

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

**Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo**

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo

n° 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [2. Poéticas]

Ontologías desplazadas: un cierto realismo cinematográfico y sus alcances estéticos

Camila Bejarano Petersen



abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

En la afirmación realista se constituyó la posibilidad de pensar lo específico cinematográfico, por un lado, y por otro, un modo de afirmar su estatuto artístico. A partir de la diferenciación dada entre mera duplicación respecto de la obra fílmica como creación, la descripción del cine como "arte de la realidad" se manifiesta rearticulando postulados característicos de la estética realista del siglo XIX. Define así, un modo de pensar su lugar entre las artes precedentes, las ya legitimadas, reconfigurando -en un movimiento complejo- la noción misma de arte. Este trabajo se propone indagar la relación posible entre ciertas asunciones realistas y sus alcances estéticos.

Palabras clave

realismos cinematográficos, ficción, documental, estatuto artístico

Abstract en inglés**Displaced Ontologies: certain cinematographic realism and its aesthetic scopes**

In the realistic affirmation it is constituted the possibility of thinking the cinematographic aspect as well as affirming its artistic statute. From the differentiation given between the duplication of the filmic work as creation, in the description of the cinema as "art of the reality" is manifested re-articulating postulates characteristic of the aesthetic Realist of century XIX. It defines thus, a way to think its place among the preceding arts, the already legitimized ones, re-shaping - in a complex movement- the notion of art. This work sets out to investigate the possible relation among certain realistic assumptions and their aesthetic scopes.

Palabras clave

cinematic realism, fiction, documentary, artistic status

Texto integral

1. Realismo empírico ingenuo: hacia las huellas de una posición espectral

- 1 Cuando Arnheim les habla a *las gentes cultas* que afirman que el cine no puede ser arte por su condición maquínica e imitativa, o cuando Perkins inicia su libro recuperando medio siglo de afirmaciones como la que sigue "El poder de la ingeniería eléctrica o mecánica no alcanza a crear. Tan sólo puede reproducir. Y lo que reproduce no es arte" (citado por Perkins, 1990:11), ambos autores refieren a la posición que traduce la relación del dispositivo como mera copia y que por lo tanto, asume la imposibilidad del gesto artístico. En una línea semejante se recuerda a Baudelaire cuando decía que la fotografía a lo sumo podía aspirar a ser la sirvienta de la ciencia. O a Valéry, citado por Kracauer, cuando afirma: "El cine aparta al espectador de la esencia de su ser" (Kracauer, 1960, [1989]: 15).
- 2 La objeción no resulta del todo extraña si asumimos en la mirada un aire de época, de aquella época que buscó y encontró en su camino al cinematógrafo, pero cuyos alcances fueron imprevisibles en todas sus dimensiones, como respecto a lo referido al campo del arte. Así, si consideramos los aspectos relevantes del estatuto artístico, debemos recordar que a partir del Romanticismo estará asociado a cierto componente de trascendencia ontológica que se vincula a la diferencia entre belleza natural y artística –o lo artificial- (Schaeffer, 1987, [1990]; Bejarano Petersen, 2007). Esta dimensión asignada al discurso sobre lo artístico, permite ubicar con claridad la imposibilidad de asumir como arte a objetos a los que, por sus cualidades productivas y materiales, se los consideraba meras copias o reproducciones, *a secas*, del mundo. Esta situación atravesaba al cine y promovió durante décadas una posición polémica, o más aún, marginal. El caso local es un buen ejemplo de esta situación dilemática que aún se percibía a finales de los '50, como se advierte en el prólogo de Eichelbaum al libro *La función del cine* de Élie Faure publicado en castellano en 1956. Allí se decía: "En una palabra, hay en Argentina una situación contradictoria, que en buena parte del mundo ha sido prácticamente superada gracias a una conciencia mucho más avanzada respecto del papel del cinematógrafo como arte y como medio de expresión cultural" (Eichelbaum 1956: 15).
- 3 Ahora bien, ocurre un fenómeno interesante en torno a la dimensión realista, el deber ser del cine como arte y la batalla metadiscursiva: esas posiciones que niegan el estatuto del cine como arte sólo aparecen como referencias de aquellos autores que sí lo afirman, mientras que parece difícil detectar apuestas integrales de los detractores. Esto es: trabajos orgánicos en los que se desmonten o discutan las argumentaciones de los que afirman que el cine puede ser arte. Así, es sólo a través de las referencias que ciertos autores establecen, (como la referida de manera general por Arnheim o de manera puntual por Perkins), que podemos hoy contactarnos con estas posiciones.
- 4 El fenómeno es comprensible: aquello que permanece en el campo de la memoria de un lenguaje se vincula a las posiciones que ganan la escena, en este caso, la afirmación del cine como arte. Visto desde ese lugar, este fenómeno se emparenta con otra posición que se afirma, pero que es difícil de reconocer. Me refiero a que, entre las posiciones que sostienen que el cine puede ser un arte, la historia detecta aquellas que lo hacen a partir de la confianza plena en la capacidad del cinematógrafo como aparato técnico objetivo para capturar la verdad del mundo. En términos de Bill Nichols, se trataría de un tipo de realismo: el empirista ingenuo.

