La transversalidad de la convergencia favorece la conectividad en múltiples e infinitos sentidos, modificando la dimensión del tiempo y el espacio en función de las necesidades, deseos y posibilidades de los sujetos interconectados. El documental interactivo constituye una nueva forma de contar las historias, en la cual, la estructuración del relato, los formatos y canales son diferentes y permiten al usuario involucrarse como parte de la trama. Lo innovador es la forma en que se articula la información y cómo el sujeto puede modificar el rumbo de la historia a través de la intervención espontánea. Las narrativas transmedia que generan un mayor grado de inmersión de los sujetos interactuantes y que permiten un mayor nivel de involucramiento, se modifican y reinventan independientemente de la voluntad del autor, disminuyendo o perdiendo totalmente el control sobre la historia.

El documental interactivo debe generar inmersión para promover la interacción, participación y compromiso del usuario. El usuario se apropia de la historia y construye significados que garantizan su continuidad en la experiencia, siendo el diseño de la interfaz y la trama de la narrativa variables que inciden en el nivel de interacción y participación del interactor. Lietaert (2011) hace referencia a la creación de una experiencia sensorial y emocional a través de la narrativa para captar la permanencia del usuario y promover la creación de sentidos.

La relación entre el control, inmersión y narrativa resulta un entramado clave para la generación de placer en la continuidad de la experiencia y en el deseo de interactuar y participar (Nash, 2014). Gaudenzi (2013) define al documental interactivo como aquel que documenta la realidad a través de tecnología digital que permite modificar el artefacto, el entorno y también al usuario. Construye una taxonomía sobre el género del documental interactivo en función de los grados de interacción y modos de participación de los usuarios y control de la narrativa por parte del autor. Según los modos de interactividad, diferencia cuatro tipos de documental interactivo: hipertextual, conversacional, experiencial y participativo, definiéndolos de acuerdo con la función transformadora del usuario sobre el artefacto, sobre el entorno y sobre sí mismo a partir de sus acciones. De acuerdo con las posibilidades de cambios y participación en el contenido, el documental puede ser semi cerrado, en el caso que el usuario no puede cambiar el contenido; semi abierto, permitiendo al usuario la participación, pero no la modificación de la estructura del documental; o abierto, siendo éste de mayor interactividad y participación, donde el usuario y el documental se modifican y se adaptan el uno al otro.

Por otra parte, Aarseth (1994) define funciones del usuario con relación a su intervención en el documental. De este modo, considera que el usuario tendrá una función explorativa cuando puede decidir el patrón a seguir sin opciones predeterminadas. Por el contrario, su función será más limitada en el *role-playing*, que sólo podrá elaborar una estrategia en un mundo

creado por el texto. Asimismo, la función configurativa permitirá al usuario crear o diseñar parte de la narrativa y la función poética permitirá la implicancia del usuario en la acción, diálogo y diseño. Gaudenzi (2013) aplica estas funciones a los tipos de documental interactivo. En el modo conversacional el usuario puede utilizar funciones de *role-playing* o configurativa. En este sentido, en la función de *role-playing*, el autor es creador del mundo y de las reglas, es un narrador, mientras que, en la función configurativa, el autor es facilitador o iniciador. Por lo tanto, el modo conversacional es un juego de roles en una realidad simulada con ilimitados escenarios. En el modo hipertextual, el usuario solo puede explorar, pero no cambiar ni agregar nada a la narrativa. El autor no es facilitador sino narrador que permite al usuario, experimentar con niveles de opciones dentro de un marco narrativo controlado. En este caso, el interactor solo puede explorar y elegir entre múltiples opciones predeterminadas en un mundo preestablecido, pero no puede cambiarlo. El modo participativo permite al interactor utilizar la función explorativa y configurativa. Con el uso de la red es posible crear canales para hacer circular el documental, comentar en línea o crear comunidades. El usuario puede colaborar con texto, fotos, videos y el autor puede editarlos e incorporarlos al documental o bien utilizarlos para algún evento relacionado. En algunos casos, el documental abierto permite al interactor agregar sus colaboraciones, siendo éste, el nivel más alto de participación donde el interactor puede tomar decisiones modificando el artefacto, o bien la relación con los otros. En este sentido, el modo participativo determina la vida útil de documental, la no participación hace que el mismo deje de existir. El documental experiencial modifica la realidad del sujeto, aunque el interactor no agregue contenido. En este sentido, la interactividad permite crear un espacio de hibridación entre el interactor y el artefacto. En el caso de la geolocalización, el interactor no agrega contenido, sino que el autor es el que crea el código cerrado, sin embargo, la posición del sujeto y el comportamiento registrado en determinado tiempo y espacio modifica el entorno. La interacción tiene un doble efecto transformativo, por un lado, el usuario utiliza todas

las funciones, modificando con su intervención, el entorno y a su vez, éste modifica el sentido y la percepción del usuario, aunque no afecta el artefacto.

Gaudenzi (2013) expresa de manera gráfica su propia clasificación sobre el documental interactivo según las funciones de Aarseth (1994). Esta taxonomía es la base de posteriores categorizaciones que han sido construidas a medida que ha evolucionado el género documental en función del avance tecnológico que ha permitido su despliegue y crecimiento.

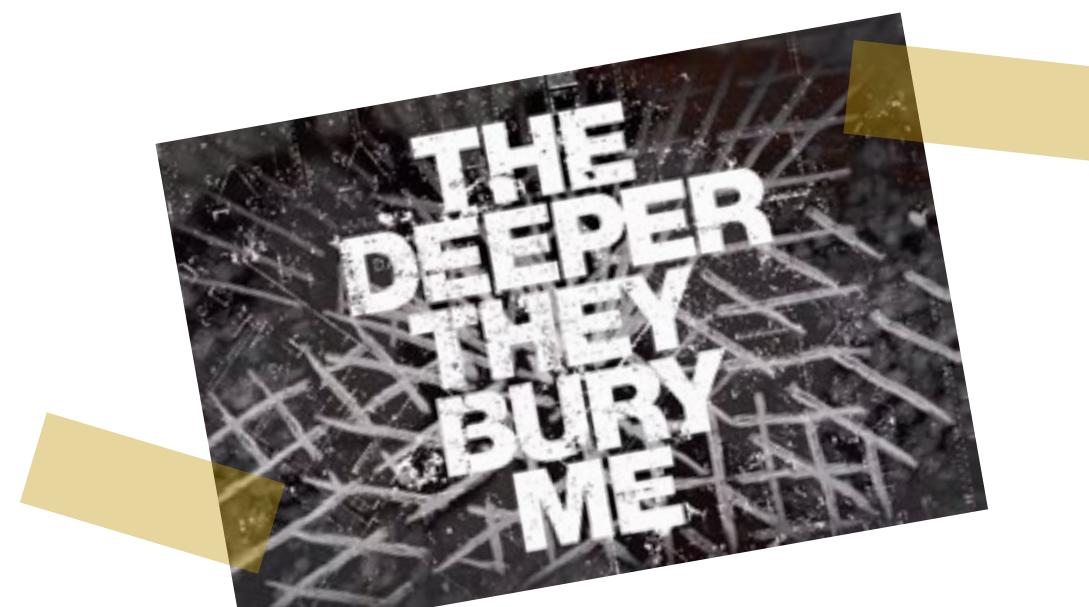
De este modo, a medida que ha avanzado el documental interactivo en cuanto a nuevas temáticas y nuevos formatos de presentación también se ha modificado e incrementado la experiencia del usuario a partir de tres funciones básicas: jugar, aprender y compartir (Gifreu, 2013). El juego implica cierto grado de navegabilidad, interacción, contribución y colaboración; mientras que el aprender supone la apropiación de saberes que se construyen en el mismo acto interactivo por eso el I-DOC es performativo; y por último, el compartir permite el intercambio de información con otros sujetos. En este sentido, la experiencia del usuario puede darse bajo el modo de una narrativa ramificada, colaborativa, lúdica, de mosaico, utilizando geolocalización, navegando a través de una línea de tiempo y/o aportando contenido durante la navegación, es decir a partir de la inclusión de acciones performativas (Gifreu, 2013).

En este sentido, la utilización del I-DOC generativo, es decir, aquel que le permite al usuario la interacción, contribución y modificación de este, constituye un recurso válido y potente para vehicular estrategias de enseñanza para el desarrollo de habilidades cognitivas y para la construcción de saberes significativos. Por lo tanto, en el presente análisis y con el objetivo de observar el desarrollo de documentales interactivos desde la perspectiva de la experiencia del usuario, resulta interesante conocer el grado y tipo de interacción, siendo el grado de interacción (débil, media o fuerte); débil para el observador no participante; media para el colaborador y fuerte para el co-creador. A su vez, el tipo de interacción podría resumirse en selectiva, inmersiva, social, generativa y física (Vazquez Herrero y otros, 2017).

En este punto, resulta selectiva cuando el usuario puede elegir entre las opciones, explorar libremente y el final no está preestablecido; el usuario controla el relato.

La interactividad es inmersiva cuando hay implicación y compromiso del usuario con la trama como en la gamificación y simulación; el usuario participa. La interactividad social se basa en la participación en redes, formando parte de una comunidad; el usuario tiene un lugar de pertenencia. En cuanto a la interactividad generativa se sostiene en las contribuciones del usuario, sea en producción de contenidos y resultados; el usuario es productor. Y, por último, la interactividad física se basa en la inmersión física del usuario a través de dispositivos de realidad virtual y/o aumentada, geolocalización o representación en línea; el usuario experimenta.

De acuerdo con las categorizaciones expuestas con relación a la experiencia del usuario observamos: función, modo, grado y tipo de interactividad que permita clasificar aquellos documentales interactivos de mayor reconocimiento en el período 2014-2018 según la NFB -*National Film Board of Canada*-, IDFA DocLab -*International Documentary Filmfestival Amsterdam*- MIT -*Open Documentary Lab, Media lab and Comparative Media Studies/Writing*-, UWE -*University of the West of England*-.



El análisis individual de cada documental resulta útil como base cualitativa para la comparación ampliada en relación con lo que nos encontramos estudiando. De esta manera la exposición comparativa resultante ilustra el comportamiento general de la muestra elegida, según año de producción y temática. En relación con la variable temporal, indagamos si el tipo de interactividad se ha modificado durante el período, estimando que la accesibilidad a los nuevos dispositivos tecnológicos modifica de alguna manera la forma de hacer, presentar y distribuir la narrativa de no ficción. Así también se indaga si los documentales que se agrupan bajo una misma temática mantienen formas similares con relación al modo de interacción.

A partir de los resultados evaluamos las características del documental interactivo, en cuanto a la experiencia del sujeto, y su potencial para distintas estrategias de enseñanza. En ese sentido, la utilización del recurso debería modificar la forma de acceso al conocimiento científico a partir de estrategias basadas en el descubrimiento y experimentación como acciones que promueven el aprendizaje significativo. Estas formas de "aprender haciendo" están relacionadas con la exploración, configuración, interacción, experiencia y colaboración. Esto implica que si el documental interactivo impulsa el ejercicio y desarrollo de estas habilidades resultaría una herramienta didáctica útil en la enseñanza que promueve un aprendizaje significativo y performativo.

Integraron este proyecto: María Teresa Pérez, Marcelo Bentancour, Liliana Venuto y Melina Ramos.

Bibliografía básica de referencia del proyecto

Aarseth, E.J. (1994). Nonlinearity and Literary Theory. En G. Landow (Ed.). *Hyper/Text/ Theory* (pp. 51-86). John Hopkins University Press.

Gaudenzi, S. (2013). The Living Documentary: de representar la realidad a co-crear la realidad en documental digital interactivo. *Tesis Doctoral. Universidad de Londres*. <https://doi.org/10.25602/GOLD.00007997>

Gifreu-Castells, A. (2013). El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de un modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción. *Tesis Doctoral. Universidad Pompeu Fabra*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5372094>

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press.

Lietaert, M. (2011). *Webdocs. A survival guide for online filmmakers*. Not so crazy eIDFA Doclab.

Nash, K. (2011). Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc. *Medios, cultura y sociedad*. 34(2). 195-210. <https://doi.org/10.1177/0163443711430758>

Vázquez-Herrero, J., Negreira-Rey M.C. y Pereira-Fariña, X. (2017). Contribuciones del documental interactivo a la renovación de las narrativas periodísticas: realidades y desafíos. *Revista Latina de Comunicación Social*. 72. 397 - 414. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2017-1171>



El formato del documental televisivo argentino en Canal Encuentro entre el 2008 y 2014

Director: Gabriel Perosino
Codirectores: Laura Durán
y Daniel Roldán
Código: 34/0429
Período: 2015-2016

Así como sucede en otros géneros, el documental constantemente desborda sus propios límites y se encuentra en permanente redefinición. Esta investigación se propuso indagar las producciones documentales de *Canal Encuentro*, específicamente aquellas con contenidos de temáticas artísticas, para analizar de qué modo contribuyen a repensar nuestra identidad cultural.