- 5 Nichols parte de la asunción del fuerte carácter convencional de la diferencia entre ficción y documental. Así, cuando distingue al realismo ficcional del documental, lo hace describiendo estrategias de configuración de los textos audiovisuales y características asociadas a la producción, circulación y recepción, atendiendo al hecho de que el realismo documental caracteriza a un estilo, pero también a un "código profesional, una ética y un ritual" (1991 [1997]:219). En tal sentido, la distinción no parte de un supuesto vínculo más adecuado o verdadero que estaría del lado de lo documental. Su perspectiva parece tomar distancia, de esta manera, de un tipo de argumentación realista que se basaría en la distinción de lo documental asociada a la asunción de una relación objetiva que la cámara permitiría entre la representación y los fenómenos extra-discursivos, esto es, la vertiente empirista.
- 6 Si bien Nichols señala que el realismo es la estrategia dominante de lo documental, también se plantea su despliegue asociado a la ficción: "En la ficción –señala– el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva" (1991 [1997]: 217). De este modo, lo realista emerge como un estilo.
- 7 De manera general, atendiendo a las diferencias retóricas involucradas por una estrategia verosímil, Nichols distingue el realismo ficcional del documental señalando que el film de ficción busca un parecido con el mundo, pero asume su carácter imaginario y en tal sentido la relación con el mundo se establece metafóricamente, a diferencia de la estrategia persuasiva del documental que se propone un orden argumentativo que dé cuenta de una coincidencia entre aspectos del mundo histórico con los mundos representados.
- 8 Por otra parte, el autor detecta tres tipos de realismos que se caracterizan por no acotar un período histórico puntual: empirismo ingenuo, psicológico e histórico. Estos tres tipos de realismos se diferencian para el autor de aquel que conocemos bajo el nombre de neorealismo, porque este último se reconoce en un momento histórico puntual (postrimerías de la segunda guerra mundial) en tanto que los tres primeros atraviesan períodos y campos (ficcional o documental), y permiten, por ejemplo, analizar diferentes estrategias de los films neorealistas, o bien de films documentales.
- 9 ¿Cómo define al empirismo ingenuo?:

"More generally, we might consider empirical realism, to be the domain of the indexical quality of the photographic image and recorded sound. 'Mere film' - isolated long takes, amateur footage, scientific recorders- these types of cinematographic recorder depend for their value on their indexical relationship to what occurred in front of the camera".[1]

La noción de empirismo como estrategia realista se vincula al supuesto de que serían los datos de una realidad extra-discursiva, capturados por la cámara, inscriptos en el film, los que garantizan el estatuto de verdad. Sería verdadero lo que es verdaderamente capturado. En tal sentido, "El realismo empírico se puede considerar como sostén del naturalismo, pero sus usos potenciales van más allá de un estilo dedicado a la acumulación de detalles expositivos y la colocación de personajes y objetos dentro de ambientes específicos. (...)" (1991 [1997]: 224). Lo empirista sería así, la concepción de la relación indicial entre lo filmado y el referente (constatación de un existente), en tanto que lo ingenuo sería la premisa de ausencia del sujeto y del lenguaje en la construcción de la representación: "Los empiristas ingenuos no separan el hecho del valor, lo objetivo de lo subjetivo; 'que los hechos no son afirmaciones humanas acerca del mundo sino aspectos del propio mundo, implícitos en la naturaleza de las cosas, en vez de ser un producto de la construcción social' " (1991, [1997]: 223). El adjetivo ingenuo introduce, de tal modo, la mirada crítica: la afirmación de que la posición y herramientas del sujeto también involucran una relación constructiva sobre ese mundo considerado exterior.

- 10 Conviene considerar los alcances de este modelo de verosimilitud realista que ofrece el empirismo ingenuo, asociados al hecho de que lo documental se construye como concepto a mediados de los '20, precisamente a partir de la distinción del papel del dispositivo y la confianza en una naturaleza exterior, independiente de los fenómenos a capturar. En tal sentido, Nichols señala que

"El realismo documental como sostén del racionalismo comienza con los inicios

del cine en los reportajes de viajes y noticias de cámaras Lumière y otros, y se convierte en un plan de actuación estético y político de Dziga Vertov, Flaherty y la escuela británica del documental bajo el mando de John Grierson. La dimensión estética seguía estando infradesarrollada y se hablaba de ella menos incluso que en Hollywood. El documental tenía que realizar una misión social. Se apartó del espectáculo y el clamor" (1991 [1997]:119)

La referencia permite advertir que Nichols ubica a lo documental en la línea de las producciones de los Lumière, por una parte, y por otra, que se lo asocia a cierto desdén o despreocupación por la forma, o más bien: a la asunción que los documentalistas harían del lenguaje como desapareciendo frente a la realidad representada.

- 11 Desde mi perspectiva conviene aclarar que esta distinción entre documental y ficción sólo se construye como campo que atraviesa prácticas de producción/consumo y concepciones estéticas a mediados de los '20, a partir de las formulaciones de Grierson, Flaherty y Vertov. Es decir, que esta asociación constante entre lo documental y los Lumière, por una parte, y lo ficcional y Meliés por otra (oposición que se advierte como tradicional y está presente, por ejemplo, en Karel Reisz y su libro del montaje), permite considerar a posteriori problemas que no eran necesariamente problematizados por sus protagonistas. Esto es: lo documental en oposición a lo ficcional no nace naturalmente con el cine, se construye históricamente (Bejarano Petersen 2009).
- 12 Por otra parte, la segunda afirmación de Nichols hace suponer que los apelativos de transparencia y verdad estarían de la mano, y nos ubicarían frente al realismo empirista ingenuo en el corazón del origen de lo documental. Sin embargo, en la posición de los documentalistas se advierte una constante tensión entre el postulado de transparencia que se le asigna al lenguaje (como función del dispositivo) y las pautas de intervención creativa del realizador. En tal sentido, considero que el recorrido por el material fílmico y escrito de los autores que cita Nichols (Vertov, Grierson y Flaherty por ejemplo), permite reconocer en la relación lenguaje/mundo una tensión en la que, si bien aparece, el planteo empirista ingenuo no es tan ingenuo. Es decir que en todos ellos, junto con la afirmación de que el cine debe ser el arte que dé cuenta de la realidad y la *capture*, introduciendo de ese modo la oposición entre ficción y documental, aparece también -junto a la idea de que lo documental resulta de ciertas cualidades objetivas del dispositivo-, la afirmación del carácter formativo de la mirada del realizador. En Grierson esta distinción se manifiesta en la oposición entre documental (tratamiento creativo de la realidad) y documento (mera duplicación). Mientras que Vertov, si bien plantea la exigencia de un cine sin actores, sin guión, sin escenarios (llegando en *El hombre de la cámara* (1929) a la propuesta de un cine sin intertítulos como exponente del máximo experimento en comunicación cinematográfica, según indica el intertítulo que abre el film -¡!-) introduce y desarrolla en sus obras la noción de montaje creador, por lo que su documentalismo ubica en un lugar importante (tanto en sus escritos como en sus films) el papel formador del montaje (fenómeno que modifica la relación entre la *porción de realidad capturada* y sus sentidos).
- 13 De esta manera, partiendo de la definición general de realismo ingenuo propuesta por Nichols, me parece que es posible advertir que en el campo audiovisual el realismo ingenuo *puro* estaría sólo en esas posiciones que niegan lo cinematográfico artístico, o bien, en esas modalidades de lo audiovisual que privilegian el componente comunicativo y referencial (noticia televisiva, documento científico, prueba forense). En tanto que, en el campo de la asunción artística -o si se quiere, estética- el empirismo emerge en tensión con el carácter creador del sujeto que selecciona y ordena, aunque en determinados momentos de sus argumentaciones el componente ingenuo parezca ganar la escena. Y ello ocurre tanto en lo documental como en lo ficcional, aspecto que se advierte en las posiciones de esos autores que se ubican tradicionalmente como realistas, tal es el caso de Bazin, o bien de Kracauer. En este último, por ejemplo, la ficción admitida en términos del deber ser del cine como arte redentorio de la realidad, sería la de aquellos films que "pueden alcanzar validez estética si se edifican a partir de las propiedades básicas, es decir, como las fotografías, deben registrar y revelar la realidad física" (Kracauer, 1960 [1989]: 62). Registrar y revelar, esto es: trabajar sobre lo visible para poner en juego aspectos que serían invisibles. Esa dinámica entre la visibilidad compartida y la revelada caracterizará las posiciones realistas cinematográficas que trabajan en la línea de la estética realista del siglo XIX (son múltiples los realismos cinematográficos). Estética que funda su programa en el vínculo entre representación y realidad, y en términos del plus de verdad que adjudica a la obra así ponderada.