El *Canal Encuentro* fue creado en el año 2005 bajo la órbita del Ministerio de Educación de la Nación con la impronta de generar contenidos ligados a la divulgación. Esto generó el crecimiento de pequeñas y medianas productoras audiovisuales, en relación con las universidades, que impulsaron una programación federal.

El recorte de esta investigación se centró en un corpus de programas que abordan las disciplinas artísticas que hacen al acervo cultural nacional y latinoamericano. Es así que seleccionamos para su análisis *Tensiones: una mirada sobre el arte argentino*, *Biografías de la literatura*, *Susurro y altavoz*, *Músicos de Latinoamérica* y *Cantoras*, producciones en las que fue posible identificar un hilo conductor, una temática subyacente, que tiene como punto de contacto la idea de reforzar o construir la identidad cultural de la nación.

Tensiones: una mirada sobre el arte argentino se desarrolla en cuatro capítulos que abordan cómo el arte, a través de todos sus lenguajes, ha dado cuenta de procesos históricos fundamentales para nuestra cultura: la inmigración, la identidad nacional, la pertenencia de clase, el arte como discurso político.

Biografías de la literatura es un ciclo de ocho capítulos que relata las vidas de escritores argentinos que, si bien no son desconocidos, se instalan al margen del canon tradicional nacional, ya sea por cuestiones de género, de identidad política, estética o geográfica.

Susurro y altavoz es un programa sobre poesía que integra el análisis de un autor o una corriente estética, y el trabajo de taller literario con alumnos de escuelas secundarias.

Músicos de Latinoamérica presenta un recorrido por el continente latinoamericano en el que se entrevista a los compositores que fundaron los movimientos musicales más revolucionarios del siglo XX para conocer sus historias; cada músico, además, ofrece una mirada sobre el mundo, las ciudades, la calle.

Cantoras plantea un viaje por Latinoamérica en el que se entrevista a mujeres de la música afamadas y respetadas: las cantoras nos llevan a recorrer sus ciudades, develan la historia,



Tensiones:
una mirada sobre el arte argentino

los recuerdos, la música y las canciones que las llevaron a ser referentes de la música popular.

Más allá de las características propias de cada programa, en la producción, en el abordaje estético y narrativo, todos están hilvanados por la misma idea: la cultura, en cualquiera de sus formas o manifestaciones artísticas, está aquí, entre nosotros contándonos un modo de ver nuestra identidad en estos tiempos. Y es en esa línea que los documentales analizados se enfocan en redefinir el canon, entendiendo, en términos de Noé Jitrik (1996), que “lo canónico sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no entiende o no admite la exigencia canónica”.

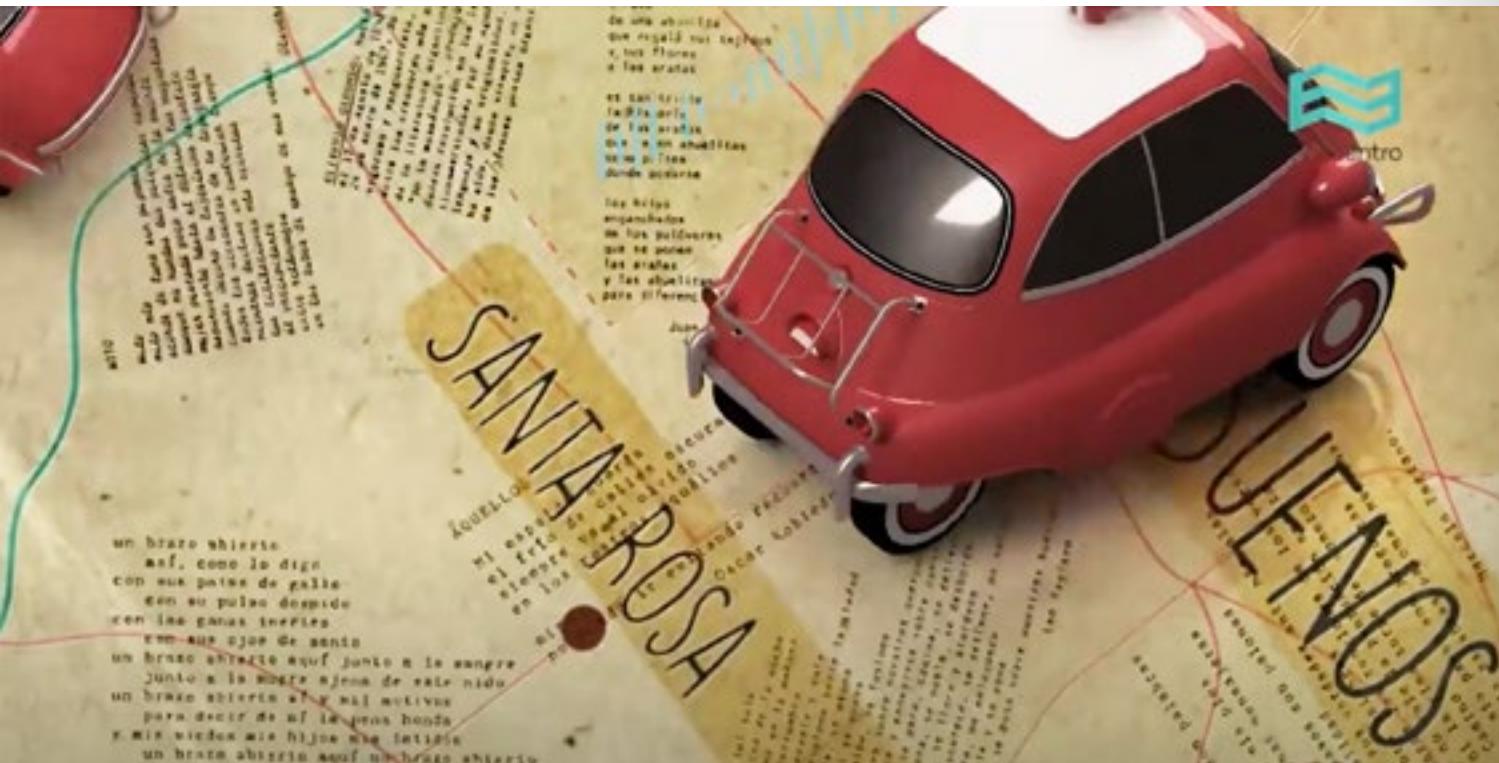
Es en esta dirección en la que se orientan los programas analizados, la de repensar el canon a partir de los clásicos. Por ejemplo, en *Tensiones*, se toman temáticas que hacen a la identidad nacional para, justamente, tensionarlas a través de nuestra historia. Así, la inmigración aparece como temática y también como realidad biográfica de muchos artistas argentinos, desde los fotógrafos inmigrantes hasta las pinturas de Pío Collivadino y Quinquela en las fronteras de la ciudad; en ese nosotros inmigrante, presente en *El mar que nos trajo*, de Griselda Gambaro o en la obra del artista Gabriel Baggio, es donde se ven las formas en que este origen de la diversidad deja su huella en nuestro arte. También cuando se aborda la literatura a partir del *Martín Fierro* (J. Hernández), *Argentino hasta la muerte* (C. Fernández Moreno) y *Eisejuaz* (S. Gallardo), obras que tienen en común la búsqueda de la identidad, se recupera la idea de identidad nacional que remite a un proyecto político donde no sólo se da lugar a los nombres consagrados sino también a autores que habitan los márgenes del canon literario. Del mismo modo, en las artes visuales, se pueden apreciar los retratos de personajes históricos de las pinturas de Alberto Passolini o los íconos captados por Marcos López que permiten repensar a partir del arte qué problemáticas signan la argentinidad.

Por su parte, en *Biografías de la literatura* se narra la vida de ocho escritores que, por distintos motivos, quedaron instalados en los márgenes del canon nacional. De alguna manera, cada uno de los autores biografiados escribe su obra por fuera de la literatura "oficial". En cada episodio, con diferentes recursos, se subraya esa marginalidad. Se trata de partir de autores consagrados en la literatura para luego ir corriendo los márgenes de lo canónico.

En *Susurros y altavoz* la forma de ampliar el canon se vincula con la poesía y con el público al que, aparentemente, está dirigida. En este programa se acerca a la poesía a jóvenes que se encuentran cursando el secundario, lejos de dirigir el programa a un público exclusivamente adulto, con herramientas para decodificar y comprender la poesía. Son los jóvenes quienes interpretan, escriben y encuentran su voz a través de las palabras.

Susurros y Altavoz

Esta idea de tomar o apropiarse de una voz se hace presente en el análisis de dos programas que posan su mirada sobre la música.



Cantoras

En *Músicos de Latinoamérica* y *Cantoras* se abordan figuras del cancionero popular latinoamericano a través de lo que Nichols (1997) denomina modalidad de representación interactiva. La entrevista habilita la irrupción de voces diversas, pero, al mismo tiempo, la presencia del entrevistador como voz que rectora lo posiciona como figura autorizada del discurso que organiza las otras voces. Asimismo, arroja por tierra cualquier pretensión de objetividad y de invisibilidad de la escena enunciativa. En el caso de *Músicos de Latinoamérica* y *Cantoras*, esas voces no están al servicio de la construcción argumentativa dicotómica o polifónica, sino que aparecen en función de un discurso unificado. En apariencia, la modalidad funciona como un recurso de interés narrativo sin espesor argumentativo, sin embargo, a medida que las entrevistas discurren, se trama una versión de la realidad histórica. La música de esta porción del continente hispano parlante es una

herramienta de identidad y de lucha, que atraviesa los procesos históricos y conforma sus diversos rostros: una entrevista que pretende ser el recorrido biográfico en donde se establece la relación de un artista con la música es, al mismo tiempo, la historia de ese artista en relación con los distintos procesos histórico-políticos. Tal como afirma Nichols (1997, p. 92), la ecuación resulta del siguiente modo: "El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él". El acto político, el corazón argumentativo de estas entrevistas, reside en la elección de sus protagonistas.

A modo de conclusión, puede afirmarse que en los programas analizados se observan ciertos elementos y continuidades que apuntan a la construcción y reflexión en torno a la identidad cultural nacional, con un rasgo predominante, el de repensar y tensionar la idea de canon, en pos de incluir nuevas voces y ampliar los márgenes de la cultura.

Integraron este proyecto: Gabriel Perosino, Laura Durán, Daniel Roldán, Paula Tomassoni, Laura Litvinoff, Vanesa Pagani, Silvia Tapia y Natalia Geese.

Bibliografía básica de referencia del proyecto

Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología y cine etnográfico*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Editorial UOC.

Barnouw, E. (2005). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

Birri, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos: las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.

Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Jitrik, N. (1996). Canónica, regulatoria y transgresiva. *Orbis Tertius*. 1. 153-166. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2474/pr.2474.pdf

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Rama, C. (2003). *Economía de las Industrias Culturales en la Globalización Digital*. Buenos Aires: Eudeba.

Williams, R. (2011 [1974]). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.



Cine nacional y condiciones de trabajo rural en la Argentina desde la perspectiva de la etnografía performativa

Directora: Melina Ramos

Código: 2/2019

Período: 2020-2021

Introducción. Este estudio tiene por objeto acercarnos a una propuesta metodológica de tipo cualitativa, pensada para abordar condiciones de trabajo en el medio rural en los años '30 a partir de una antropología performativa del arte aplicado al cine y su capacidad de describir y empatizar con el espectador a fin de realizar una ciencia comprometida y para el cambio social, que tenga como premisas axiológicas un nuevo “para qué” y “para quién” hacer ciencia en la Argentina actual, a partir de tratar el film de ficción como documento histórico de estudio con fines científicos. La etnografía performativa (Alexander 2013, Denzin 2003, Jones 2002) es una rama de la etnografía visual que deriva en la representación dramatizada del otro cultural cuyo objeto es comprender el sentido de la acción desde la perspectiva de los participantes, a fin de zanzar la brecha entre el conocimiento científico y el artístico.

Se tomará por caso, dos fuentes fílmicas, *Prisioneros de la tierra* de Mario Emilio Soffici, 1939 y *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril, 1952, en tanto artefactos culturales con valor documental histórico. En estos casos, sendos directores hacen converger sus conocimientos de orden cinematográfico y teatral con su preocupación por los problemas sociales que los llevan a la representación de las penosas condiciones de trabajo a las que eran sometidos los mensúes en los yerbatales misioneros en la década del '30.

En el ámbito latinoamericano los desarrollos en este campo son recientes en relación con algunas historiografías europeas o a la academia estadounidense. Sólo en Brasil y Argentina el interés de los/as historiadores/as por discutir los medios audiovisuales como fuente para la historia se presentó tempranamente. No obstante, los avances realizados, sigue pendiente la construcción de un conocimiento riguroso de las condiciones de trabajo en el medio rural, a partir de un abordaje metodológico cualitativo, que como la etnografía performativa puede entrelazar el lenguaje cinematográfico, el teatral y el científico, en este caso a fin de comprender el mundo rural.

Marco teórico y estado de la cuestión. La etnografía performativa (Alexander 2013, Denzin 2003, Jones 2002) es una rama de la etnografía que deriva en la representación dramatizada del otro cultural cuyo objeto es comprender el sentido de la acción desde la perspectiva de los participantes. A fin de zanjarse la brecha entre el conocimiento científico y el artístico. Este tiene por objeto acercarnos a una propuesta metodológica de tipo cualitativa, pensada para abordar condiciones de trabajo en el medio rural

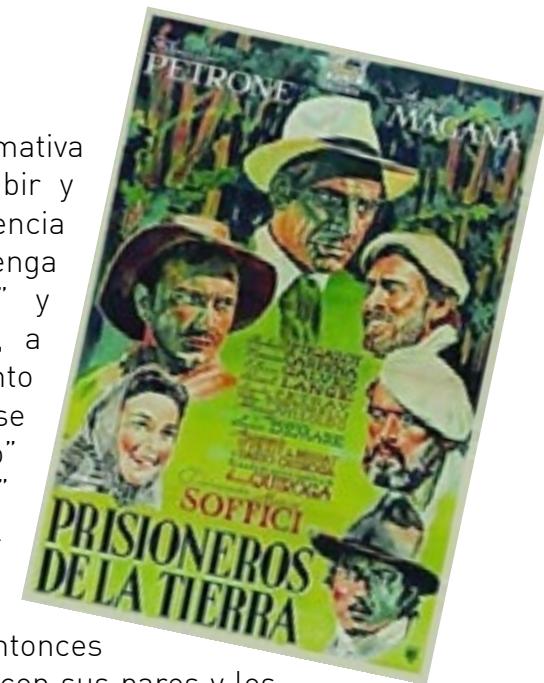


Prisioneros de la tierra

en los años '30 a partir de una antropología performativa del arte aplicado al cine y su capacidad de describir y empatizar con el espectador a fin de realizar una ciencia comprometida y para el cambio social, que tenga como premisas axiológicas un nuevo "para qué" y "para quién" hacer ciencia en la Argentina actual, a partir de tratar el film de ficción como documento histórico de estudio con fines científicos. La misma se enmarca en una "epistemología ampliada a lo histórico" o "epistemología crítica" superadora del "cientificismo" dominante en las ciencias (Díaz, E, 2000). Para la cual el sujeto de conocimiento no es libre y siempre está determinado por el contexto social e histórico en el que vive y condiciona de distintas formas. El sociólogo entonces es constitutivo del objeto de estudio que co-construye con sus pares y los legos. La objetividad en ciencia, y en particular en sociología, implica una producción colaborativa e intersubjetiva del conocimiento, nunca el rechazo del sujeto (Piaget, J - García, R 1994).

Se tomará por casos, *Prisioneros de la tierra* de Mario Emilio Soffici (1939) y *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril (1952) en tanto artefactos culturales audiovisuales con valor documental histórico y etnográfico. Dado que, sendos directores cuyas producciones se distancian en el tiempo han dado a conocer las condiciones de grave explotación a la que eran sometidos los trabajadores de la yerba mate por los años '30. En este caso los directores hacen converger sus conocimientos de orden cinematográfico y teatral con su preocupación por problemas sociales que los lleva a la representación de las penosas condiciones de trabajo a las que eran sometidos los mensúes en los yerbatales durante los años de expansión del cultivo en la provincia de Misiones.

En el ámbito latinoamericano los desarrollos en este campo son recientes en relación con algunas historiografías europeas o a la academia





estadounidense. Sólo en Brasil el interés de los/as historiadores/as por tratar a los medios audiovisuales como fuente para la historia se presentó tempranamente. Varios estudios abordan de manera fructífera el mundo rural. A comienzos de la pasada década, Mirta Lobato (2000) estudiaba un desconocido *film* institucional de la Federación Agraria Argentina, *En pos de la tierra*, como una particular forma de narrativa de la nación. También utilizando esa película, más otra institucional de la Sociedad Rural, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (2001) comparan las diferentes representaciones que del agro pampeano construyeron ambas instituciones. Las mismas investigadoras analizan en un texto posterior la representación de lo rural en los noticieros bonaerenses de mediados del siglo XX (Marrone y Moyano Walker, 2005) y la memoria de una experiencia cinematográfica con hacheros santafesinos en los años sesenta (Marrone y Moyano Walker, 2011). Dichas investigaciones comparten el hecho de unir el análisis

socio histórico de los films para construir conocimientos a partir de la triangulación de fuentes fílmicas con otras fuentes primarias de información que no lograban develar el ámbito rural en su total dimensión. No obstante, los avances realizados, sigue pendiente la construcción de un conocimiento riguroso de las condiciones de trabajo en el medio rural, a partir de un abordaje metodológico cualitativo que, como la etnografía performativa pueda entrelazar el lenguaje cinematográfico, el teatral y el científico. En este caso para reflejar el mundo rural, en especial las condiciones del trabajo y las posibilidades de reivindicación colectiva de sus trabajadores en un acto comunicacional y pedagógico crítico. Los trabajadores rurales, sus formas de empleo, sindicalización y movilización han sido poco ilustradas por estudios académicos en la Argentina.

En gran medida esto se debe a la insuficiente disponibilidad de información confiable y válida referida al empleo rural. Lo cual ha impedido realizar estudios que midan su amplitud, características y naturaleza. La temática del empleo, entonces, ha sido relativamente poco aprendida, esto último se debe a una infinidad de causas que autores coinciden en vincular con el hecho de que el interés por el estudio del empleo ha tomado empuje sólo en las últimas décadas. (Benencia, R - Floreal, F. 1996). Lo cual contrasta con la abundante filmografía argentina existente desde mediados de los '30 respecto a condiciones de vida y empleo en la Argentina. Entre las que podemos destacar las narraciones cargadas de romanticismo y realismo como *Prisioneros de la tierra*, del director Mario Emilio Soffici que, aunque desde un lenguaje de ficción logra desentrañar la cruda realidad que allí se representa.



Las aguas bajan turbias

Otros films, pero de orden documental como: *La Pampa* y *En pos de la tierra*, también permiten ver las formas de representación del ideario pampeano hacia los años '20. La caracterización del trabajo rural en la actividad agropecuaria solo cobra sentido con el reconocimiento de la existencia de diversas regiones productivas, caracterizadas por una estructura productiva particular. Aquí se parte del supuesto de la inexistencia de regiones per se, siendo para este estudio la región un constructo conceptual, para abordar problemas puntuales en donde se redefine la región. En este caso, el presente estudio refiere las condiciones de trabajo y posibilidades de reivindicación de los trabajadores de los yerbatales, más conocidos como mensúes, en el Alto Paraná de la provincia nordestina argentina de Misiones durante la expansión de la producción entre 1926 a 1935. La yerba mate es un cultivo hoy industrial y sistemático, aunque de origen silvestre, cuya localización geográfica es la provincia de Misiones y el norte de la provincia de Corrientes. En los primeros años predominan las explotaciones familiares de colonos europeos, en especial inmigrantes alemanes y polacos. Se trata de una producción poco tecnificada, siendo la cosecha de tipo manual. La misma se realiza con una gran cantidad de migrantes de origen paraguayo y mano de obra local. Las modalidades semiesclavistas de sometimiento y explotación de la fuerza de trabajo nativa durante el primer avance del capitalismo en la región hacia fines del siglo XIX son bastante conocidas merced a la legendaria figura de los mensúes sobre la que nos hablan obras literarias como las de Horacio Quiroga: *Una bofetada*, *El peón* y *Los destiladores de naranjas* quienes son fuentes de inspiración para Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga para proyectar la idea de una composición cinematográfica con elementos tomados de dichos cuentos. En el mismo sentido, la reformulación del libro titulado *Los desterrados* de Horacio Quiroga dio lugar a un drama social titulado: *Prisioneros de la tierra*. En el ámbito académico se conoce aquel sistema productivo y modelo de ocupación del espacio territorial como Frente Extractivo (Abinzano: 1985),

tributario del capitalismo hegemónico pero que opera con mecanismos precapitalistas en sus relaciones de producción. "(...) Durante este período el sistema de producción que avanza sobre la región necesita crear un mercado de trabajo allí donde no existe institución semejante, y utiliza para ello medios extraeconómicos. La metodología adoptada en este caso es una variante del "peonaje por deudas" con retención forzosa de la mano de obra en los lugares de trabajo. Se utilizan modalidades de "enganchamiento" para apropiarse de la capacidad laboral de una población nativa que carece totalmente de las nociones propias de una economía monetaria." (Rau, 2004: 422)

En 1914 desde el ámbito académico, un Informe del Boletín del Departamento Nacional del Trabajo N°26, que realizara el inspector José Elías Niklison nos acerca a las condiciones de vida de los trabajadores de los yerbatales y obreros de Misiones, develando las formas de su reclutamiento o "conchabo", así como sus penosas condiciones de trabajo y vida en general, y las formas de reivindicación individuales y aisladas de los mensúes. Muy diferentes son a principios del siglo XXI las reivindicaciones de los "tareferos", descendientes de sus ancestros los mensúes, que conforman fenómeno novedoso: "la emergencia del proletariado agrícola cosechero de la yerba mate". Partiendo de dicha afirmación la investigación de Victor Rau (2004) indaga acerca de la configuración actual del mercado de trabajo transitorio para la cosecha yerbatera y examina las distintas motivaciones para comprender posibles acciones colectivas. La indagación acerca de dichas motivaciones supone comprender los modos que asumen la existencia y reproducción del sector de obreros rurales cosecheros de yerba mate y su relación con los cambios recientes experimentados por el mercado de trabajo en el que participan.

Las condiciones de trabajo y sus formas de reivindicación por parte de los mensúes fueron poco estudiadas por la academia. Por ello, por caso, el film producido por Olegorio Ferrando de *Pampa Film*, estrenado el 17 de agosto de 1939 conforma una de las piezas insoslayables no sólo a los fines de

recrear la penosa vida de los mensúes si no para un objetivo fundamental del abordaje etnográfico performativo, que es comprender (del self) el sentido de la acción desde la mirada de sus participantes (el otro cultural) desde una mirada emancipadora.

Objetivo General. Comprender la lógica investigativa de la etnografía performativa y su importancia como metodología cualitativa capaz de permitir una profunda comprensión de las condiciones de trabajo de los mensúes y sus posibilidades de una reivindicación.

Objetivos específicos

-Interpretar la etnografía performativa como una metodología de tipo cualitativa que tiene por objeto el tratamiento de los films, como documento histórico y pedagógico.

-Reflexionar el arte performativo aplicado al cine como base para la co-construcción de una “pedagogía crítica” que comprende la interacción entre el director de la obra (a través del *film*) y su audiencia; legos y expertos; docentes y estudiantes.

-Aplicar una metodología performativa para la construcción de conocimiento relativo al área de relevancia como estrategia de producción de conocimiento que pueda ser replicada al estudio de otros fenómenos similares de relevancia social.

Metodología. Desde una mirada sociológica y en el intento de rescatar el corpus fílmico de ficción propuesto, como un claro producto etnográfico que coincidentemente con el cine etnobiográfico de Preloran (1987) y el cine documentalista de la escuela de Santa Fé de Fernando Birri (1964) tiene por objeto ver “¿Cuánto de los otros hay en nosotros?”. Dentro de metodología cualitativa de tipo etnográfica Maxwell, J. A. (1996) se ubica la “etnografía performativa” cuya finalidad es la co-construcción de una “pedagogía crítica” entre el guión de la obra (ahora transformado en texto etnográfico) y la audiencia pública.

La etnografía performativa es la representación dramatizada de las notas derivadas de la etnografía. El sentido de estudiar y dramatizar la cultura apunta a disminuir las distancias entre un sentido percibido y materializado del self y del otro. La práctica performativa hace que las vivencias de otros viajen por la historia y sean representadas por el self desde las perspectivas de los otros.

Se trata de un método experimental que, a través de la comprensión dialógica, permite la comprensión de otras culturas y experiencias vividas del otro. El potencial de esta práctica reside en ver cómo un nosotros engloba el sentido de la práctica de los demás y en esta dirección, tiene una misión emancipadora de las opresiones propias y de la de los otros. En tanto se trata de la reconstrucción de la vida de otras personas funciona como método pedagógico o activismo político que llevan a una minuciosa consideración de aspectos dramáticos concernientes al quién, qué, cuándo, dónde y por qué. Dicha metodología, como acto performativo cultural, reproduce aspectos de la actuación cultural en tres formas. En primer lugar, en la escenificación y en la encarnación del “otro” a partir de la imitación y empatía. En segundo lugar, la etnografía performativa depende de la integridad de los actores relacionales y étnicos del etnógrafo que describe la cultura y del actor que encarna la experiencia cultural. Por tanto, dicha etnografía tiene aspectos reflexivos y éticos a considerar en tanto las cuestiones del por qué se llevan a cabo determinadas prácticas culturales y no otras y por qué éstas son estudiadas a través de la actuación deben analizarse concienzudamente.

Este proyecto está dirigido por Melina Ramos y está vinculado a la cátedra de **Método de Investigación II** a cargo de Marcelo Bentancour.

Bibliografía básica de referencia del proyecto

Abinzano, R. (1985) Procesos de integración en una sociedad multiétnica: la provincia argentina de Misiones. *Tesis doctoral*. Universidad de Sevilla.