2. Empirismo y construcciones

14 Decíamos que la posición empirista ingenua pura es de difícil detección en el campo de las afirmaciones del cine como arte. Veamos algunas escenas en las que lo empirista parece ganar el argumento a partir de la confianza en la existencia de un fenómeno que sería verdaderamente capturado por la cámara, un existente.

15 Recordemos que lo documental es una estética, pero también un campo construido por prácticas y modos de relacionarse con la producción que introduce, como elemento definitorio, la asunción de una relación verdadera con la realidad habilitada por el dispositivo. En un fragmento de clase editado en el sitio web de documentalistas, a cargo de Miguel Mirra, en el que parte de la necesidad de distinguir lo documental de lo testimonial (ubicando a lo testimonial como género de la ficción), se pone de manifiesto ese lugar empirista que se le asigna al dispositivo y su relación con la realidad en la definición de "imágenes originales". Pero también permite reconocer un aspecto clave de la dinámica documental: el fenómeno metadiscursivo que, como señala Raúl Barreiros, es un componente imprescindible de la acotación de una obra a su campo.

16 Mirra analiza el caso de objetos que tensarían los límites entre ficcional y documental:

"Parece raro considerar estas experiencias como documentales, sin embargo, las imágenes originales son estrictamente documentales; por ejemplo en el Festival de Cine y Vídeo Documental de 1997 se presentó una película que se llamaba *Ojos de Hernan Khourian*, que era sobre un grupo de ciegos; estaba realizada con imágenes directas documentales y luego procesadas tanto el sonido como la imagen; ésta, digitalizándola y llevándola a una especie de solarizado muy brillante, muy molesto a la vista, y el sonido estaba trabajado ecualizando y sobredimensionando los ruidos, tratando obviamente de acercar al espectador a la percepción de un ciego. La película pasó desapercibida para el Jurado. Los organizadores del Festival, que éramos todos realizadores, nos preguntamos en ese momento ¿Es un documental? Luego de un sinnúmero de discusiones, concluimos que sí entraba en el campo del documental porque *las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad*, pero hubo muchas y largas discusiones. El punto de acuerdo fue el siguiente: ¿El documentalista ha mentido o ha querido manipular las imágenes para engañar al espectador? ¿No? Entonces está muy bien y tiene todo el derecho a presentar su trabajo como lo crea mejor en función del tema y el tratamiento narrativo y estético que desee. Bueno, al final por nuestra cuenta le dimos una mención porque nos pareció una película interesantísima como planteo de experimentación temático-estética en el documental y porque, además, logró movilizar a varios realizadores para cuestionarse supuestos y falsos principios, con lo cual ya era suficiente como para considerarla valiosa." [2]