Alfaro, M. I. (2001) Trabajadores rurales y sindicalismo agrario en Argentina: avance y deudas pendientes. En Aparicio, S. y Benencia, R. (2001). *Antiguos y nuevos asalariados en el agro argentino*. Buenos Aires: La Colmena.

Alexander, B. K. (2013). Etnografía performativa. La representación y la incitación de la cultura. En Denzin, N.K. y Lincoln Y.S. (2013). *Estrategias de investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa. Vol III*. Barcelona: Gedisa.

Bartolomé, L. (1982). *Colonias y colonizadores en Misiones*. Posadas: UNaM.

Bartolomé, L. (1974). *Sistemas de actividad y estrategias en la articulación regional y nacional de colonias agrícolas étnicas: el caso de Apóstoles adaptativas (Misiones)*. Posadas. UNaM. Facultad de Ciencias Sociales.

Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Benencia, R. y Floreal, F. (1996). Sociología y empleo Agrario en la Argentina. En Panaia, M. (Comp.) *Trabajo y Empleo. Un abordaje interdisciplinario*. Buenos Aires. Eudeba-Paite.

Birri, F. (2008). *La Escuela Documentalista de Santa Fe*. Rosario: Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.

Boletín del Departamento Nacional del Trabajo N°26. Informe del inspector José Elías Niklison en 1914 acerca de las condiciones de vida de los trabajadores de los yerbatales y obrajes de Misiones.

Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2013). *Estrategias de investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa. Vol III*. Barcelona: Gedisa.

Díaz, E. (2000). *La posciencia. El conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*. Buenos Aires: Biblos.

Getino, O. (1998). *Cine argentino, (entre lo posible y lo deseable)*. Buenos Aires: Ciccus.

Korn, G. y Trímboli, J. (2015). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Eudeba.

Lobato, M. (2000). El cine en la narrativa nacional. En pos de la tierra y la movilización chacarera de 1921. Buenos Aires: *Revista Entrepasados*. N°18-19.

Marrone, I. y Moyano Walker, M. (2001). Imaginarios contrapuestos en la filmografía del agro pampeano. *Mundo Agrario. Revista de estudios rurales*. N°3. segundo semestre. Centro de Estudios Histórico Rurales. Universidad Nacional de La Plata.

Piaget, J. y García, R. (1994). *Historia y psicogénesis de la ciencia*. México: Siglo XXI.

Prelorán, J. (2006). *El Cine Etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.

Rau, V. (2004). Transformaciones en el mercado de fuerza de trabajo y nuevas condiciones para la protesta de los asalariados agrícolas, en Giarracca, N. y Levy, B. (Comp.). *Ruralidades latinoamericanas. Identidades y luchas sociales*. Buenos Aires: CLACSO.

Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata.

Prisioneros de la tierra. Dir. Mario Emilio Soffici. Buenos Aires. (1939)

Las aguas bajan turbias. Dir. Hugo del Carril. Buenos Aires. (1952)





Archivos y contra-archivos en el cine latinoamericano. Del cine político a la ficción posdictadura como abordajes del pasado

Directora: Natalia Taccetta

Codirector: Martín Ara

Código: 3/2019

Período: 2020-2021

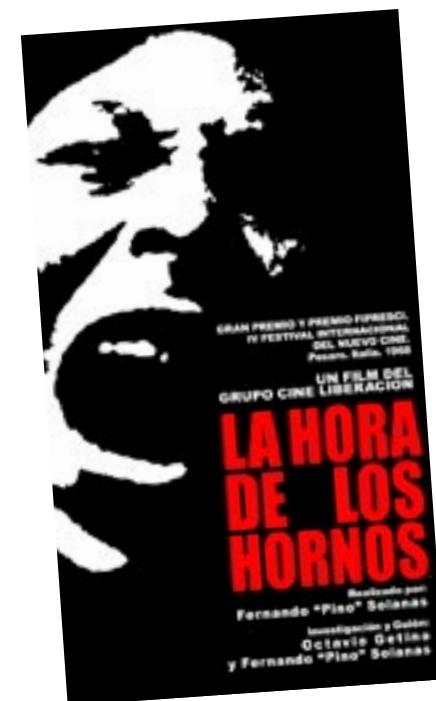
Esta investigación apunta a evaluar las concepciones en torno a la noción de archivo tanto en el ámbito de la teoría contemporánea como en el cine latinoamericano actual. Teniendo en cuenta que la noción de “archivo” involucra en el pensamiento del siglo XX una tradición que abrega en la filosofía de Michel Foucault de fines de los años 1960 (especialmente en *Arqueología del saber* de 1969) y de Jacques Derrida en torno a su obra *Mal de archivo. Una impresión freudiana* de 1995, el proyecto se centra en la reelaboración reciente que se ha producido en un cruce transdisciplinario que involucra las artes audiovisuales, la teoría visual y la filosofía. El horizonte de la cuestión del archivo que señalaba Derrida con los “archivos del mal” del fin de milenio –que fueron disimulados, destruidos, prohibidos, tergiversados- exige una reevaluación en el ámbito del cine latinoamericano contemporáneo, que se encargó profusamente de dar cuenta de la problemática relación entre las políticas del archivo y las representaciones históricas del presente y el pasado reciente. Sin renunciar a la apropiación del documento, el cine latinoamericano se orientó hacia la intervención, reinterpretación y creación de archivos, a fin de elaborar versiones políticamente responsables, desafiando la autoridad de la institucionalización y los convencionalismos de las cronologías proponiendo arqueologías complejas sobre la relación entre el presente y el pasado. La exploración de esta vertiente clave del cine y la teoría implica

una serie de dimensiones del problema a tener en cuenta: en primer lugar, indagar sobre la productividad de la noción de archivo en la teoría reciente (que implica considerar al archivo tanto un repositorio de documentos como un espacio abierto de discusión y debate); en segundo lugar, dimensionar la potencia de la noción de archivo (y de su deconstrucción) en las aproximaciones al presente y el pasado reciente en el cine latinoamericano; finalmente, revisar el modo en que la noción de archivo y las políticas del archivo impactan sobre la representación histórica de la contemporaneidad.

Las áreas de impacto de este nuevo enfoque conducen a plantear cuatro matrices:

a) "Archivo" es un concepto que penetra en las prácticas artísticas e historiográficas contemporáneas como uno de sus rasgos más sobresalientes (Giunta, 2010). Estudiosos de la contemporaneidad como Foster aseguran que el "impulso de archivo" es el rasgo más recurrente tanto en obras que indagan en archivos existentes como aquellas que los construyen a través de prácticas poético-políticas (Foster, 2004). En este marco, no se piensa al archivo como la sacralización de un conjunto de documentos, sino como una apertura a la profanación (Agamben, 2009) de los posibles decibles y un repositorio desde el cual escribir las historias no-escritas, los saberes locales históricamente marginados.

b) El abordaje de la co-presencia de temporalidades heterogéneas encuentra una suerte de prehistoria en la producción filosófica de Walter Benjamin en los años 1930 acerca de la figura de la colección (que despoja de los contextos y función originales) y su desafío a la historiografía hegemónica con la intención de "leer lo que nunca fue escrito" (Benjamin, 1987; 2002). Por su parte, promediando los años 1920, Aby Warburg cuestionó la historiografía del arte que cristalizaba frente a sus ojos desafiando categorías tradicionales (período, tendencia, estilo, contexto, obra, autor, entre otras) en la configuración de su particular atlas donde problematizó la relación pasado/presente en la conformación de una historia "espacial"



de acontecimientos y discontinuidades. Así, con *Mnemosyne*, plantea a la estética, la filosofía de la historia y la historia del arte un problema epistemológico de gran actualidad: la cuestión de cómo se configura un archivo sobre el pasado y cómo se restituye a los documentos un lugar en el proceso histórico.

c) En los últimos años la perspectiva de Georges Didi-Huberman se ha vuelto ineludible; especialmente, su propuesta sobre la "soberanía del anacronismo" para explorar documentos artísticos con herramientas que no "conducen" con su momento de producción reubicándolos en una temporalidad que no rehúye de nuevas asociaciones (Didi-Huberman, 2001; 2002; 2006; 2007; 2009).

En este contexto, especialistas como Simone Osthoff aseguran que se asiste a un "cambio ontológico" en la noción de archivo, pues se estaría pasando del archivo como un "repositorio de documentos" al archivo "como una dinámica y una herramienta de producción generativa" (Osthoff, 2009). En las últimas dos décadas, los artistas incurren en la permanente contaminación entre obra de arte y documentación, que obliga a repensar la relación entre teoría, arte e historia como dimensiones dinámicas con fronteras cada vez más difusas (Steedman, 2002). La recontextualización convierte a los "documentos" de los archivos en huellas "indexicales" de una relación con el pasado cuyo "efecto de archivo" se define por el desplazamiento de la autoridad desde las cronologías y los criterios tradicionales a los más performativos de experiencia y la emoción (Cvetkovich, 2003; Groys, 2013). Esto conlleva pensar cierta dilución de la relación pasado/presente y asumir una temporalidad relativa cuya recepción está cargada de un "afecto de archivo",

una intensidad nueva que parte de la disparidad, la diferencia, la distancia, la contingencia y las emociones (Baron, 2014).

d) El cine latinoamericano problematizó la cuestión del archivo –de su uso, accesibilidad, constitución, desacralización– desde múltiples perspectivas; desde las más experimentales y vanguardistas hasta las más ortodoxas pasando incluso por diversas formas de la autobiografía. Los archivos han estado en el centro de dos debates complejos en las últimas décadas: en primer lugar, la cuestión de su conservación o accesibilidad, analizada y cuestionada en el marco de las discusiones sobre el derecho a la memoria, la verdad, la justicia y la reparación de víctimas de los gobiernos autoritarios del Cono Sur (da Silva Catela, 2002; Fernández, 2007); en segundo lugar, el problema del uso y la constitución de archivos en prácticas artísticas y políticas (Carnevale 2007).

Proyecto anterior del Grupo de Investigación

Sentidos sobre la historia y regímenes de historicidad a partir de la imagen cinematográfica.

Dirección: Natalia Taccetta.
Programación 2015-2017

Este proyecto de investigación ha partido de asumir la importancia de la dimensión estética en la construcción del sentido histórico, en tanto articulación entre pasado, presente y futuro, y pretende analizar la relación entre imagen cinematográfica, temporalidad e historia. Frente a la caída de los relatos unificadores del siglo XIX, las coordenadas temporoespaciales se ven radicalmente modificadas y necesitan formas de presentación (en el lenguaje y en el arte) más a tono con la caída de todo teleologismo y que desafíen la representación artístico-histórica convencional. Es por eso que ha pretendido explorar el problema de la construcción de la temporalidad y el sentido histórico en el cine documental, a fin de evaluar el modo en que ciertos dispositivos audiovisuales proyectan tramas no-hegemónicas de comprensión de la historia y permiten construir sentidos

históricos alternativos al modelo progresivo. Una matriz sobre los problemas de la representación fue trabajado a partir de los siguientes films: *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-1968), *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) y *Perón, sinfonía del sentimiento* (Leonardo Favio, 1999). El objetivo general, entonces, ha sido el siguiente: reflexionar acerca de las posibilidades de la representación cinematográfica para cuestionar la lógica de la historia entendida en términos de proceso progresivo y se puso a prueba a partir de una perspectiva interdisciplinaria sobre tres dispositivos fílmicos latinoamericanos que podrían configurar un nuevo “régimen de historicidad”.

Los objetivos específicos se listan a continuación: a) explorar las posibilidades del cine como mecanismo de comprensión y transmisión histórica y como matriz cognoscitiva de la historia; b) poner a prueba las figuraciones benjaminianas (*shock*, cita, montaje) para la constitución de sentidos históricos a fin de dimensionar las implicancias políticas de la construcción cinematográfica de la historia; c) indagar sobre la construcción de la temporalidad en cine a partir de las ideas del filósofo de la historia Hayden White sobre la representación histórica a fin de evaluar la dimensión estético-representativa en la reconstrucción histórico-social de acontecimientos históricos del siglo XX; d) analizar críticamente la construcción de la temporalidad en representaciones cinematográficas desde la concepción de Georges Didi-Huberman a fin de problematizar la idea benjaminiana de la historia en la relación entre historia, temporalidad y cine; finalmente e) evaluar la posibilidad de considerar al cineasta como una “figura de la subjetividad” de una época en la que la tecnología, la imagen y la historia traban indisoluble relación.

Integran el proyecto actual: Martín Ara, Sofía Cazeres, Mariano Fernández, Mateo Matarasso, Natalia Taccetta y María Toranzo.

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Benjamin, W. (1987). Eduard Fuchs. Historia y coleccionismo. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2002). Sobre el concepto de historia. En *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-LOM.
- Carnevale, G. (2007). *Archive Tucumán Arde. 1968-2007. Cédula-Documenta*. Textos de la curaduría.
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feeling*. Durham, NC: Duke University Press.
- da Silva Catela, L. y Jelin, E. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1997). *Mal d'archive : une impression freudienne*. París: Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2001). Aby Warburg et l'archive des intensités. En *Études photographiques 10. 2001*. pp. 144-160.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Archivo visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Didi-Huberman, G. (2007). Das Archiv brennt. En Huberman-Didí, Georges y Ebeling, K. (eds). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. In *October n° 110*. pp. 3-22.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- Giunta, A. (2010). Archivos. En *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archives in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York: Atropos Press.
- Steedman, C. (2007). *Dust. The Archive and Cultural History*. Nueva Brunswick y Nueva Jersey: Rutgers University Press.



Fuentes para contar la historia: digitalización del patrimonio fotográfico y documental del acervo Luis César Amadori

Directora: María Valdez
Codirector: Pablo Piedras
Código: 2273
Período: 2020-2023

Síntesis del proyecto y la labor realizada. Este proyecto propone retomar la puesta en valor del acervo Luis César Amadori, conformado por el archivo personal de esta destacada figura de la cinematografía iberoamericana, a partir de la digitalización de su patrimonio fotográfico y documental. Tras haberse desarrollado tareas de inventariado y conservación preventiva, es fundamental continuar con su activación utilizando herramientas tecnológicas que permitan su difusión y acceso para facilitar el vínculo con la comunidad académica y cultural, a través de investigadores, gestores y artistas, como así también al público general interesado tanto en la trayectoria de un protagonista de la industria cinematográfica como en la historia de las artes del espectáculo.

Luis César Amadori fue director cinematográfico, guionista, escritor de piezas de teatro y de tangos, empresario teatral y cinematográfico. Nacido en Pescara (Italia), el 28 de mayo de 1902, migró durante su infancia con sus padres a la Argentina. Dejó los estudios de medicina para dedicarse al periodismo en *Última hora*, donde ingresó en 1921. Allí su primera colaboración fue la crónica de la ópera *I Puritani*, de Bellini. La relación entre el periodismo y el teatro significó un pronto paso al mundo de las tablas. Para 1926, Amadori era director del teatro Cervantes y, en 1931, asumió la dirección artística del teatro Maipo. Paralelamente, la autoría teatral y la de letras de tango formaron parte de su quehacer artístico.

Más de quince obras teatrales, más de ciento cincuenta títulos de revista porteña y un conocido repertorio tanguero así lo acreditan. A partir de 1935, se dedicó como productor y director al universo del cine, se casó con la diva argentina Zully Moreno y fue responsable de una importante cantidad de películas exitosas tanto en el ámbito local como en el internacional. Filmó más de cincuenta largometrajes en Argentina, cuatro en México y quince en España, donde vivió desde 1956. En 1975 volvió a nuestro país, donde falleció en 1977.

Amadori conservó, a lo largo de su vida, los materiales específicos de su trabajo cinematográfico: guiones, fotografías, películas, premios, discursos, diarios de viaje, correspondencia con directores y figuras del quehacer cultural nacional e internacional, que constituyen un vasto reservorio de investigación y documentación para las aún precarias historia e historiografía de la formación del patrimonio cultural cinematográfico argentino. Estos documentos se tornan piezas inestimables a la hora de entender los procesos de escritura en cine, la situación de la industria cinematográfica en períodos específicos y la configuración de un sistema industrial, genérico y de estrellas cinematográficas, no solo en torno a una figura de la talla de Amadori sino de la academia cinematográfica argentina e iberoamericana y sus vínculos con otras cinematografías. Todos estos hechos colaboran con el entendimiento respecto de la configuración iconográfica e iconológica de la ciudad de Buenos Aires, sus calles, su gente y sus intereses, dentro del amplio espectro que abarcan desde la década de los veinte hasta los años sesenta. Siendo ya el cine una fuente indudable de la historia, la pérdida –o bien la imposibilidad de acceso– de los documentos que atestigüen su configuración constituye una lesión irreparable cuya consecuencia es el menoscabo del patrimonio cultural que coadyuve a comprender los procesos de formación de la identidad tanto ciudadana como nacional.

El acervo Amadori forma parte de la Colección Claudio España. Dado que Luis Alberto Amadori (único hijo de Luis César Amadori y Zully Moreno)

conocía el trabajo de este investigador y su afán por el cine argentino, antes de radicarse definitivamente en España le hizo entrega del archivo personal de sus padres, referido a sus trayectorias profesionales. En los últimos años, el equipo ha realizado numerosas actividades en torno a este reservorio y a la temática que aborda. En distintos momentos se conformaron grupos de trabajo en torno a las cátedras de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA), Historia del Cine Argentino (UNA) e Historia del Cine Latinoamericano (UNA) que se ocuparon de llevar adelante tareas de inventariado, catalogación y conservación preventiva (Rodríguez Riva; Zylberman, 2013) sobre la diversidad de documentos que forman parte del acervo. También ha sido consultado para el relevamiento de fuentes. Algunas de las producciones en que ha sido utilizado el archivo son:

Publicaciones y producciones científicas:

- *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina - vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (coords.), Shangrilá Textos aparte, 2019.

- Tesis final de la Maestría en Gestión Cultural (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) de Dana Zylberman titulada "El aporte de Luis César Amadori a la conformación de la industria cultural argentina (1922-1935).

- *30-50-70: Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (comps.), EFFL, 2014.

- Presentación en las "III Jornadas Nacionales de Historia, Política y Arte en la Argentina reciente", organizadas por el Departamento de Historia y Teoría del Arte (Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) en Tandil (junio, 2012), publicada en la revista *Aura* (Rodríguez Riva; Zylberman: 2013).

- *Imágenes Compartidas: Cine argentino – Cine español*, editado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2011.

- Cine argentino: Industria y Clasicismo, 1933-1956 (2000) y *Cine argentino: Modernidad y vanguardias, 1957-1983* (2005), Claudio España (dir.), cuatro volúmenes editados por el Fondo Nacional de las Artes.

Obras artísticas y eventos culturales:

- Obra teatral "La dama del mar. (Lo que atrae y espanta al mismo tiempo)". Dirigida por Diego Lerman, versión de la obra de Henrik Ibsen. Teatro General Sarmiento (Complejo Teatral de Buenos Aires), junio-diciembre, 2016.

- "Paseo de las estrellas", evento realizado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), en el marco de la Noche en Vela, marzo, 2011.

Otros usos pedagógicos y de pesquisa:

- Recurso didáctico permanente en las clases de las cátedras previamente mencionadas.

- Fue utilizado como estudio de caso en el seminario "Las colecciones del cine argentino" de la DiPRA (Diplomatura en Preservación Audiovisual; CINAIN y FFyL, UBA), 2018.

- Para el abordaje de algunos de los ejes temáticos establecidos en el PIACyT "Canciones, cantantes y ritmos populares: formas musicales en el cine latinoamericano post-clásico" dado que una parte del corpus fílmico que lo incumbe corresponde con el contenido de aquel proyecto.

Objetivos específicos. Los objetivos específicos de este proyecto son:

- Dar continuidad a la activación del acervo documental de Luis César Amadori.
- Digitalizar los documentos fotográficos, escritos y guiones que conforman la colección Amadori.
- Conformar un archivo digital organizado de acuerdo a parámetros propios de la archivística.



- Generar una plataforma web para abrir la consulta pública, destinada a investigadores, artistas y público general, del patrimonio fotográfico y documental de Luis César Amadori.

- Poner a disponibilidad los materiales de la colección para su consulta y uso con fines artísticos, culturales y de pesquisa.

Hipótesis de trabajo. Las hipótesis de trabajo centrales a partir de las cuales se inicia esta investigación son:

- Que el acervo Luis César Amadori constituye un reservorio de alta relevancia para la investigación y documentación del patrimonio cultural cinematográfico de Argentina y, en este sentido, los diversos materiales que lo conforman resultan fuentes significativas para el abordaje de variados aspectos de la historia del espectáculo popular argentino e iberoamericano del siglo XX.

– Que estos documentos constituyen piezas invaluables a la hora de entender los procesos de escritura en cine, la situación de la industria cinematográfica durante el período clásico fundamentalmente, y la configuración de un sistema industrial, genérico y de estrellas cinematográficas. Por lo tanto, la imposibilidad de acceso a estos documentos y/o su pérdida constituye una lesión irreparable cuya consecuencia es el menoscabo del patrimonio cultural, necesarios para estudiar y comprender los procesos de formación de la identidad cultural ciudadana y nacional.

– Que la digitalización del patrimonio que conforma el acervo Luis César Amadori es una manera de continuar su puesta en valor ya que posibilitará el acceso público a los materiales, sin poner en peligro la integridad física del mismo, y que dadas las posibilidades que otorga el soporte digital, su consulta podría ser brindada a los interesados de manera remota. De este modo, se amplía el espectro de alcance a escala global.

– Que la activación patrimonial del acervo Luis César Amadori contribuirá a formalizar la producción bibliográfica y artística sobre fuentes escasamente abordadas hasta ahora, referidas a un período de gran interés en la historia del cine argentino e iberoamericano, en particular para investigadores, estudiantes, críticos, artistas y especialistas nacionales e internacionales.

Filmografía seleccionada

¿Dónde vas, Alfonso XII? (Luis César Amadori, 1959)

Albéniz (Luis César Amadori, 1947)

Amor en el aire (Luis César Amadori, 1967)

Apasionadamente (Luis César Amadori, 1944)

Carmen (Luis César Amadori, 1943)

Claro de luna (Luis César Amadori, 1942)

Como dos gotas de agua (Luis César Amadori, 1964)

Dios se lo pague (Luis César Amadori, 1948)

Don Juan Tenorio (Luis César Amadori, 1949)

El amor nunca muere (Luis César Amadori, 1955)

El barro humano (Luis César Amadori, 1955)

El grito sagrado (Luis César Amadori, 1954)

El pobre Pérez (Luis César Amadori, 1937)

Hay que educar a Niní (Luis César Amadori, 1940)

La canción de los barrios (Luis César Amadori, 1940)

La mentirosa (Luis César Amadori, 1942)

La pasión desnuda (Luis César Amadori, 1953)

La violetera (Luis César Amadori, 1958)

Madreselva (Luis César Amadori, 1938)

María Montecristo (Luis César Amadori, 1951)

Mi último tango (Luis César Amadori, 1960)

Mosquita muerta (Luis César Amadori, 1946)

Nacha Regules (Luis César Amadori, 1950)

Puerto nuevo (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936)

Soñar no cuesta nada (Luis César Amadori, 1941)

Un novio para dos hermanas (Luis César Amadori, 1967)

Proyecto anterior del Grupo de Investigación

Canciones, cantantes y ritmos populares: formas musicales en el cine latinoamericano post-clásico

Directora: María Valdez

34 / 0481 - Período: 2018-2019

Síntesis del proyecto y la labor realizada. Este proyecto aborda el funcionamiento semántico, narrativo, cultural, pragmático y comercial de las canciones en los cines de Argentina y América Latina a partir de los años sesenta, o sea, desde la irrupción de los denominados “nuevos cines”. Desde comienzos de dicha década y comienzos de los setenta, el alicaído modelo industrial se reconfigura en algunos países del continente, alimentado -como en su momento de consolidación en la década de los treinta- por la canción popular; en este caso, por vertientes musicales transnacionales que no provienen necesariamente de las tradiciones culturales nacionales (como fueron el tango, la ranchera y el bolero en los años treinta). Las canciones en cuestión pueden ser originales o preexistentes, ocupar el centro de la escena en tanto espectáculo o ser utilizadas como contrapunto y acompañamiento. Se trata entonces de examinar las funciones de las canciones respecto de la diégesis, de la estructura narrativa y del ritmo de las películas, pero también de explorar sus efectos en términos de recepción, imaginarios socioculturales y economía del negocio cinematográfico, lo cual implica tomar en cuenta los valores y referencias extradiegéticos que se movilizan en los films, en cuanto intertextos culturales connotados, así como en los medios masivos que acompañaron su difusión (revistas del espectáculo y culturales, telenovelas, publicidades televisivas, entre otros).

Objetivos específicos. Los objetivos específicos de este proyecto son:

- Construir un marco teórico-conceptual que permita el abordaje particular de esta problemática en el cine latinoamericano.

- Proponer una revisión crítica de la historia del cine latinoamericano que tenga en cuenta los nexos entre cine y canción como eje vinculante.

- Estudiar la renovación de las industrias culturales a partir de los años sesenta gracias a las nuevas sinergias que se producen con la incorporación de la televisión al espacio audiovisual y la profundización del modelo de producción cinematográfico transnacional.

- Articular un examen multidisciplinario del objeto de estudio en función del bagaje teórico que se ha relevado y generado, abriéndolo a los aportes de la teoría y análisis del cine, la musicología, los estudios culturales y la literatura comparada.

Hipótesis de trabajo. Esta investigación se inicia a partir de las siguientes hipótesis:

- Que la canción ha sido un vector subvalorado en los estudios sobre el cine posterior a los años sesenta y que, sin embargo, su importancia a nivel semántico, narrativo e identitario resulta fundamental para comprender las reconfiguraciones de los sistemas industriales de producción, representación y exhibición, como así también las contaminaciones entre las propuestas modernizadoras y los modelos asociados al cine de la tradición.

- Que a partir de los años sesenta, la renovación de la industria cultural -gracias, especialmente, a la incorporación de la televisión- utiliza como enclave la forma de la canción popular y masiva vehiculizada a través de figuras construidas en el seno de la convergencia cine-discográficas-televisión, y se actualiza, de este modo, un sistema de producción constituido como tal en las décadas de los veinte y treinta.

- Que la canción tuvo un rol protagónico en la formulación de imaginarios sociales y en el desarrollo de la cultura popular y masiva de América Latina en el siglo XX y que, por lo tanto, constituyó un aporte de valía para la conformación de los sistemas de valores dominantes, en consonancia con los marcos de enunciación en los que esta se encontraba inscripta.

Corpus filmográfico. Se aborda en función de un temario específico que se organiza de la siguiente manera:

1. *Canciones y géneros cinematográficos:* la evolución entre los vínculos tradicionales entre géneros de canciones y géneros cinematográficos. Las implicaciones de la presencia de ciertos tipos de canciones en la recepción de una película, en términos de categorización genérica y, más ampliamente, de percepción espectral. La construcción histórica y contemporánea de las relaciones entre las industrias cinematográfica y discográfica en el marco de culturas del espectáculo y del entretenimiento masivo. Las dinámicas entre el denominado cine de autor, el cine de género y los múltiples usos de la canción popular.

2. *Usos clásicos, modernos y/o postmodernos de las canciones:* la utilización de las canciones preexistentes (de tradición nacional o inter/transnacional) en las películas desde los años sesenta. Estudio comparativo con los usos de las canciones en el cine clásico. Las prácticas "postmodernas": la cita, el pastiche y el reciclaje. Nuevos géneros de canciones creados para las películas desde los años sesenta y sus respectivos efectos.

3. *Discursividad y canción:* tipos de personajes-intérpretes configurados por los cines latinoamericanos. Modelo de los "tele-ídolos" (Palito Ortega, Sandro, Leonardo Favio, Enrique Guzmán, entre otros). Formas en que se introducen las canciones: los efectos, motivos narrativos, estéticos, afectivos y comerciales que conducen a esas utilizaciones. Las intrigas narradas y los relatos cantados: participación de las canciones en las figuraciones cinematográficas.

Esta línea de trabajo es ejercida por el equipo de manera sistemática desde el año 2016. Fue entonces cuando se llevó a cabo el Coloquio internacional "La canción en los cines de América Latina y de Europa" (28-30 de abril), organizado por la Université Libre de Bruxelles, la Université Catholique de Louvain, la Cinémathèque Royale de Belgique y la Universidad de Buenos Aires. La presidencia y comité organizador del coloquio estuvieron

constituidos por miembros de este grupo. Desde aquel año, gracias a subsidios obtenidos en la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación), así como también a través de los programas de investigación de la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad de Buenos Aires, fue posible dar continuidad a esta línea de investigación.

El volumen *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (Librería, 2018) editado por Pablo Piedras y Sophie Dufays constituye un primer resultado de importancia, ya que reúne trabajos presentados en el Coloquio y presenta, por lo tanto, una primera sistematización de estos estudios, con colaboraciones internacionales e interdisciplinarias.

Muerte en Buenos Aires



Bellas de Noche

Otro aporte de relevancia es el libro *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina: música, estrellas y escenarios compartidos* (Shangrilá, 2019), compilado por Lucía Rodríguez Riva y Laura Miranda, que focaliza en las relaciones entre las industrias cinematográficas española y argentina a partir del problema del cine y la canción, y posee asimismo aportes de integrantes del grupo.

Gracias a la continuidad de la labor, en el año 2019 se ha conformado Cine Lat&Pop (Grupo de estudio sobre cine y culturas populares en América Latina), que está integrado por estudiantes, docentes e investigadores cuyos destinos académicos, intelectuales y afectivos se unen en la encrucijada del cine latinoamericano y las culturas populares de la región. Con miembros pertenecientes a diversas instituciones (UBA, UNA, UNQ y UNL) y de carácter interdisciplinario, el grupo de estudio se propone el abordaje –desinvestido de prejuicios, pero con fuerte impronta crítica– de los cines latinoamericanos en su interacción con fenómenos artísticos como la música, la literatura, el teatro, la revista, la televisión, la radio y las series, entendidos estos como formas de cultura popular y de cultura de masas.

Integraron este proyecto: María Valdez, Pablo Piedras, Ricardo Manetti, Lucía Rodríguez Riva, Mario Laborem.

Integran el proyecto actual: María Valdez, Pablo Piedras, Ricardo Manetti, Lucía Rodríguez Riva, Mario Laborem, Dana Zylberman, Hernán Armocida, Ana Luisa Izetti Mendonca y Tomás Guarnaccia.

El proyecto está vinculado a los desarrollos académicos de las cátedras de **Historia del Cine Argentino** e **Historia del Cine Latinoamericano** del DAAV y el Grupo de Estudio sobre cine y culturas populares en América Latina.

Bibliografía básica de referencia de los proyectos

Proyecto: Fuentes para contar la historia

- AA.VV. (2011). *Imágenes compartidas: Cine argentino – cine español*. CCEBA.
- Benhamou, F. (2014). *Economía del patrimonio cultural*. Buenos Aires: Ariel.
- Borde, R. (1991). *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Ediciones Filmoteca.
- Bonet, L.; Castañer, X.; Font, J. (ed.). (2009). *Gestión de proyectos culturales*. Buenos Aires: Ariel.
- Burke, P. (1996). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Calistro, M.; España, C.; Cetrángolo, O.; Insaurralde, A.; Landini, C. (1978). Luis César Amadori. En *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Norildis.
- Choy, S.; Crofts, N. (2016). *The UNESCO/PERSIST Guidelines for the selection of digital heritage for long-term preservation*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244280>
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz Malta.
- España, C. (dir.). (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. (1993). *Luis César Amadori*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Finquelievich, S. (2015). Políticas públicas para la preservación digital de documentación para los gobiernos locales. *Cuadernos DARQ*; 1; 1; 6-2015; 13-27.
- Foster, H. (2016). Impulso de archivo. *Revista Nimio* N°3. Septiembre.
- González Varas, I. (2000). *Conservación de bienes culturales*. Madrid: Cátedra. International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) (2002). Guidelines for digitization projects for collections and holdings in the public domain, particularly those held by libraries and archives. <http://www.ifla.org/VII/s19/pubs/digit-guide.pdf>
- Rodríguez Riva, L. (2014). Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori. En Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. (comps.). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Rodríguez Riva, L. y Zylberman, D. (2014). Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria. En Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. (comps.). 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Rodríguez Riva, L. y Zylberman, D. (2013). El legado fotográfico y documental de Luis César Amadori y Zully Moreno: cuestiones en torno a su conservación y puesta en valor. *Aura. Revista de historia y teoría del arte*. N° 1. pp. 31 a 45. ISSN: 2347-0135. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/53>.

Sánchez Quero, M. y Bia Platas, A. (2002). Desarrollo de una política de preservación digital: tecnología, planificación y perseverancia. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Universidad de Alicante. España. Págs. 41-50.

Zylberman, D. (2019). El aporte de Luis César Amadori a la conformación de la industria cultural argentina (1922-1935). *Tesis de Maestría*. Inédita.

Zylberman, D. (2018). Teleídolo+Chica yé-yé= Éxito transnacional. Canción popular e industria cultural en Amor en el aire y ¿Quiere casarse conmigo?. En Piedras, P.; Duphays, S. (coords.). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.

Zylberman, D. (2014). Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. En Manetti, R.; Rodríguez Riva, L. (comps.). 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Proyecto: Canciones, cantantes y ritmos populares

Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Dufays, S. y Piedras, P. (2018). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.

Fiske, J. (1995). *Understanding popular culture. Reading the popular*. Routledge.

González, J.P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. Samuels, R. (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

Karush, M. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Maia, G. y Ravazzano, L. (2015). O cinema musical na América Latina: uma cartografia. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Vol. 42. N° 44.

Maia, G. (2015). *Elementos Para Uma Poética da Música dos Filmes*. Appris.

Miranda, L. y Rodríguez Riva, L. (2019). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina: música, estrellas y escenarios compartidos*. Shangrilá.

Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.

Nasta, D. (1991). *Meaning in Film - Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Peter Lang.

Nasta, D. (2004). *Le son en perspective: Nouvelles recherches/New Perspectives in Sound Studies*. PIE-Peter Lang.

Paranaguá, P.A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.





Investigadoras e Investigadores

Docentes del DAAV y otras instituciones que participaron y/o participan de las Investigaciones del IIAA

Abate, Magalí. Licenciada en Comunicación Social. Docente, Investigadora, Practicante (UNLAM). Tesista de la Especialización en Gestión de la Educación Superior (UNLAM).

Agullo, Marcela Fabiana. Licenciada en Ciencias de la Educación (FFyL - UBA). Magister en Didáctica (FFyL - UBA). Docente de Metodología de la Investigación en la Especialización en Arte Terapia (DAAV - UNA), UBA (Ciencias de la Educación) y Universidad ISALUD (Maestría en Economía y Gestión de Salud).

Alessandro, Nicolás. Licenciado en Comunicación Audiovisual (FDA - UNLP) Profesor Adjunto de Taller Elegido de Guión y Seminario de Guión Documental (DAAV - UNA). Guión y dirección de los documentales "Todxs somos López" (2018) y "Avanti. Vida y obra de Almafuerte" (2012).

Alonso, Mariela. Profesora en Letras (FaHCE - UNLP) y en Historia de las Artes Visuales (FDA - UNLP). Doctoranda en Arte Latinoamericano (UNLP). Profesora Titular de Historia Sociocultural del Arte I a III (DAAV - UNA) y Titular de Comunicación y Semiótica I y II (DAAV - UNA). Profesora Titular de Producción de Textos y Adjunta de Historia de las Artes Visuales III (FDA - UNLP). Investiga en el campo de la gestión y producción cultural.

Alsina, Mene Savasta. Artista sonora, música e historiadora del arte. Investiga y produce en el campo del arte sonoro, realizando instalaciones y performances colectivas e individuales. Es profesora en Historia de las Artes Visuales (FDA - UNLP), docente en la UNTref y en la UNA.

Aprea, Gustavo. Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Titular de Oficios y Técnicas de las Artes Audiovisuales: Guión (DAAV - UNA). Director del Instituto de Investigación en Artes Audiovisuales (DAAV - UNA). Docente de grado y posgrado en UNA, UBA y UNTREF.

Ara, Martín. Doctorando en Artes (UNA) y Profesor de Filosofía (FFyL - UBA). Docente en el CBC (UBA) y Jefe de Trabajos Prácticos de Estética 1 y 2 y Fundamentos Teóricos de la Producción Artística (DAAV - UNA).

Basso, Florencia. Profesora en Historia de las Artes Visuales (FDA - UNLP) y Magíster en Historia y Memoria (FaHCE - UNLP). Titular de Epistemología de las Ciencias Sociales (FDA - UNLP) y Ayudante de Historia Sociocultural del Arte (DAAV - UNA). Investiga sobre las relaciones entre arte, memoria y epistemología.

Bentancour, Marcelo. Magíster en Psicología Cognitiva con Orientación en Aprendizaje (Universidad Autónoma de Madrid). Profesor Titular de Métodos de Investigación II (DAAV - UNA). Secretario Académico (DAAV - UNA).

Beretta, Conrado. Licenciado y Profesor en Artes Combinadas (Cine y Teatro). FFyL (UBA). Docente de Historia Sociocultural del Arte Niveles I, II y III. Cátedra Girardi (DAAV - UNA). Esp. Gestión IDAES- UNSaM. Maestrando en Cine de América del Sur (DAAV - UNA). Secretario de Desarrollo y Vinculación Institucional (DAAV - UNA).

Blanco, María. Licenciada en Artes Audiovisuales. Orientación: producción (DAAV - UNA). Fue productora de cortometrajes entre los que se destaca "El alma de la fiesta", de Rogelio Pivetta. Es productora ejecutiva del largometraje "Aluvión", que está en etapa de postproducción. Es titular de Medios y técnicas audiovisuales en el Instituto Dumas y docente de la Proyectual de Producción (DAAV - UNA).

Borda, Libertad. Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Cat. II. Profesora Adjunta de Historia de los Medios y el Espectáculo y Jefa de Trabajos Prácticos en Historia de los Medios Audiovisuales en Argentina (DAAV - UNA). Profesora Adjunta del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (Ciencias de la comunicación-UBA).

Brown, Carlos. Estudió cine en la Facultad de Artes de la UNLP. Profesor e investigador. Cat. IV. Se encuentra cursando la Maestría de Cine de América del Sur (DAAV - UNA). Profesor Titular de Oficios y Técnicas de las Artes Audiovisuales: Producción, y Taller Elegido Producción. Productor, realizador y director de fotografía en TV y Cine.

Castillo, Pablo Alberto. Licenciado en Psicología (UBA). Magíster en Comunicación (UNLP). Coordinador en la Dirección de formación profesional y desarrollo humano del Ministerio de Salud (CABA). Profesor Titular de Psicología General y Docente en el Posgrado de Especialista en Arte Terapia (DAAV - UNA).

Clingo, Marcelo. Licenciado en Psicología (UBA). Especialista en Ciencias Sociales Universidad de Quilmes. Profesor Titular de Psicología General (DAAV - UNA). Docente del Posgrado de Especialista en Arte Terapia. Director Nacional de Investigaciones de la Sedronar. Presidente APBA.

Del Valle, Juan Martín. Licenciado en Artes Audiovisuales (DAAV - UNA). JTP de Dirección de Arte (DAAV - UNA). Profesor Adjunto en la UNLAM. Visiting Scholar-Researcher. Film Television and Digital Media Faculty (UCLA - EEUU). Master of Art in Image Synthesis (UIB - España). Special Jury Prize International Film Festival Bucarest. Official Selection Oscar Student Academy Award.

Davidovich, Gisela. Licenciada en Artes Audiovisuales (DAAV - UNA). Docente en el DAAV - UNA y en la UP. Responsable Adjunta del Programa de Articulación con Escuelas Medias de la UNDAV.

Demarco, Magdalena. Doctoranda en Artes (UNA) y Licenciada en Ciencia Política (UBA). Profesora Adjunta de Estética I y II (DAAV - UNA). Profesora de Teoría estética y teoría política (Sociología - UBA). Fue miembro del Comité Editorial de *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política* y de la Revista Mancilla.

D'Iorio, Gabriel. Doctor en Artes (UNA) y Profesor en Filosofía (FFyL - UBA). Profesor Titular de Estética I y II (DAAV - UNA) y de Fundamentos Teóricos de la Producción Artística (DAAV - UNA). Profesor Adjunto de Ética (FFyL - UBA). Director del Programa de Publicaciones (IIAA - DAAV). Forma parte del Comité Editorial de la Revista Scholé (ISEP - Córdoba).

Dodero, Gabriel. Realizador, guionista, editor y productor audiovisual. Docente Egresado del CERC, hoy ENERC - INCAA. Licenciatura en Artes Audiovisuales (DAV - UNA). Productor, Guionista y Realizador del Documental "Al Trote" [2012] para la TDA (Televisión Digital Abierta). Premio The Public Liberties and Human Rights 2013, en la 9ª edición del Aljazeera International Documentary Film Festival, realizado en Doha, Qatar.

Dottorini, Daniele. Filósofo, profesor e investigador de cine. Se ha especializado en teoría del cine y en el cine de lo real. Junto con Emilio Bernini y Roberto de Gaetano realizó la compilación en castellano de *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (2015) y es autor del ensayo sobre el concepto de "enemigo" en el *Lessico del cinema italiano* (2015). Su último libro es: *La Passione del Reale. Il documentario o la creazione del mondo* (2018).

Durán, Laura. Profesora en Letras y Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNLP). Se dedica a la docencia (UNLP, UNA y UNNOBA), a la gestión cultural y a la realización y producción audiovisual, desarrollando contenidos para Cine y TV. Dirige proyectos de investigación ligados a temáticas relacionadas con el documental y las series de televisión.

Egea Skrabal, Lucía. Licenciada en Turismo de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Profesora universitaria para la educación secundaria y superior de la Universidad Abierta Interamericana (UAI). Instructora Ayudante y auxiliar de investigación en la carrera Licenciatura en Turismo en la Universidad Nacional de Lanús.

Farias, Adriana Irene. Profesora y Licenciada en Psicopedagogía. Secretaria de Posgrado (DAAV - UNA). Directora de la Especialización en Arte Terapia (DAAV - UNA). Docente Titular de Teoría y Técnicas de Grupo (DAAV - UNA). Docente y Supervisora del Posgrado de Arte Terapia (DAAV - UNA). Especialización en Investigación Superior (UNLa). Co-fundadora del Taller de Arte Terapia del Hospital de Día del Hospital Psicoasistencial interdisciplinario José T. Borda. Cofundadora del Posgrado de Arte Terapia y codirectora de la Revista de Arte Terapia.

Féliz, Marina. Profesora de Artes Plásticas (FDA - UNLP). Profesora Adjunta de Historia Sociocultural del Arte I a III y Comunicación y Semiótica I y II (DAAV - UNA). Docente de las cátedras Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y de Lenguaje Multimedial I (FDA - UNLP). Investiga sobre arte, medios y política.

Fernández, Mariano. Docente de la Proyectual Dirección III de la UNA, de la Facultad de Artes de la UNLP y en la Tecnicatura en Fotografía del CEPEAC. Asistente de producción y/o dirección en tres películas. Guionista y productor de contenidos audiovisuales.

Gerszenzon, Andrés. Compositor, director, instrumentista y docente investigador de la UNA. Profesor Titular de Lenguaje Audiovisual (DAAV - UNA). Profesor Titular del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus - UNA), de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y del Conservatorio Astor Piazzolla. Ha compuesto música de cámara, sinfónica, ópera y para cine.

Girardi, Osvaldo. Artista plástico, docente e investigador. Licenciado y profesor en Artes Plásticas (UNLP). Especialización en gestión de la educación (Flacso). Tuvo cargos directivos en la UNLP, CABA y en el DAAV - UNA. Es docente titular de la asignatura Historia Sociocultural del Arte (DAAV - UNA) y Epistemología de la Educación Artística (FD - UNA).

Ghiotto, María Emilce. Guionista cinematográfica (ENERC). Docente del DAAV - UNA desde el año 2004. Actualmente se encuentra en proceso de presentación de Tesis de la Licenciatura en Artes Audiovisuales y Posgrado en Arte Terapia (UNA).

González Magnasco, Gala. Licenciada en Artes Visuales. Orientación pintura (DAV - UNA). Participó del proyecto "Desconstrucción de la producción artística y política de Pier Paolo Pasolini". (DAAV - UNA). Investigadora en el Proyecto "Cooperación Sur-Sur en América Latina y China: los casos de Argentina, Brasil y Ecuador". Docente de la asignatura Historia Sociocultural del Arte (DAAV - UNA).

González Magnasco, Marcelo. Licenciado en Psicología (UBA). Decano del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (DAAV - UNA). Titular de la Cátedra Pasolini. Cofundador del Posgrado de Arte Terapia y codirector de la revista de Arte Terapia. Pertenece al secretariado de distintas organizaciones argentinas e internacionales (ADIUNA - FEDUN - CEA - FESIUDAS - FMTS). Es autor de diversas publicaciones y libros.

Greco, Martín. Licenciado en Letras (UBA). Escritor, guionista de cine y docente investigador (UNA - UBA). Profesor Adjunto de Lenguaje Audiovisual (DAAV - UNA). Autor de Guión de largometrajes estrenados en Argentina y el extranjero y de libros sobre las vanguardias hispánicas.

Haftner, Lea. Profesora y Doctora en Letras (UNLP). Guionista (ENERC). Docente en las carreras de Artes Audiovisuales de la UNLP y de la UNA, y Letras de la UNLP. Sus investigaciones se centran en temáticas relacionadas a los vínculos entre la escritura y el medio audiovisual.

Kopecek, Julián Eduardo. Docente, investigador y responsable de dirección de carreras en el ámbito universitario. Cat. III. Magíster en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona). Dirige el Programa de conservación y restauración de bienes y producciones culturales audiovisuales (DAAV - UNA). Es docente en la UADE y en la UNLa. Trabaja en ámbitos de cultura, turismo y patrimonio cultural. Miembro del Comité Científico Internacional de Turismo Cultural (ICOMOS).

Laborem, Mario. Licenciado en Comunicación Social, con especialización en Producción Audiovisual (Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela) y Lic. y Profesorado en Dirección Cinematográfica (Universidad del Cine). Se desempeña como docente de Dirección. Análisis y Crítica e Historia del cine latinoamericano y Argentino en la UNA, FUC y UCES.

Legüero, Jimena. Realizadora Integral de Cine y Televisión (CIC). Profesora Adjunta de OTAA Guión y Titular del Taller de guión de cortometraje (DAAV - UNA). Socia en GOP TV (productora que realiza programas de televisión, institucionales y publicidades).

Lehkuniec, Ramiro. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Categoría III. Jefe de Trabajos Prácticos de Actuación II (Artes Dramáticas - UNA) y Profesor Titular de Técnicas Actorales (EMAD).

Litvinoff, Laura. Licenciada en Artes Audiovisuales con orientación en Guión (DAAV - UNA) y egresada de la ENERC. Docente en el DAAV - UNA. Guionista de la productora Mulata Films y cronista del suplemento Las 12 (Página/12) y de Revista Cítrica.

Loza, Germán. Egresado de la ENERC. Guionista en diversos proyectos televisivos de ficción para VIACOM (TELEFÉ), TURNER/POL-KA y AMÉRICA TV (Perú). Guionista, scripdoctor y scripconsulting de diversos proyectos cinematográficos. Docente en la carrera de Artes Audiovisuales de la UNA.

Manetti, Ricardo. Licenciado en Artes (FFyL-UBA). Profesor titular regular de materias dedicadas a la Historia de los medios audiovisuales (FADU), Historia del cine latinoamericano y argentino (FFyL-UBA y DAAV-UNA), así como también de materias dedicadas a la producción y gestión cultural, tanto grado como en posgrado. Actualmente es Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Martínez Mendoza, Rodolfo. Cursó estudios de guión en la Universidad del Cine. Jefe de Trabajos Prácticos OTAA GUIÓN (DAAV - UNA). Guionista y asistente de Dirección y original score en los documentales "Maradona, médico de la selva" (2012) y "La cuarta corbata" (2016)

Matewecki, Natalia. Doctora en Artes (UNLP). Profesora Adjunta de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos (FDA - UNLP). Profesora Adjunta de Historia Sociocultural del Arte I a III (DAAV - UNA) y Comunicación y Semiótica I y II (DAAV - UNA). Se especializa en el estudio de las relaciones entre arte, ciencia y tecnología.

Miraldi, María Clara. Profesora de Arte "Prilidiano Pueyrredón". Licenciada en Terapia Ocupacional (UBA). Especialista en Arte Terapia (DAAV - UNA). Integrante del Departamento de Terapias Basadas en las Artes de INECO.

Naudeau, Javier. Diseñador de Imagen y Sonido (FADU - UBA). Maestrando en Artes en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Profesor titular de Historia del Cine Universal I y II (DAAV - UNA) y Adjunto en Historia Analítica de los Medios Audiovisuales (DIS - UBA).

Nesca, Mirna Altomare. Licenciada en Psicología (UBA). Profesora especializada en Discapacitados Mentales y Sociales. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Docente Titular en el Posgrado en Arte Terapia (UNA).

Orsini, Cecilia. Licenciada en Producción y Realización Audiovisual (UAI). Profesora de Oficios y Técnicas de las Artes Audiovisuales. Producción (DAAV - UNA). Profesora de la materia optativa Dirección de Arte en series y films de bajo presupuesto (DAAV - UNA). Maestranda en Cine de América del Sur (DAAV - UNA). Directora de Arte, Guionista y Productora. ATVC de Oro. Mejor Largometraje Raymundo Gleyzer de la Región Patagonia.

Pagani, Vanesa. Egresada de la carrera de Comunicación Audiovisual (UNLP). Desarrolló diversos proyectos audiovisuales como guionista y productora. Docente del DAAV - UNA desde el año 2008.

Paladino, Diana. Doctora en Artes (UNLP) y Especialista en Prácticas, medios y ámbitos educativo -comunicacionales (UNLP). Profesora Titular de Historia de los Medios y el Espectáculo y Adjunta en Historia de los Medios Audiovisuales en Argentina (DAAV - UNA). Profesora de Historia de la industria audiovisual (Maestría en Administración de organizaciones en el sector cultural y creativo. FCE - UBA). Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL - UBA).

Piedras, Pablo. Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría de las Artes. Profesor de Historia del cine latinoamericano y argentino (UBA), investigador de CONICET y profesor en el Departamento de Artes Dramáticas (UNA). Es autor de *El cine documental en primera persona* (2014). Fue director de la revista *Cine documental* y presidente de AsAECA (2016-2018). Dirige el grupo de estudio sobre cine y culturas populares en América Latina (CineLat&Pop).

Pérez, María Teresa. Realizadora Cinematográfica (ENERC). Investigadora Cat. II. Directora del Centro de Producción Multimedial (CEPROM - UNLP). Coordinadora de Producción de Contenidos Audiovisuales. Dir. Gral de Educación a Distancia y Tecnologías. Secretaría Académica (UNLP). Profesora Titular de OTAA Producción y Taller Elegido: Producción (DAAV - UNA).

Perez Artaso, Ariana. Guionista de radio y TV (ISER). Jefa de Trabajos Prácticos de Historia de los Medios y el Espectáculo (DAAV - UNA).

Perosino, Gabriel. Egresado de la ENERC. Director de Fotografía de largometrajes de ficción, documentales y series de TV. Socio activo de la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica. Investigador y profesor titular ordinario en la UNA - UNLP - UNICEN - ENERC. Profesor adjunto en la FUC. Dirigió las carreras de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y de la Facultad de Artes de Tandil.