17 En la cita se manifiesta la problemática de la categoría documental frente a un fenómeno que parece ubicarse en la frontera en virtud de tipo y grado de intervención en el registro lumínico y sonoro. Lo que, según afirma Mirra, habilitaría la localización de la obra *Ojos* como documental, sería la garantía de: uno, las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad; y dos, el componente ético (no se pretende engañar o mentir). Ahora bien, la certeza de que fueron tomadas directamente de la realidad, la delimitación a lo documental bajo esa restricción, introduce de modo fuerte el apelativo empirista y se vincula al supuesto de una manipulación del material registrado con *buena fé*. Así, más allá del hecho de que el estatuto asertivo está ligado al film en sí (a sus propiedades textuales), también lo está respecto de fenómenos que abren el juego a otros niveles de discursividad, como puede ser la apelación architextual del realizador como documentalista, o la acción metatextual de garantizar que esos sujetos *no videntes* son un existente que la cámara filmó.

18 En ese listado de impedimentos a los que habrían de adherir como "Votos de castidad", según lo han llamado, podemos analizar un caso más o menos contemporáneo, el de *Dogma 95*. En su manifiesto de restricciones aparecen afirmaciones que, pretendiendo discutir con el cine moderno, afirman el lugar del dispositivo y la ausencia de intervención sobre el material filmado. Recordemos el que abre la lista: "El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio)". [3] Los diferentes votos, -como éste que se cita- o la exigencia de la cámara en mano, introducen como condición de verdad de los films-dogmas su relación con objetos del mundo, ausencia de aspectos considerados artificios como podría ser luz que no sea parte de la escena real. Así, en esta palabra sobre el cine el empirismo se plantea como delimitación estética: "Los trucajes y filtros están prohibidos" afirman, y esta

posición parte de la confianza en esa realidad extradiscursiva como portadora de verdad en sí que niega el carácter formativo de esas prohibiciones: porque, desde luego, el registro constante del movimiento en la imagen, resultado de la cámara en mano (o ausencia de trípode), establece una suerte de reenvío semiótico fuerte hacia una forma de lo audiovisual en la que *el vivo* y directo se enlaza con la idea del registro verdadero de la realidad que acontece: lo televisivo. El film *Contra viento y marea* (Von Trier, 1996), explota la presencia del movimiento y el des-encuadre como una constante: la incomodidad a la que muchos espectadores referían, pretende, desde la lógica de un lenguaje sin artificio al que apela el manifiesto de *Dogma*, anclarse en la negación del sujeto y la cultura que atraviesa a las restricciones mismas.

- 19 De cara al cine como arte, lo novedoso (y novedosamente ingenuo, podríamos añadir) en el proyecto del *Dogma*, es la negación del estatuto artístico de sus films y sus figuras: "¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista". Como si el gusto fuera un rasgo que el director pudiera sacarse al modo de algo accesorio, como si fuera una camisa o un chaleco: reaparece la idea de lo retórico como un exceso, una cáscara, y como una complicación a la hora de afirmar la verdad de una obra en su relación con una realidad -que se pretende objetiva-. Además del realismo empirista ingenuo que aparece con fuerza en la argumentación de los autores del *Dogma*, si lo abordamos intentando dismantelar la lógica del contacto limpio, podemos, siguiendo a Jakobson, reconocer la operatoria realista que introduce rupturas en los cánones de representación a partir de la afirmación de una motivación (el desvío motivado). En este caso los desvíos estarían motivados por la asunción de la serie de artificios que serían eliminados. Obviamente, ello implica asumir el carácter esencial de unos procedimientos por sobre otros: la cámara en mano sería menos artificial que la cámara sobre un trípode.
- 20 Sin embargo, los films de *Dogma* ostentan constantes subversiones a sus mandamientos, lo que nos sitúa ante otro problema: la relación entre la palabra sobre la obra y las obras, un nexo que no es lineal.
- 21 En el campo televisivo, un caso interesante de una posición empirista ingenua, por fuera del campo de los discursos artísticos, se da en relación con los noticieros televisivos y los llamados *realities*, en los que la afirmación de la relación objetiva y verdadera entre la cámara y el fenómeno retratado se refuerza a partir del cartel "Vivo, material no editado, *desprolijidades* en la captura". Es decir, de un conjunto de marcas textuales que introducen la falta de control sobre el material registrado. En este punto, la afirmación del carácter constructivo de la realidad es más un ejercicio de memoria que la introducción de una novedad, pero conviene recordar que si bien podemos reconocer la existencia de fenómenos de cualidad extrafílmica, una existencia por fuera del film, también es cierto que el tipo de contacto que la cámara establezca con esos fenómenos introducirá aspectos de recorte, orden, fuera de campo, textura, es decir, todo un universo de efectos profílmicos que configuran el nexo entre representación audiovisual y mundo, y cuyo carácter asertivo se basa muchas veces no tanto en garantizar lo que existiría fuera del mundo, sino más bien, en los atributos específicos de lo que sólo existe en el tramado de la materialidad audiovisual.