Petrillo, Alejandro. Guionista Cinematográfico (ENERC). Ha estudiado Artes Audiovisuales (DAAV - UNA) y Comunicación Social (UBA). Productor de radio y televisión, y periodista. Docente en la carrera de Artes Audiovisuales de la UNA desde el año 2009.

Ramos, Melina. Socióloga. Magíster en Ciencias del Trabajo FCS-UBA. Doctora en Ciencias Sociales FCS-UBA. Profesora Adjunta de "Método de Investigación II" (DAAV - UNA). Docente de "Equipo de trabajo IV y V".

Ratto, Pablo. Productor, director de cine y docente. Licenciado en Ciencias Físicas (UBA). Profesor Titular de Organización y Producción de Eventos (DAAV-UNA) y Equipos de Trabajo 4y5 (DAAV-UNA). Ha producido y estrenado más de 20 largometrajes, obteniendo reconocimiento en numerosos festivales internacionales.

Rodríguez Riva, Lucía. Licenciada en Artes y productora audiovisual (TEA-Imagen). Es docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA y en la UNA. Actualmente es becariade CONICET para la realización del doctorado en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA). También se dedica a la gestión cultural.

Roldán, Daniel. Comunicador Audiovisual (UNLP). Posgrado en el Programa de Actualización en Comunicación Política y Nuevas Tecnologías (FCS - UBA). Docente e investigador en el área de Guión (UNA - UNLP). Ha desarrollado, producido y guionado múltiples series documentales.

Romero, Clelia. Licenciada en Ciencias de la Educación. Magíster Didáctica Nivel Universitario (UBA). Titular de Metodología (Artes del Movimiento - UNA). Profesora Consulta en el Posgrado de la UNDAV. Asesora del Departamento de Pedagogía Universitaria (UNLAM).

Rugero, Gabriel Mariano. Licenciado en Artes Audiovisuales (DAAV - UNA) donde se desempeña como docente. Actor, escritor, fotógrafo y realizador. Coordinó el Taller de Cine Digital en el Liceo Franco Argentino Jean Mermoz y en Villa Lugano "Ciudad Oculta" con la Fundación PH15 dentro del marco del programa "Un minuto por mis derechos" organizado por Unicef Argentina.

Sánchez, Karina. Licenciada en Artes Audiovisuales (DAAV - UNA). Postítulo de Profesora en Artes Audiovisuales (USAL). Jefa de Trabajos Prácticos en Historia del Cine Universal I y II en la Cátedra Naudeau.

Schkodnik, Silvia Alejandra. Profesora en Educación Inicial Instituto Agnon. Licenciada en Psicología (UBA). Supervisora de Prácticas Especializadas de Arte Terapia con niños y adolescentes. Docente del Seminario Arte Terapia con niños en Situación de Vulnerabilidad. Coordinadora Académica de la Carrera de Posgrado de Especialista en Arte Terapia (DAAV - UNA).

Spivak, Nora. Arquitecta (UBA). Profesora Titular de Dirección de Arte (DAAV - UNA). Profesora Titular de Dirección de Arte (UNICEN). Directora de la Escuela Superior de Escenografía y Vestuario (TEA Imagen). JTP de Diseño Arquitectónico y Representación (UBA). Directora de Arte y Diseñadora de Vestuario, Cine, TV, Publicidad, Teatro. Nominada al Cóndor de Plata.

Stavron, Enrique. Licenciado en Artes Audiovisuales (DAAV - UNA). Docente del Taller Proyectual de Realización I, II, III, IV y V (DAAV - UNA). Profesor Adjunto (UMET). Maestrando en Cine de América del Sur (DAAV - UNA). Realizador (ENERC). Ganador Festival de Jóvenes Realizadores Latinoamericanos.

Stilstein, Paula. Licenciada en Artes Audiovisuales. Orientación guión (DAAV - UNA). Se formó además en el Instituto Vocacional de Arte, graduada en la especialización en Medios Audiovisuales. Ayudante en el *Seminario de Guión Documental (para no guionistas)* (DAAV - UNA).

Tapia, Silvia. Licenciada en Cine, Video y TV (UNLP). Realizó proyectos en guión, producción y dirección. Docente en las carreras de Artes Audiovisuales (UNLP - UNA) desde el año 2004.

Taccetta, Natalia. Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Profesora y licenciada en Filosofía (UBA). Doctora en Filosofía por la Universidad de París 8. Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por IAES de la UNSAM. Profesora Titular de Filosofía y de Fundamentos Teóricos de la Producción Artística (DAAV - UNA). Investigadora Adjunta de Conicet.

Taratuto, Paula. Profesora Nacional de Escultura (Artes Visuales - UNA). Profesora Adjunta de Dirección de Arte (DAAV - UNA). Profesora de la materia optativa Vestuario (DAAV - UNA). Profesora Titular (UP - UB). Maestranda en Cine de América del Sur (DAAV - UNA). Directora de Arte y Diseñadora de Vestuario, Cine, TV, Publicidad, Teatro.

Tomassoni, Paula. Profesora en Letras (UNLP). Magíster en Escritura Creativa (UNTREF). Doctoranda en Proyecto Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF-UNSAM-UNLA). Docente de Literatura en niveles secundario y formación docente continua. Participó como ponente en múltiples jornadas y congresos. Ha publicado libros de relatos y novelas, así como textos académicos en espacios especializados.

Valdez, María. Graduada en Letras (UBA) y doctora por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Se dedica al estudio, a la investigación y a la enseñanza sobre cine argentino y latinoamericano, sobre historia, análisis y estética cinematográfica, estudios de género y artes y tecnologías tanto en grado como en posgrado (UNQ - UNA). Dirige el grupo de estudio sobre cine y culturas populares en América Latina (CineLat&Pop).

Venuto, Liliana. Licenciada en Psicología. Maestranda en Docencia Universitaria de la UBA. Profesora Adjunta del CBC de la UBA.

Zylberman, Dana. Magíster y Especialista en Gestión Cultural (UBA). Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Se dedica a la docencia e investigación sobre cine latinoamericano y argentino y a la enseñanza y práctica de la gestión cultural. Forma parte de Cine Lat&Pop. Fue vicepresidenta y Secretaria de (AsAECA) entre 2016 y 2020. Ha colaborado como autora en *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)* (2019) y *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (2018).



Graduadas, graduados y estudiantes del DAAV y otras instituciones que participaron y/o participan de las Investigaciones del IIAA

Amaro, Nuria. Licenciada en Artes Audiovisuales. Orientación: producción (DAAV - UNA). Docente de Artes Audiovisuales en nivel primario y medio. Co-fundadora de El Patio *Espacio de Arte*. Miembro de la productora Revelo Audiovisuales.

Castagnino, Marina. Licenciada en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA). Editó *Proyecciones*, de Mateo Matarasso. Cursa la Especialización en Arte Terapia (DAAV - UNA). En el 2018 participó en el documental *La otra magia* (300 Films. Leandro Bartoletti), estrenado en Febrero 2020 en el Gaumont (INCAA). Desde el 2015 forma parte de distintos grupos de investigación en el DAAV.

Cruz Guíñez, Alejandra. Licenciada en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje. (DAAV - UNA). En la actualidad está trabajando en el montaje del documental: *Siona*, de Darío Coral Flores.

Geese, Natalia. Licenciada en Artes Audiovisuales (DAAV - UNA). Ganadora del premio mejor documental del Festival de Risaralda (Colombia, 2008) con "Piedra, papel o tijera", y de becas para profesionales del espectáculo (Madrid: 2011-2012). Jefa de Escenario en el Teatro Nacional Cervantes.

Hernández, Florencia. Guionista de Radio y Televisión (ISER).

Matarasso, Mateo. Licenciado en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA). Maestrando en Cine de América del Sur (DAAV - UNA). Es programador del Festival Internacional para Adolescentes "Cine a la Vista". Dirigió el largometraje *Proyecciones* (2018).

Mozzi, María Florencia. Licenciada en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA). Forma parte del proyecto "Arte, medios y tecnología. La diversidad en las prácticas de producción, circulación y recepción en arte y tecnología en Argentina (2009-2020)".

Paladino, Belén. Licenciada en Artes Audiovisuales Orientación: realización (DAAV - UNA). Es docente de Lenguaje Audiovisual en escuelas medias. En el año 2019 participó en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata como miembro del jurado de crítica joven.

Amore, Mía. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA).

Arcella, Esmeralda. Estudiante de Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA).

Armocida, Hernán. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA). Actualmente se encuentra trabajando en el proyecto de graduación sobre melodrama y cine argentino contemporáneo.

Bailez, Valentina. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación iluminación y cámara (DAAV - UNA).

Basantes, Juan Pablo. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA). Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas 2020. Obtuvo becas de la Secretaría de la Educación Superior CyT (Ecuador), del FNA (Argentina), del INVE (Chile). Distinciones: mejor documental Fauna - UNA; mejor dirección: FICU - UNA.

Betancourt Argüelles, Isabel. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA). Se encuentra trabajando en su tesis de graduación. Se ha especializado en Gestión Cultural y Políticas Culturales en la UNSAM-IDAES y en la carrera de derecho-abogacía en la Universidad Nacional de Colombia.

Brun, Agustín. Estudiante de la Licenciatura de Artes Audiovisuales. Orientaciones: realización y guión (DAAV - UNA). Participó de una investigación vinculada a la materia Historia del Cine Universal (Naudeau). Ha realizado varios cortometrajes y videoclips como realizador y guionista.

Cabezas Acuña, Javiera. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA). Tiene experiencia en dirección y actuación teatral, interpretación musical y realización de cortometrajes.

Capart, Carolina Sofía. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA).

Cazeres, Sofía. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: producción (DAAV - UNA). Desde el 2016 forma parte de distintos grupos de investigación en la UNA. Participó como miembro de la Revista *Witolda* (2017) y del Congreso Internacional Witold Gombrowicz en sus dos ediciones.

Cernak, Martina. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: producción (DAAV - UNA).



Dubkovsky, Lara. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA).

del Giudice, Azul. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA).

Eliges, Rocío Ailén. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA).

Fernández Madero, Rocío. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA). Como fotógrafa ha trabajado en espacios escénicos con diversos grupos de danza y también con reconocidas murgas uruguayas. Actualmente trabaja en un documental sobre la historia militante de sus padres y la figura del sobreviviente.

Fernández, Marcela Soledad. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA).

García Sánchez, Santiago. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA).

Gayo, Rocío Milagros. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: producción (DAAV - UNA). Intérprete de Teatro Musical. Participó como actriz y productora en cortos universitarios y en videoclips y formó parte de obras musicales a lo largo de los últimos cinco años.

Geraldes, Marina. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA).

Gerez, Luciano. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: guión (DAAV - UNA).

Guarnaccia, Tomás. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: guión (DAAV - UNA). Director de "Las Veredas. Newsletter sobre cine argentino". (<http://www.incont.com.ar/las-veredas/>).

Gutiérrez, María Sol. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: guión (DAAV - UNA).

Hernández, Ezequiel. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA).

Izetti Mendonça, Ana Luisa. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje. (DAAV - UNA).

Jué, Mercedes. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA).

López Echagüe, Marcos. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: guión (DAAV - UNA).

López Raffa, María del Pilar. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: guión (DAAV - UNA).

Macchi, Aylen. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: guión (DAAV - UNA).

Manes Rossi, Elisabeth. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara. (DAAV - UNA). Diseñadora de interiores.

Naumczuk, Florencia. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA).

Navas Manzo, Luis Antonio. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA).

Pedreira, David Ezequiel. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA).

Pereiro, Daniela. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA).

Puma Valer, Karla Ángela. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA).

Quesada, Francisco. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA). Estudió profesorado de música en el Conservatorio Alberto Ginastera de la ciudad de Morón. Dirigió videoclips de bandas emergentes de la escena musical bonaerense. Trabajó como asistente de arte en cortos y publicidad.

Retamar Baggio, Ivana Sol. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: producción (DAAV - UNA).

Riveiro, Daniel Gustavo. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA).

San Miguel, Joel. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: realización (DAAV - UNA).

Schwieters, María Aymar. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: iluminación y cámara (DAAV - UNA).

Strambini, Florencia. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: montaje (DAAV - UNA). Trabajó como editora y postproductora audiovisual. Actualmente es responsable de adquisiciones y curaduría del catálogo de filmes en una plataforma digital de cine independiente.

Toranzo, María. Estudiante de la Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación: guión (DAAV - UNA). Está terminando la escritura de su tesis: "La problemática del archivo y las representaciones históricas en el audiovisual contemporáneo". Es docente de talleres de redacción y escritura creativa.



Departamento de Artes Audiovisuales
"Compañero Leonardo Favio". DAAV - UNA
audiovisuales.difusion@una.edu.ar

Instituto de Investigaciones
"Fernando 'Pino' Solanas". IIAA - DAAV
audiovisuales.iaa@una.edu.ar

Programa de Publicaciones. IIAA - DAAV
audiovisuales.publicaciones@una.edu.ar

El DAAV en redes sociales

Facebook

<https://www.facebook.com/departamentodeartesaudiovisuales.iuna>

Instagram

<https://www.instagram.com/artesaudiovisualesuna/>