Notas al pie

[1] "De manera más general, podemos considerar al realismo empírico, como el dominio de la cualidad indicial de la fotografía y el sonido grabado. El "simple celuloide" -tomas largas aisladas, capturas amateur, grabaciones científicas- el valor de este tipo de registro cinematográfico depende de la relación indicial con lo ocurrido delante de la cámara." Esta cita se ha tomado de la versión publicada en Google libros de *Representing Reality*. En virtud de ciertas dificultades que advertía en el desarrollo del capítulo, intenté conseguir el libro en inglés (idioma original). En su lugar, acudí a esta posibilidad del contacto digital. Así, podemos decir que por fortuna, uno de los pasajes que generaba más dudas estaba visible en google libros. Advertí entonces que en el libro traducido, se dice realismo histórico por empírico en el fragmento citado. Es decir, que la distinción que el autor intenta realizar entre los tres realismos queda trucada por el error, como puede advertirse en el segundo párrafo de la página 224. En tanto que en el libro original se halla en la página 171.

[2] Extracto de clase tomado del sitio web documentalistas http://www.documentalistas.org.ar/notateoria.shtml?sh_itm=75f013f4a414e6ca48ccad6777953e01. El subrayado es nuestro.

[3] Los extractos del manifiesto *Dogma* se tomaron del site: <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>



Bibliografía

- Arnheim, R.** (1932) *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1985 [1^{er} ed cast]
- Bejarano Petersen, C.** (2009) "Argumentaciones realistas: apuestas, definiciones y rupturas poéticas", ponencia presentada en el 5to Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Morelia, 1al 3 de octubre de 2009, México.[inédito]
- (2007) "La caricatura realista del ideal romántico", publicado en las Actas del Primer Simposio de Internacional de Estética y Filosofía. Editado por el Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia, 2007. ISBN: 987-956-14-0982-8. Págs. 311 a 326.
- (2005) Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico, en Primer encuentro de Becarios de la UNLP, EBEC'05, Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP, La Plata, 29 y 30 de agosto de 2005. [inédito]
- Eichelbaum, E.** (1956) "Prólogo", en É. Faure La función del cine. De la cineplática a su destino social. Bs As.: Leviatán, 1956 [1^{er} ed cast Trad. Edmundo E. Eichlbaum]
- Kracauer, S.** (1960) *Teoría del cine. La redención de la realidad*. Barcelona: Paidós, [1^{er} ed cast]
- Nichols, B.** (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Ed. Paidós, 1997 [1^{er} ed cast].
- Perkins, V. F.** (1972) *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos, 1976 [1^{er} ed cast]
- Schaeffer, J.M.** (1987) *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990 [1^{er} ed cast]



Autor/es

Camila Bejarano Petersen es Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales. Se desempeña como profesora Titular de Guión III y del Taller de Tesis de la carrera de Artes Audiovisuales (FBA, UNLP) y como Jefa de Trabajos Prácticos en Lenguajes Artísticos de la carrera de Crítica de Arte (IUNA). Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas locales e internacionales. Actualmente desarrolla su tesis del Magíster en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP).

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar