

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE CINE

Trabajo Final de Carrera

TFC VIDEO INSTALADO

Posibilidades del Audiovisual Instalado: tránsitos entre video, cuerpo y moda.

Jennifer Flores Mutigliengo

Profesor Asesor: Dr. Agustín Berti

Profesora Co-Asesora: Lic. Carina Cagnolo

2016





Cuando no entiendes el arte de otra persona,

en general, las primeras preguntas son muy simples.

¿Dónde empieza tu trabajo? ¿Cuáles son tus primeros pasos?

vlcsnap-2016-08-13-20h02m00s637.png

Imagen Portable Network Graphics (PNG) - 279 KB

Creación hoy 8:02 p.m.

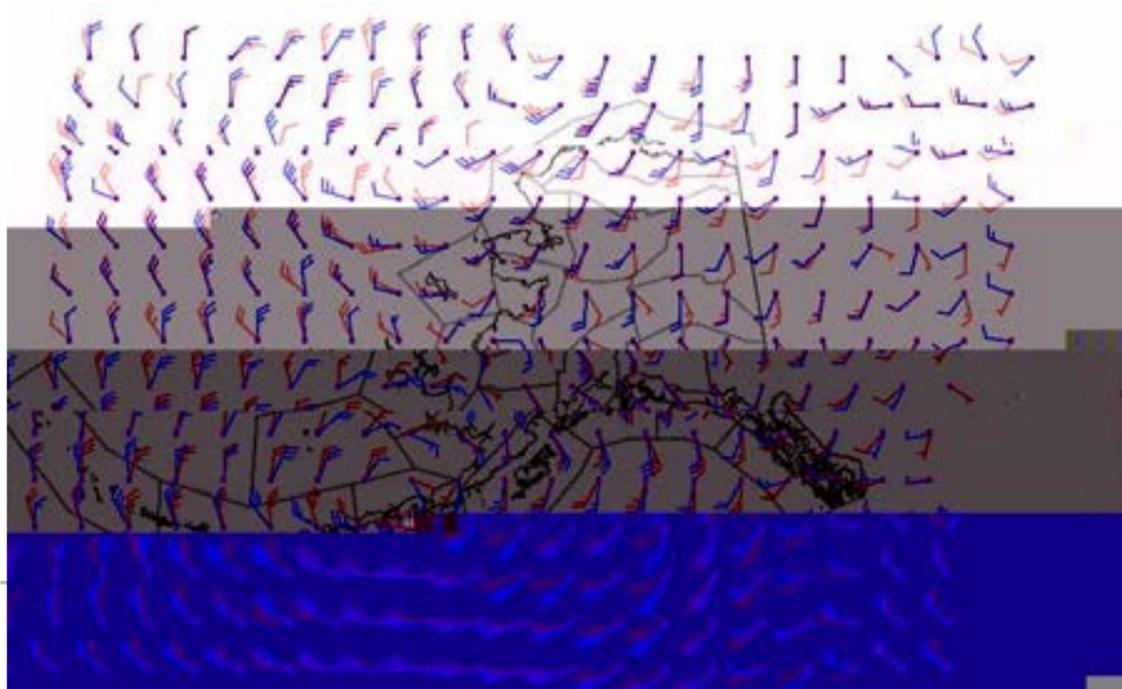
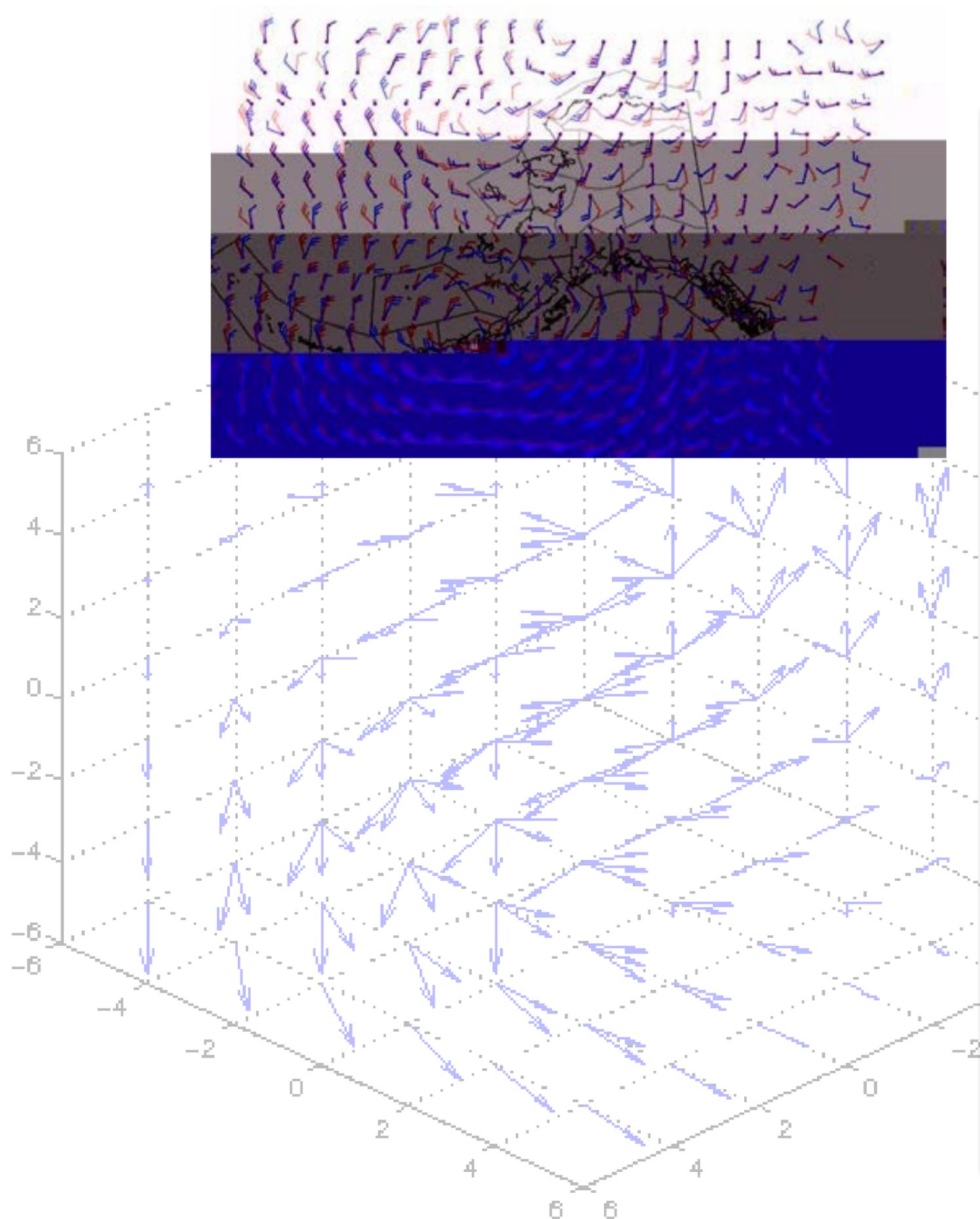
Modificación hoy 8:02 p.m.



18:47

Índice

Introducción	9
Problematizar la imagen audiovisual	13
Objetivos	17
Construcción de un método	19
Primera parte	21
Un film para analizar	21
Segunda Parte	27
Conceptos emergentes del análisis	27
Imagen Abismada	27
Gestualizar la mirada	35
El cuerpo facetado por la imagen	37
El video trae el sonido	39
Tercera Parte	41
Instalar un lugar para la construcción de la mirada	41
Conclusión provisoria	53
Bibliografía	55



Introducción

El presente proyecto es una investigación que toma como punto de partida el análisis de un Film, para indagar sobre la forma de producción de imágenes. Los procedimientos analíticos serán llevados a un espacio en formato de video instalación, como posibilidad para la recomposición del proceso.

Para comprender la configuración de las preocupaciones que motivan este trabajo, es necesario mencionar algunos momentos que caracterizaron el trayecto de cursada.

La participación como ayudante de alumno en la cátedra de Análisis y Crítica (2011-2014), y Curso de Nivelación (2012-2013), permitieron la observación sobre cambios y continuidades entre los modos de estudio sobre el audiovisual y sus actuales modos de existencia. Experiencia que fue potenciada con la realización de una pasantía en el área educativa de la Fundação Bienal de São Paulo (2014), y prácticas extensionistas en el Museo Provincial Emilio Caraffa (2015).

El cursado de materias de artes visuales y teatro en la Universidad Estadual de São Paulo (2014, Programa MAGA), y vocacional en la cátedra Diseño e Interrelación de las Artes, del departamento de Artes Visuales FA-UNC (2015), acrecentó las perspectivas para la comprensión del audiovisual en el ámbito de las prácticas de arte contemporáneo, con énfasis en sus implicancias en el espacio expositivo. Esto llevó a la solicitud de co-asesoramiento de la Profesora Carina Cagnolo.

Finalmente la participación en proyectos de investigación sobre análisis cinematográfico (SECyT 2012, Dir. Bomeheker) y sobre la ontogénesis de las imágenes técnicas (SECyT 2014, Dir. Berti), permitió encontrarse en un ámbito propicio para la reflexión y estructuración de las inquietudes y experiencias mencionadas.

Cortar

Copiar

Pegar

Problematizar la imagen audiovisual

Vídeo-Cine, Cine-Vídeo. Si pudiéramos establecer una reversibilidad entre estos términos, por ejemplo: pensar el cine para hacer videos, hacer videos para pensar el cine, nos encontraríamos con la posibilidad de una apertura para ahondar en pasajes donde la imagen del audiovisual se reconfigura. Quizás el ejemplo más paradigmático de estas operaciones se hallan en *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989-1998). Sin embargo, dado que la reversibilidad es sólo un proceso lógico que permite especular sobre el recupero de un estado anterior, sólo tomaremos el impulso que un movimiento de inversión puede provocar. Con este impulso, se buscará dejar la bidireccionalidad de sus términos atomizados, el cine y el video, y se bifurcará ante la imagen que se desmaterializa por diferentes procedimientos.

Con la imagen soportada desde lo filmico, se construyó un canon de imagen audiovisual que condicionó su desarrollo, la historia de la imagen cinematográfica y su institucionalización. No obstante, el grado de indeterminación que es posible desplegar sobre los objetos y medios técnicos, nos permite entender algunos desarrollos de las vanguardias históricas en relación a lo filmico. Esta mirada aplicada sobre el video, en su tecnicidad basada en el grabado magnético y reproducción electrónica, es ofrecida en las historias del video arte y sus inicios durante la década del '60 y '70'.¹ Sin embargo los caminos indirectos de la modernidad latinoamericana descentralizada, fragmentaria y desigual, ofrecen un *delay* para la configuración de narrativas históricas: tanto el cine como el video aparecen como artículos de importación extranjera y esto permite entender que a diferencia de Europa Occidental y EEUU, los inicios del audiovisual no estuvieron directamente relacionados con anteriores

¹ Las historizaciones sobre el video arte colocan como experiencias pioneras los trabajos de Nam June Paik y Wolf Vostell realizados en 1963. Sin embargo, como señala Rodrigo Alonso, esto constituye una paradoja puesto que aquellas experiencias se aplicaron a la imagen electrónica, y no a la imagen grabada, ya que aún no se disponía de ella. (Alonso, 2005, <http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/incaa.pdf>)

transformaciones a gran escala de la experiencia cotidiana que resultaron de la industrialización, la racionalidad y la transformación de tecnológica de la vida moderna. Los procesos de modernización latinoamericana recién estaban empezando a ocurrir en todo el continente en el cambio de siglo, y la modernidad fue y sobre todo, continuó siendo, una fantasía y un profundo deseo (López, 2000: 2-3).

Entonces, si en nuestros arcos temporales lo pre-moderno coexiste e interactúa con lo moderno, configurando sentidos de lo contemporáneo, la indeterminación de los soportes imagéticos no conduce a imágenes que no han dejado de ser cine, ni video, pero si filmicas y magnéticas. Otro proceso soporta su des-materialización: el digital.

¿Qué relaciones pueden establecerse entre estos modos de des-materializar la imagen audiovisual? Una película europea, que busca dialogar con identidades japonesas, como *Notebook on Cities and Clothes*, ofrece una oportunidad para comenzar a observar posibilidades de vinculación e indagar sobre cómo habilitan potencialidades estéticas y poéticas. El desarrollo del análisis buscará responder:

¿Cómo aparece el video en *Notebook on Cities and Clothes*? ¿Qué relaciones establece ante lo filmico? ¿Qué nociones de dispositivo permite estructurar?

Los modos de acceder a esas imágenes, a su vez otorgan elementos que ofrecen la oportunidad para la interrogación de los estados actuales del audiovisual. ¿Qué aspectos otorga el estatuto digital, sobre la imagen cinematográfica y videográfica? ¿Qué elementos otorga para la conformación de estéticas/poéticas?

Notebook on Cities and Clothes, también expone la necesidad de pensar sobre aquello que queda sujetado en toda imagen, el acto de la mirada. Un acto que contornea la presencia de un cuerpo que es “sujeto” por esa mirada. El film tiene su propia estrategia para intentar responder a ello: establecer un diálogo con otro proceso constructor de imágenes, la moda. Y ante esto nos preguntamos, ¿Qué sujeto acompañan los procesos de des-materialización de la imagen audiovisual? ¿Qué mirada queda implicada y qué tipo de cuerpo debe activarla?



Objetivos

De acuerdo a la problematización planteada, este proyecto de investigación-producción busca:

- Reflexionar sobre algunas implicancias entre nociones de corporalidad, moda y video, presentes en el film analizado.
- Realizar una videoinstalación que busque la expresividad del trabajo analítico, como modo de recomposición del proceso de indagación.
- Proponer un camino de análisis para vincular imágenes digitales, videográficas y cinematográficas a través de instalaciones.

INTRODUCCIÓN	
1. EL RECORRIDO DEL ANÁLISIS	
1.1. <i>Analizar</i>	
1.2. <i>La distancia óptima</i>	
1.3. <i>Analizar, reconocer, comprender</i>	
1.4. <i>Analizar, describir, interpretar</i>	
1.5. <i>La presencia del analista</i>	
1.6. <i>Disciplina y creatividad</i>	
2. LOS PROCEDIMIENTOS DEL ANÁLISIS	
2.1. <i>Cómo se analiza</i>	
2.1.1. Las etapas del análisis	
2.1.2. La regla del juego	
2.2. <i>La descomposición</i>	
2.2.1. Dos tipos de descomposición ..	
2.2.2. La descomposición de la linealidad segmentación	
2.2.3. La descomposición del espesor o estratificación	44
2.3. <i>La recomposición</i>	49
2.3.1. Los cuatro pasos de la recomposición	49
2.3.2. La enumeración	49
2.3.3. El ordenamiento	49
2.3.4. El reagrupamiento	50
2.3.5. La modelización	52
2.4. <i>Criterios de validez del análisis</i>	59
2.5. <i>Instrucciones de uso</i>	62
3. EL ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS	65
3.1. <i>La «lingüisticidad» del film</i>	65
3.2. <i>Los significantes y las áreas expresivas</i>	66
3.3. <i>Los signos</i>	68
3.4. <i>Los códigos</i>	71
3.4.1. La noción de código	71
3.4.2. Códigos cinematográficos y códigos filmicos	73
3.4.3. Códigos tecnológicos de base (o del medio	

Construcción de un método

El video instalado, como tecno-instalación, permite construir un dispositivo que no se detiene a tematizar la tecnología de la imagen (presencia de elemento tecnológico), sino que se asume como ámbito de reconocimiento/intervención del diálogo con el estatuto de lo técnico. Es por ello que en su “puesta en abismo”, la fragmentación del discurso no lineal colabora en la recuperación del proceso de concepción de la imagen misma.

Las metodologías parten del análisis audiovisual, registros y experimentaciones formales y materiales, que en trayectos zigzagueantes -retomando lo propuesto por Gilles Deleuze en *L'Abécédaire*(1996)-, permiten articular núcleos conceptuales/disciplinares. Se apela a la constitución de movimientos estratégicos de búsqueda y escritura, pertinentes para abordar y construir proximidades y distancias reflexivas mediante su espacialización.

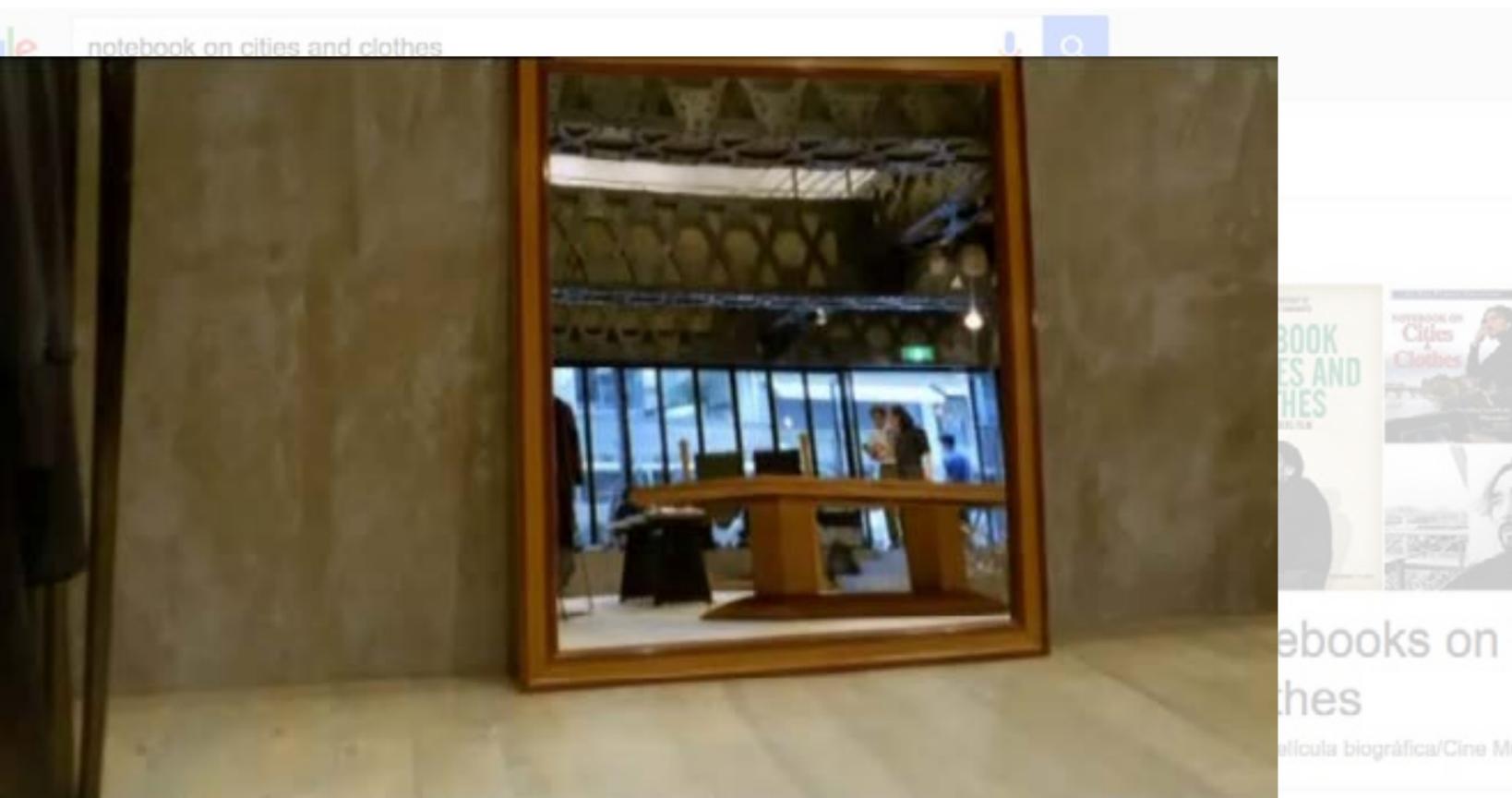
Primera parte

Un film para analizar

Notebook on Cities and Clothes es un film estrenado en 1989, dirigido por Wim Wenders, solicitado por el Centro George Pompidou, y presentado como un proyecto documental sobre moda. Wenders prefiere llamarle “diario filmico”¹, y lo define como una investigación sobre similitudes entre su hacer filmico y la del diseñador de moda Yohji Yamamoto.

La narración se basa en el acompañamiento que Wenders² hace a Yamamoto en la elaboración de colecciones de ropa, entre las ciudades de París y Tokio. El relato se construye en este acto de seguimiento, registrado por una cámara Eyemo de 35 mm, y una cámara de video HI-8³. El transfer final fue realizado a filmico, y en el año 2014 restaurado digitalmente.

Se ha optado por trabajar sobre este film (en su versión digital tranfer no oficial) por su posibilidad de condensar varios elementos de nuestro interés: aborda la moda como proceso de construcción imagética, de identidad como puntuará Wenders, y asume el proceso de realización como instancia para la auto-reflexión. Así es como Wenders, al intentar comprender la moda a través del trabajo de Yamamoto, requiere una aproximación que sólo parece hallarla en otra imagen a la filmica, la del video.



Notebook on Cities and Clothes - Wikipedia, the free encyclopedia

https://en.wikipedia.org/wiki/Notebook_on_Cities_and_Clothes Traducir esta página
Notebook on Cities and Clothes is a documentary film about Yohji Yamamoto directed by Wim Wenders. Cast[edit]. Yohji Yamamoto as himself. References[edit] ...
Visitaste esta página 2 veces. Última visita: 19/03/18

Amazon.com: Notebook on Cities and Clothes: Yohji Yamamoto ...

<https://www.amazon.com/Notebook-Cities-Clothes.../B00006LPC...> Traducir esta página
In this film, the prolific German documentary director Wim Wenders has taken on the subject of Japanese fashion designer Yohji Yamamoto as he prepares to ...

Notebook on Cities and Clothes | Wim Wenders Stiftung

6.4/10
IMDb

Fecha de estreno: 20 de diciembre

Director: Wim Wenders

Música compuesta por: Laurent

Fecha de lanzamiento en DVD: 7

Reparto: Wim Wenders, Yohji Yamamoto

Fotografía: Wim Wenders, Robby

Otras personas también

1 “Notebook on Cities and Clothes | Wim Wenders Stiftung.” (Sin fecha del artículo). Recuperado el 7 de mayo de 2016 de <http://wimwendersstiftung.de/en/film/notebook-on-cities-and-clothes/>

2 Wim Wenders no solo es el autor que como tal existe en el exterior del enunciado, sino que asume una identidad narrativa alimentada por diversas estrategias autoreflexivas, que hacen que el narrador tome la apariencia del realizador como si no fuese más que uno solo.

3 Wenders, W., & Martín, F. (2015). Los pixels de Cézanne: y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas. Die @Pixel des Paul Cézanne und andere Blicke auf Künstler. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

Notebook on Cities and Clothes

Alemania Occidental /Francia 1988/89

FORMATO

Duración: 81 min, 2216 m

Formato: 35mm; color, 1:1.37; stereo

Idioma: Inglés, Japonés

4K Restauración 2014

CRÉDITOS

Producción: Road Movies Filmproduktion GmbH (Berlin)

Director: Wim Wenders

Productores: Wim Wenders, Ulrich Felsberg

Guión: Wim Wenders

Director de Fotografía: Robby Müller

Editora: Dominique Auvray

Sonido: Jean-Paul Muel

Música: Laurent Petitgand

Participación: Wim Wenders, Yohji Yamamoto

Idea: François Burckhardt

Entrevistas: Wim Wenders

Asistentes de Cámara: Muriel Edelstein, Uli Kudicke, Wim Wenders,

Masatoshi Nakajima, Masashi Chikamori

Asistente de Edición: Lenie Savietto, Anne Schnee

Canciones: Akira Miyoshi, Keiichi Ohta, Koji Ueno

Asistentes de Sonido: Axel Arft, Reiner Lorenz

Productor en línea : Ulrich Felsberg

Coordinación de Producción: Dagmar Forelle

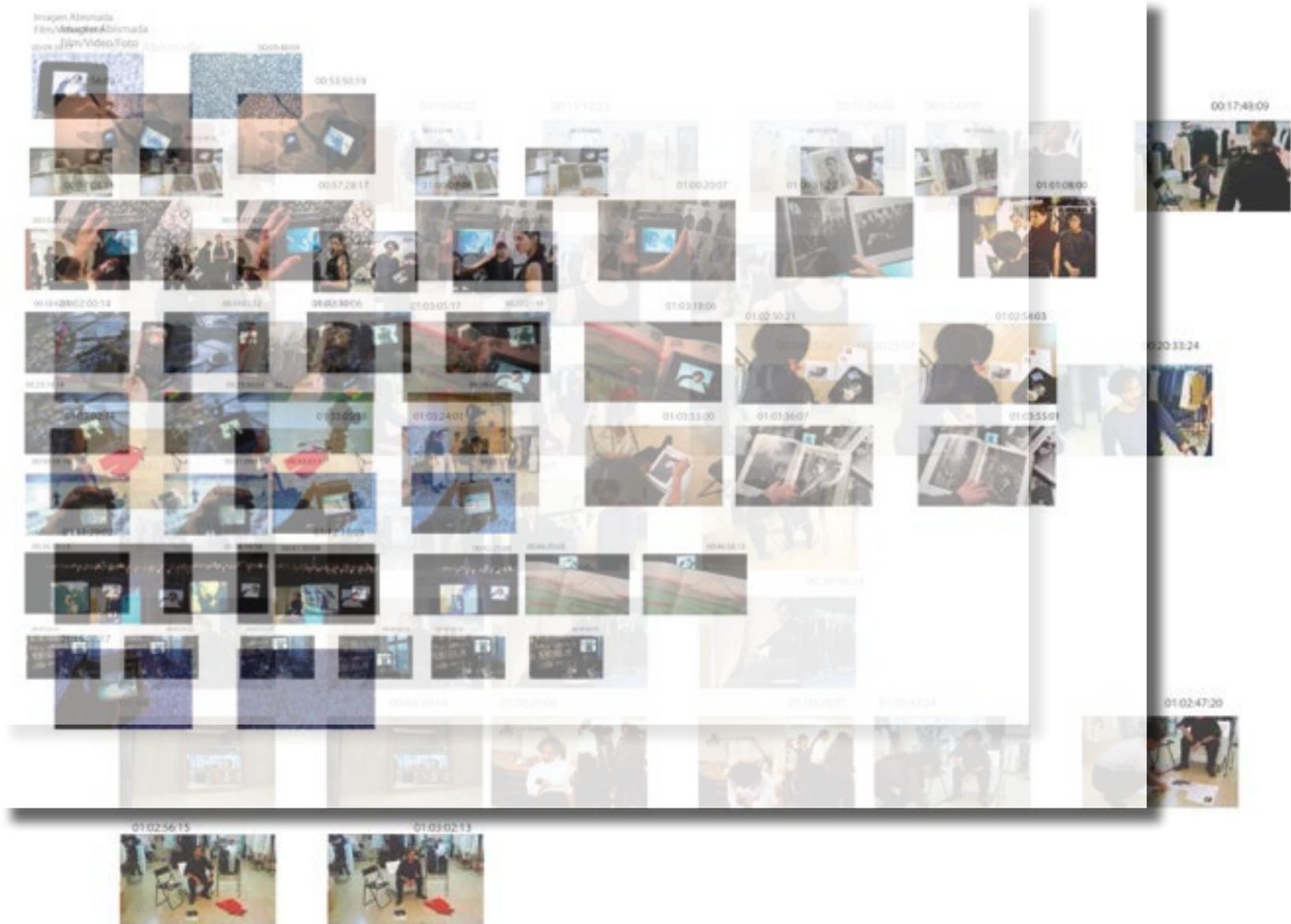
Gerente de Unidad: François Mallard (Paris)

Diseño de Títulos: Studio Bartoschek

Oficina: Catherine Gravereaux

En Cooperación con : Centre de Creation Industrielle (Paris), Centre
National d'Art et de Culture Georges Pompidou (Paris)

Distribución: Impuls Film



Segunda Parte

Conceptos emergentes del análisis

Imagen Abismada

“¿Qué es la identidad?” Un scroll de palabras aparece desde el fulgor de una lluvia electrónica. Con esta pregunta se inaugura el film, la voz over de Wenders reafirma lo que puede ser leído desde una peculiar mecanografía. El texto está colocado en una tipografía que activa una similitud con aquella utilizada en el estándar de escritura de guión cinematográfico, Courier. En este primer apunte o nota sobre ciudades y moda se pasa de un qué a un cómo reconocer la identidad, y el lugar desde dónde comenzar a responder es la imagen y los acuerdos que hacemos con ellas.

Sin embargo, inmediatamente se presenta otro problema, el cambio. Si la imagen es el lugar para re-conocernos, producir identidad, la velocidad que acelera su producción, hace perder sus coordenadas de origen. Original/copia, positivo/negativo, esas dualidades con las que aprendimos a confiar en la imagen, ya no están, la explosión electrónica, y “pronto la digital”¹ entregan otras imágenes. Entonces, ¿cómo aprender a confiar en ellas? Wenders intuye que la moda, con su dinámica de cambio permanente, quizás pueda enseñarnos algo.²

La visualidad en la que se apoya esta presentación es resuelta en un encuadre móvil. Un travelling por una autopista de París, y una mano en primer plano apoyándose sobre un monitor donde vemos un segundo registro. Otra autopista, otra ciudad nublada, Tokio. El avance paralelo que parece acordar la coexistencia de ambas imágenes pronto es interrumpido. La imagen menor,

¹ Recordar el presente del film, es 1988/89. Lo digital, sólo es mencionado dentro de una sucesión de estados de fragilidad de la imagen, de la identidad.

² Actuales consideraciones sobre *slowfashion*, como los desarrollados por Susana Saulquin, hacen replantear este carácter efímero.



la del monitor de video, es detenida y rebobinada.

Aquí estamos ante dos procedimientos que van a modular las relaciones entre la imagen fílmica y la videográfica. La imagen que ofrece mayor fidelidad al comportamiento indexical, la que dará las vistas panorámicas de las ciudades, es la fílmica. El sonido acompañará esta fidelidad y será sincrónico, aunque su registro sea a través de otro aparato. El video será esa otra imagen de menor resolución, pero más resuelta para dar cuenta de la proximidad que necesita construir Wenders.

La imagen magnética comienza con un tamaño menor en comparación a la fílmica. Es una herramienta auxiliar, de monitoreo y control. Pero su portabilidad la hace cercana a la mano, el monitor *Sony* se coloca por delante de la imagen fílmica y hace de ella su fondo. Vemos lo que otro está viendo, vio y vuelve a ver (*pause* y *rewind*). A la superposición de temporalidades (aspecto diacrónico) se añade un segundo horizonte hacia donde llegar, el espacio se replica (aspecto sincrónico). La imagen es abismada en diferentes grados.

Lo que comienza a ofrecerse aquí es un juego de distancias entre posiciones móviles de las imágenes, no sólo audiovisuales, ya en el transcurso del film aparecerán fotografías, dibujos, y hasta con el mismo espacio arquitectónico se buscará este tipo de relaciones.

De algún modo, Wenders y Yamamoto permiten entrever lo que otros ya han visto, y con ello invocar el mecanismo de base de construcción de todas las imágenes pre digitales. Puesto que la digitalización, proceso estrictamente numérico, calculado, independiente de aparatos ópticos (como las cámaras) para la generación de visualidades, entrega más que imágenes, objetos que simulan, distanciándose del imperativo de la representación.



Gestualizar la mirada

Volver a ver por donde se pasó, sea una autopista de Tokio, volver a ver a Yamamoto y oír lo que dijo, detenerse y ver el momento preciso en donde aparece la decisión de cortar y dar una moldería. Sobre estos momentos aparece la necesidad de manipular la imagen. Los controles de la reproducción de la imagen magnética, son los que permiten a Wender lograrlo. Estas alteraciones, si bien no rompen con la temporalidad absolutamente delimitada en los 78 minutos de duración del film, siempre hay una imagen anterior que observa esta manipulación sobre la imagen menor, y es la imagen filmica que se mantiene como transfer final.

Si bien Wenders realiza estas operaciones en la búsqueda de un volver a ver, esto no impide que podamos observar que es en la materialidad de la imagen videográfica donde se habilita esta búsqueda. No es que en la imagen filmica no se haya experimentado con tales interferencias, pero podemos observar que es la tecnicidad del video la que otorga los elementos que hacen más cercana esa opción. La velocidad del video está controlada por el dedo y el ojo, que descubre el efecto en directo, mientras observa la pantalla, esta es la característica que la diferencia del ralenti cinematográfico.

Lo que produce esta manipulación es hacer de la imagen un objeto de estudio, se disecciona su devenir, se la detiene, acelera y retrocede. Se recurre al video para diferir el tiempo de las imágenes en movimiento, y en la acumulación de estas acciones se construye una gestualidad que nos remite al los lugares de la mirada.

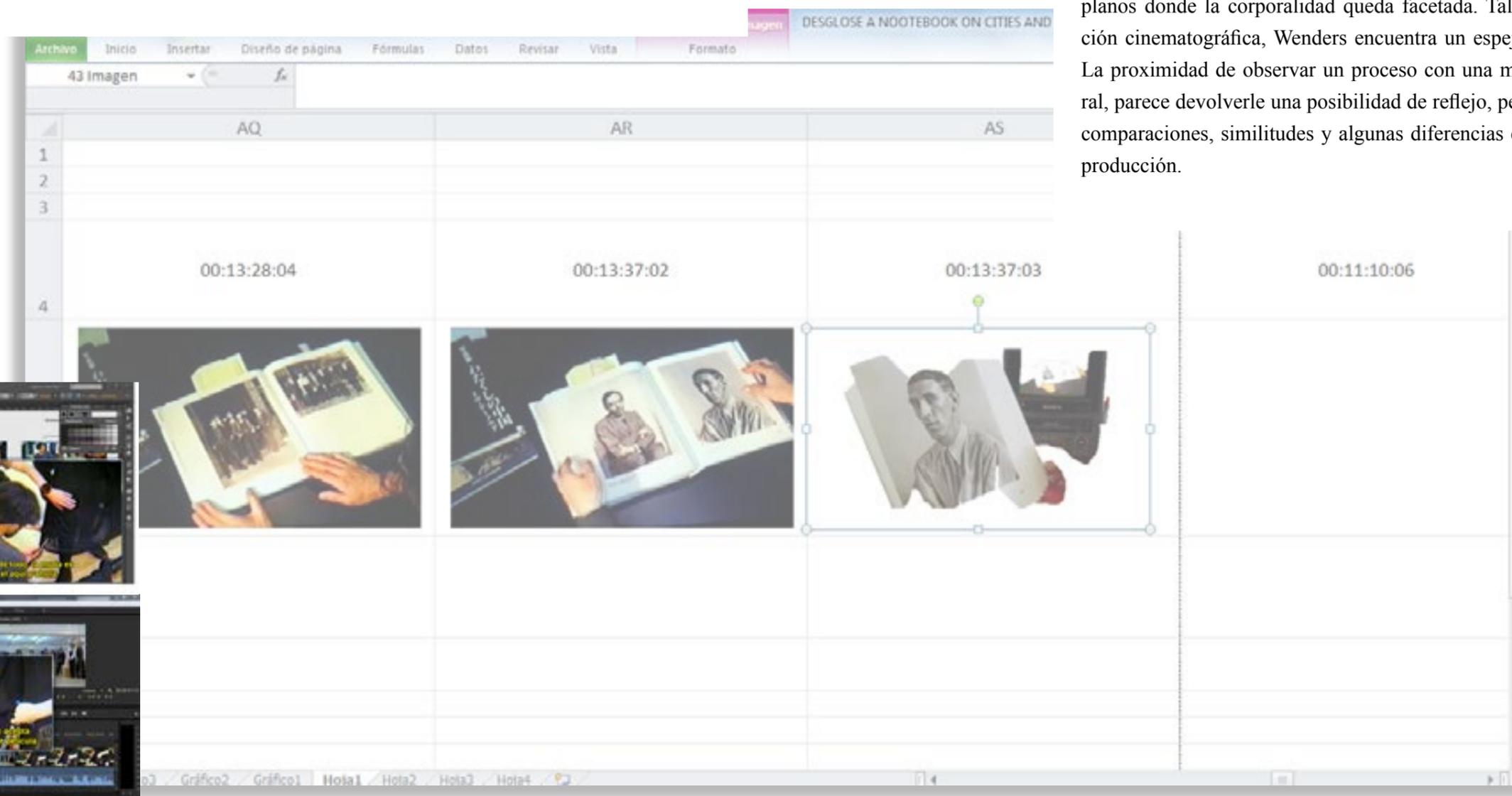
Estas operaciones ofrecen una iniciativa para dominar el tiempo del discurso, y no el de la historia. Podemos decir que se inicia un trayecto de opacidad sobre la linealidad del tiempo, que busca señalar el tiempo de la recepción.

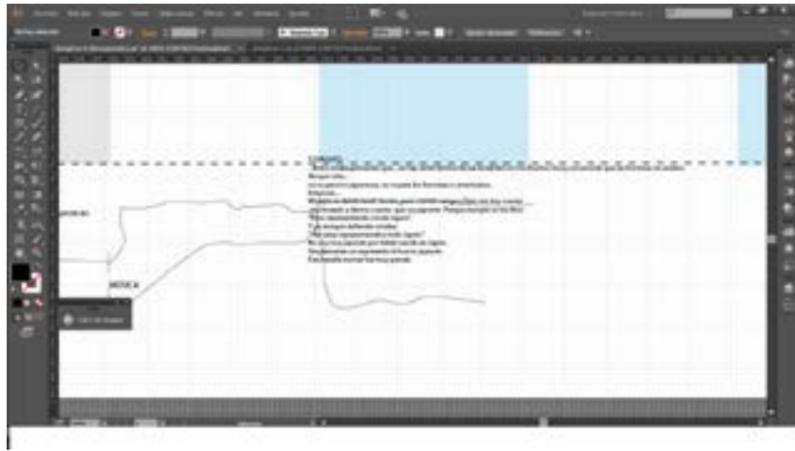


El cuerpo facetado por la imagen

Otra dimensión que es posible abordar en el film, es aquella vinculada a la presencia del cuerpo, implicado en el trabajo de la moda. Wenders decide mostrar el trabajo de diseño de indumentaria a partir del trabajo de Yamamoto, como un proceso íntimamente vinculado al consumo de imágenes, a un montaje entre superficies heterogéneas que se estabilizan en fotografías, recortes, dibujo, pinturas. El trabajo textil luego de su moldería también requiere para su presentación de una visualización, que ayude a establecer un orden para un evento de absoluta linealidad como son los desfiles. Hasta aquí el vínculo con las imágenes ayudan a discutir el cuerpo en proceso social, demostrando que él es al mismo tiempo material y social.

Los recortes de esos cuerpos, y el remontaje de sus partes, producen planos donde la corporalidad queda facetada. Tal como en la construcción cinematográfica, Wenders encuentra un espejo en esta descripción. La proximidad de observar un proceso con una marcada impronta autoral, parece devolverle una posibilidad de reflejo, permitiéndole establecer comparaciones, similitudes y algunas diferencias entre ambos modos de producción.

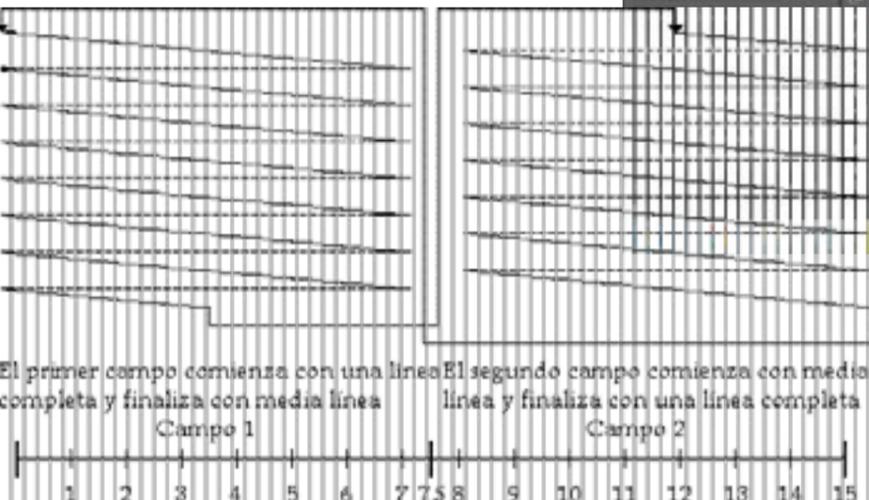


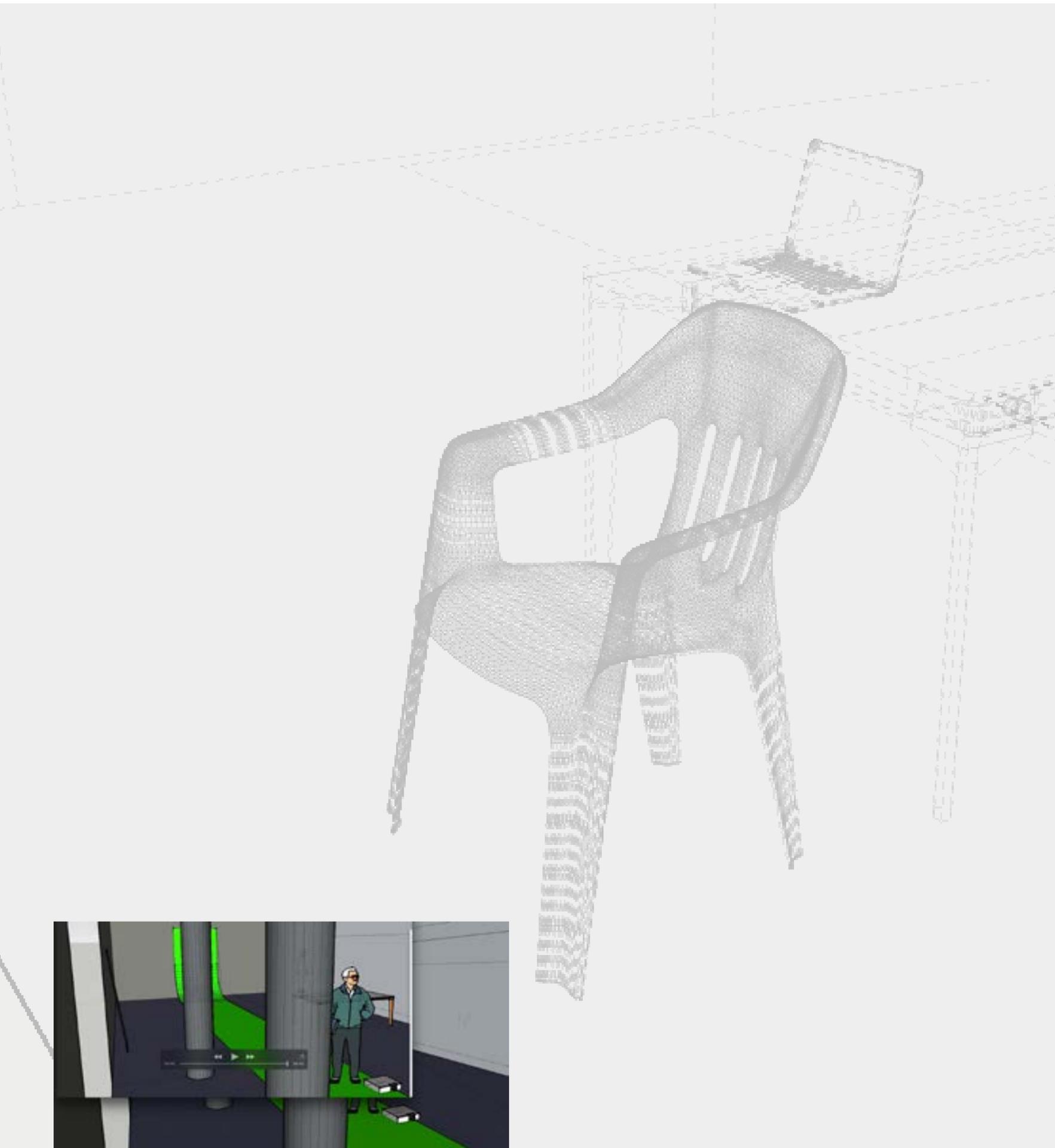


El video trae el sonido

La fidelidad y el sincronismo como valores para la representación, determinan de modo general la utilización del sonido en el film. El sonido queda encuadrado por la visualidad de la imagen. A la par de funcionalidad diegética de voces y ruidos ambientes, también es posible asistir a paisajes musicalizados, que colaboran en una arquitectura de puntuación narrativa.

No obstante, podemos detenernos en una sutil disposición de los registros de la voz a partir de un *detalle técnico*. La cámara de cine Eyemo de 35 mm, no permitía registro de sonido directo, pero sí la cámara de video HI-8. Esto hace que la mayoría de los diálogos hayan quedado registrados como sonido directo desde la grabación de aquella imagen menor. Wenders decide entregar esta opción, registrando la revisión del material grabado. Y es así que oímos con especial textura encapsulada las voces que emanan de los momentos dialogados definidos principalmente de un acto re-revisión. Solo la voz over, extradiegética y reflexiva de Wenders, se presenta ajena a la deformación.





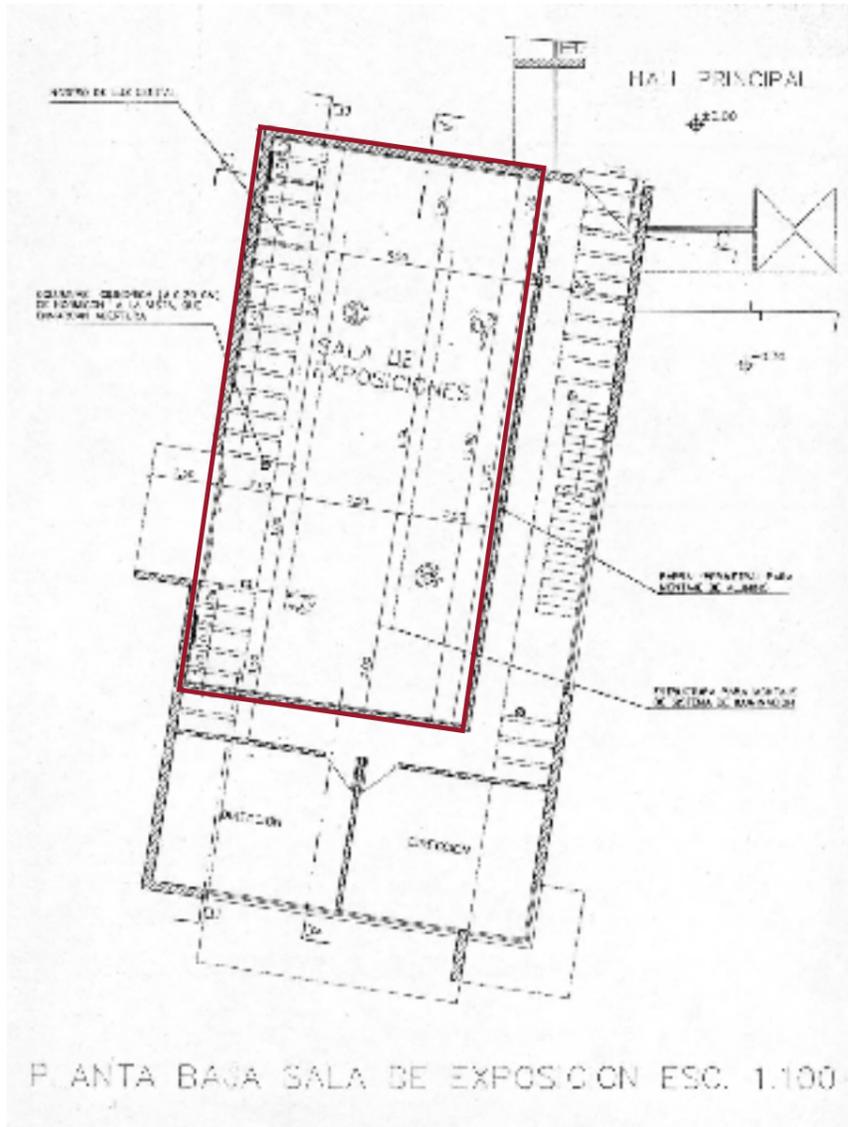
Tercera Parte

Instalar un lugar para la construcción de la mirada

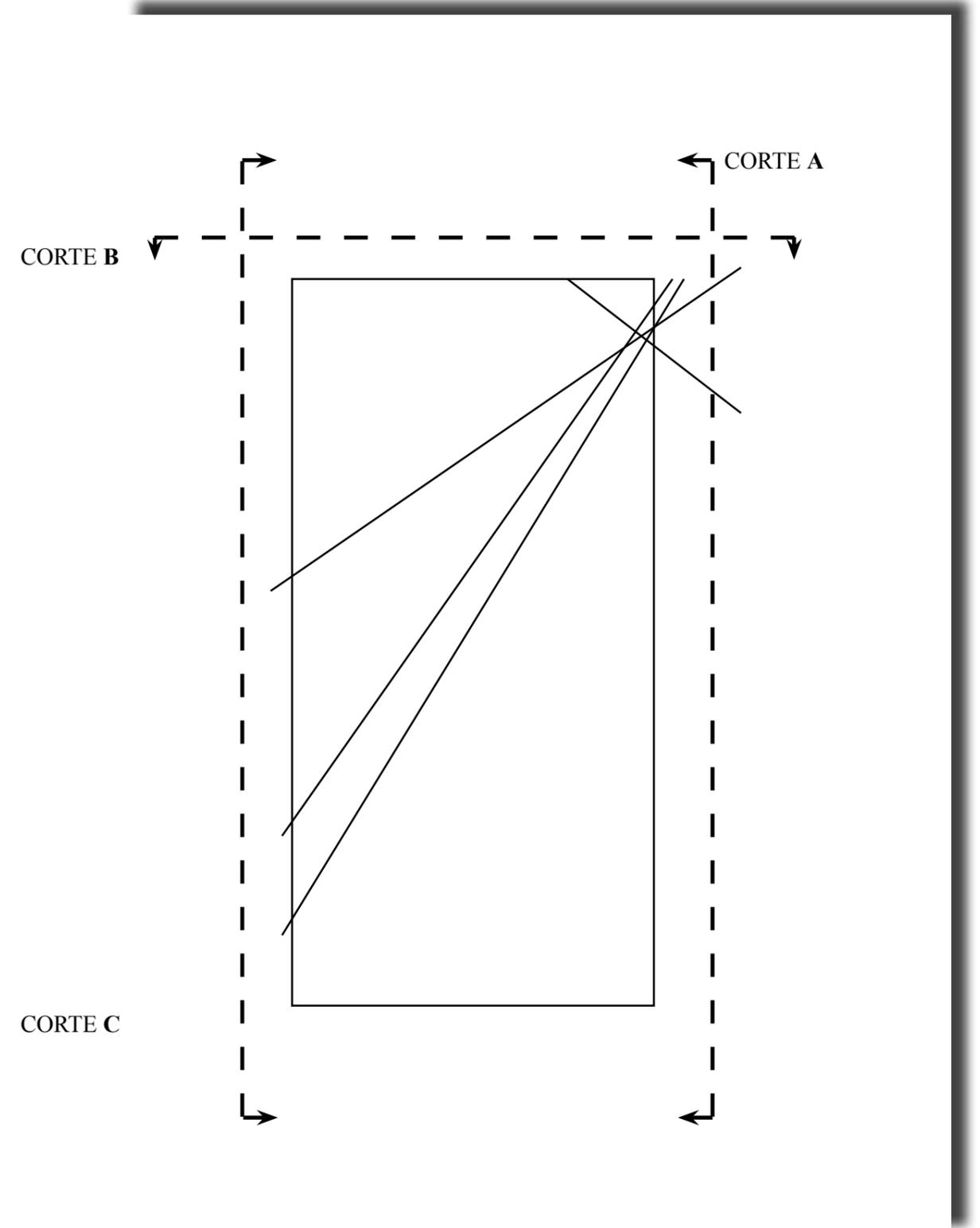
Esta voluntad analítica de andar lentamente con el objeto de ver y comprender mejor los procesos, permite un pasaje del trabajo intelectual a la conciencia de una fisicalidad de la materia. El espesor de la imagen como unidad mínima para el trabajo de descomposición, alberga una dimensión conectiva entre los componentes posibles de separar. Esto transforma el acto de la vista en un acontecimiento.

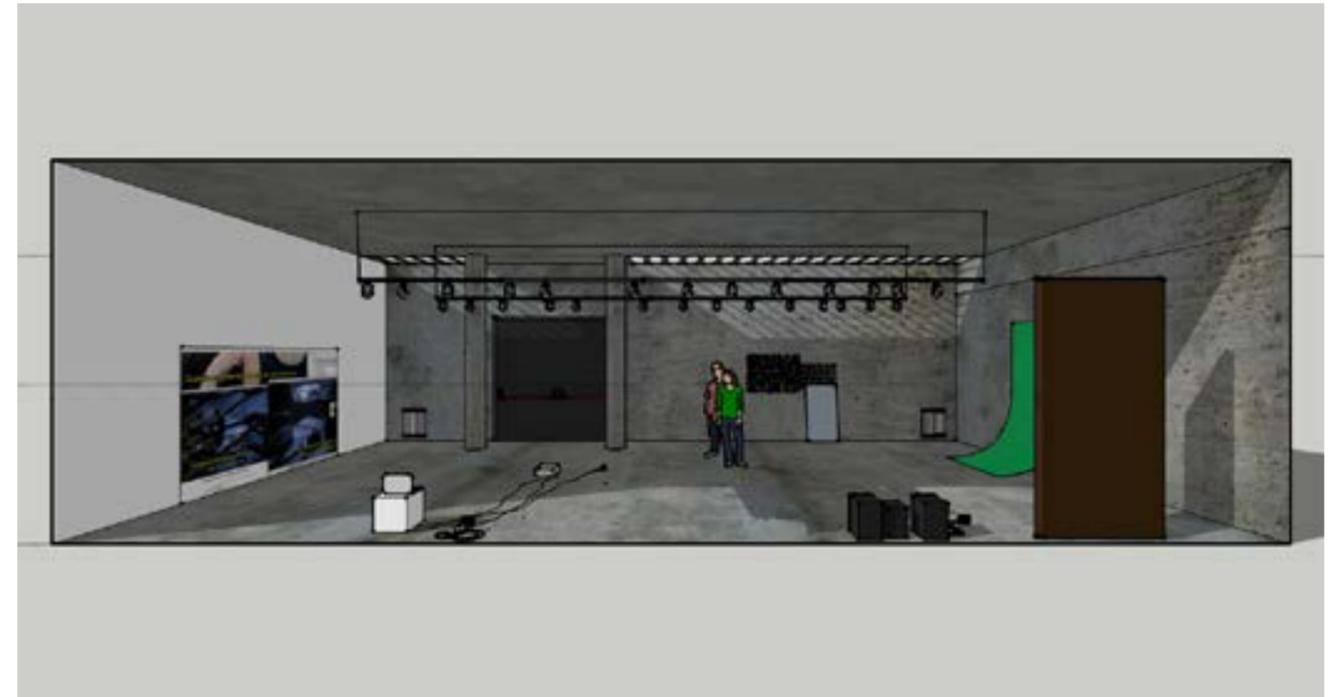
La instalación permitirá recomponer el proceso de indagación desarrollado, al concebir el espacio expositivo como una oportunidad para situar la construcción de la mirada. Para ello nos proponemos:

- Instalar la descomposición y segmentación del film para señalar la linealidad del acto narrativo cinematográfico, que continúa en las operaciones de descomposición.
- Instalar el video como registro de operaciones realizadas, principalmente realizadas a partir de la visualización de pantallas. Generar un circuito cerrado, generado por croma. La separación de cuerpos y decorados por incrustación, procedimiento frecuentemente utilizado en televisión y video, permite romper con la homogeneización del espacio de representación. La imagen en el circuito cerrado ya no se presenta como resultado de un trabajo anterior a sus exposición, sino que se ofrece en su génesis, perdiendo autonomía y centralidad.
- Instalar el sonido como posibilidad de dar continuidad a la disociación del registro filmico silente y del videográfico sonoro, tomado como principio regulador de sus relaciones. Se utilizarán pistas de audio extraídas del film *Notebook on Cities and Clothes*.
- Instalar objetos: el espejo como máxima superficie de opacidad, provocadora de pliegues espaciales.



Sala de Exposiciones CePIA, FA-UNC. Medina Allende, Ciudad Universitaria, 5000 Córdoba.

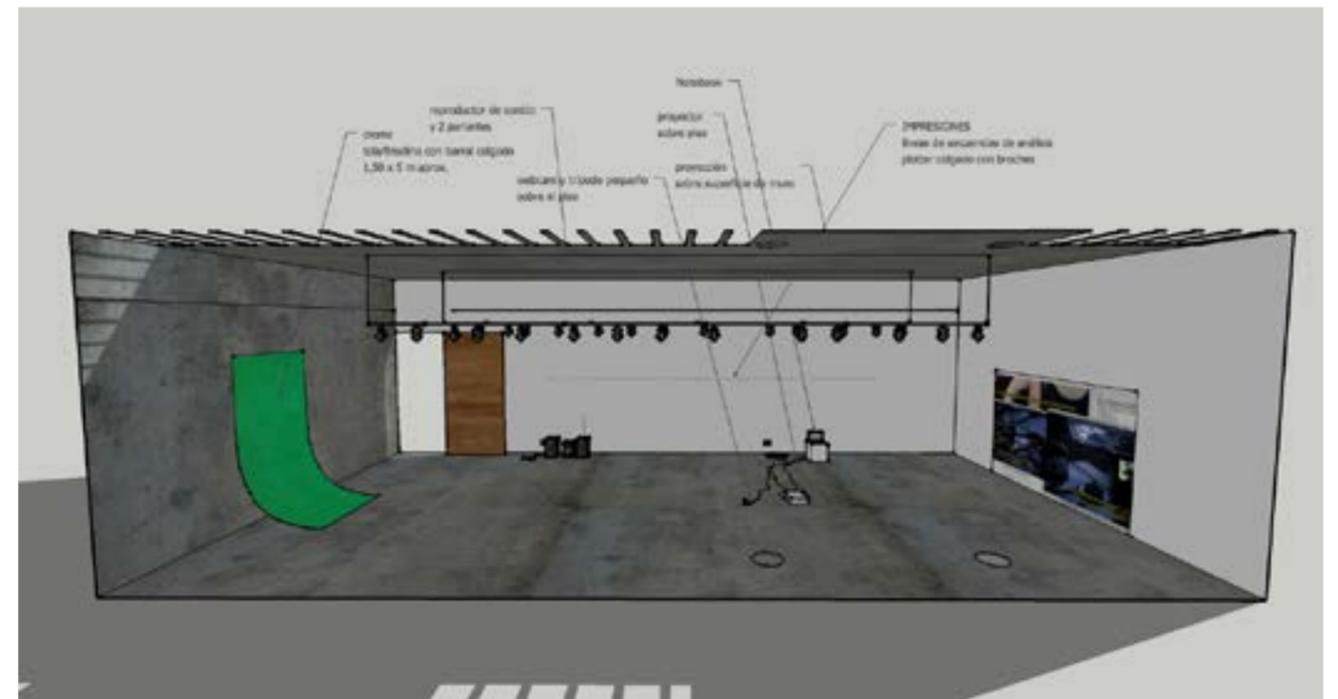




CORTE A



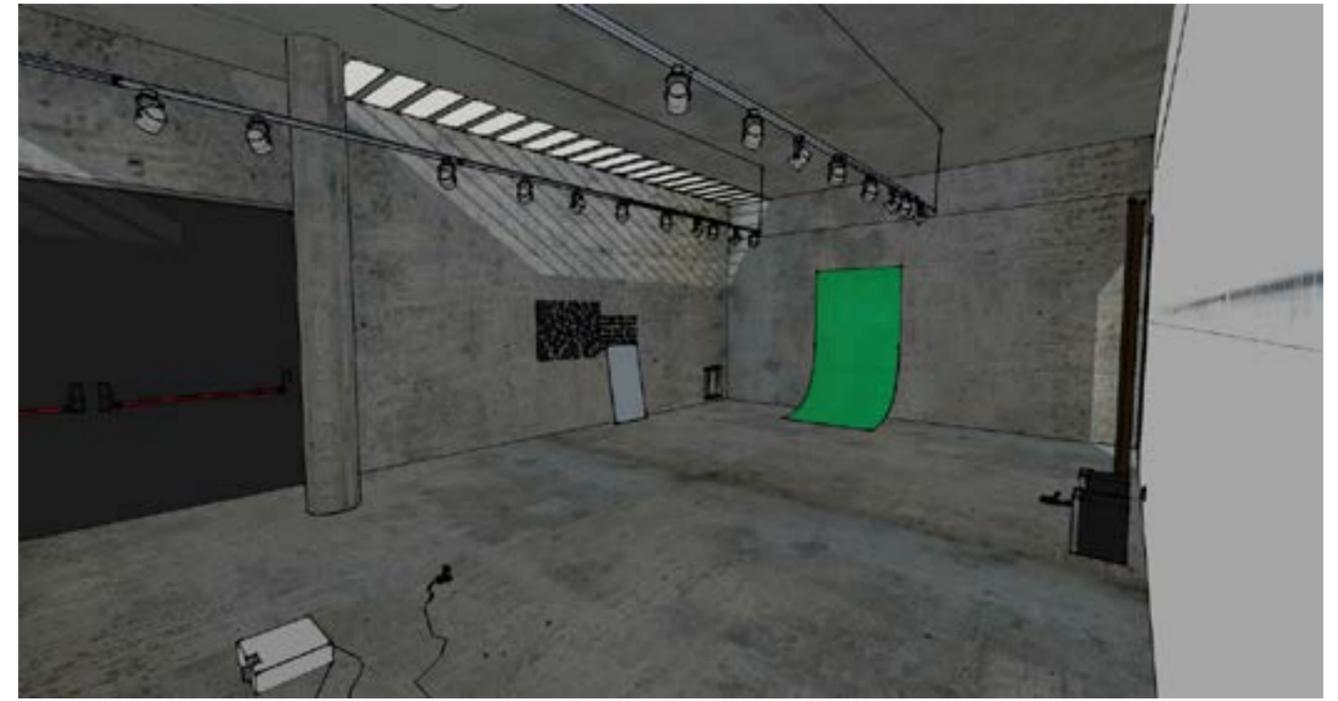
CORTE B



CORTE C con detalle de elementos



Previsualización



Previsualización

Sala de Exposiciones CePIA, FA-UNC. Medina Allende, Ciudad Universitaria,
5000 Córdoba.

Cronograma de trabajo:

Martes 20 de septiembre	MONTAJE	
Miércoles 21 de septiembre	<i>FERIADO</i> cerrado	
Jueves 22 de septiembre	Abierto al público	10 a 17 hs.
Viernes 23 de septiembre	Abierto al público	10 a 17 hs.
Lunes 26 de septiembre	Abierto al público	10 a 17 hs.
Martes 27 de septiembre	DESMONTAJE	

Conclusión provisoria

Imagen-video, imagen-cine, y en el medio ya otra imagen, la digital. ¿Qué relaciones pueden establecerse entre estos modos de des-materializar la imagen audiovisual? El recorrido analítico permitió adentrarse a posibilidades de vinculación entre tecnologías que trascienden en su concepción como soportes. La velocidad, inmediatez y simultaneidad con el que el video es capaz de hacer visible la imagen que la cámara capta, y de traer un registro sincrónico de sonido, no sólo ofreció una ventaja realizativa ante el registro fílmico, sino que ayudó a estructurar un modo de producir y consumir el audiovisual. El video instituye un modo de estudiar la imagen en movimiento. Su traslado al espacio expositivo, como instalación ayuda a espacializar aquellas operaciones que promueven su dimensión crítica y autorreferencial (basada principalmente en su manipulación fácil y directa).

Pensar el audiovisual en el espacio también nos introduce a considerar el tiempo de la recepción; el video aquí es un catalizador de los posibles tránsitos entre nociones de cuerpo, moda y su misma imagen.

¿Qué sujeto acompaña estos procesos de des-materialización de la imagen audiovisual? Ninguno. A la desmaterialización de la imagen le corresponde procesos de desujeción que implican un cuerpo devenido en corporalidades. Las imágenes quedan involucradas en una aceleración que desdibuja sus coordenadas de origen, que impide ubicarlas y ubicarse en ellas. El acto de la mirada, ahora digitalizada, abre un nuevo interrogante.

Bibliografía

- AA.VV. (2007) *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación*.
Compilador: Jorge La Ferla. Buenos Aires, Aurelia Rivera - Nueva Librería.
- AA.VV. (2007) *Dysfashional: Adventures in post-style*, Luca Marchetti y Emanuele Quinz ,Bélgica, BOOM.
- Barthes, Roland. (1978). *El Sistema de la Moda*. Barcelona, Gustavo Gilí.
- Bazin, Andre. (1990). *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Benjamin, Walter. (1982) “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre. (1988). *La Distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Bourriaud, Nicolas. (2006). *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cassetti, Francesco y Di Chio, Francesco. (1994). *Cómo Analizar un Film*. Barcelona, Paidós.
- Croci, Paula y Vitale, Alejandra. (1992). *Los cuerpos dóciles: Hacia un tratado de la moda*. Buenos Aires, La marca editora.
- Deleuze, Gilles. (1996) *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles. (1991). *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós.
- Flusser, Vilem. (2002) *Filosofía da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumara.
- Garvelli, Claudia, (2014). Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica. Buenos Aires, EDUNTREF.
- Kozak, Claudia (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires. Caja Negra.
- La Ferla, Jorge. (2009). *Cine (y) digital: aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Manantial.
- Lipovetsky, Gilles. (1994). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. España, Anagrama.
- Machado, Arlindo. (2000). *El paisaje Mediático*. Buenos Aires, UBA/Libros del Rojas.

- Manovich, Lev. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*.
Fuente: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UPC/AVAILABLE/TDX-0124103_082628//12CAPITULO10.pdf
- Mattalía Rodríguez, Lorena. (2011). *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento*. España, Ars Universitat Jaume I.
- Mesquita, Cristiane e Rosane, Preciosa (org.) (2011). *Moda em zigzag: interfaces e expansões*. Sao Paulo, *Estação das Letras e Core*.
- Metz, Christian. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Nízia, Villaça. (2011). *A edição do corpo: tecnociênciaartes e moda*. Sao Paulo. *Estação das Letras e Core*.
- Rancière, Jacques. (2012). *Las Distancias del Cine*. Buenos Aires. Manantial.
- Santaella, Lucia, (2004). *Corpo e Comunicação, Sintoma da cultura*. São Paulo. Paulus.
- Saulquin, Susana. (2010). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires. Paidós.
- Simondon, Gilbert. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo
- Stiegler, Bernard. (2004) *Tomo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Hiru,
- Wenders, Wim, (2005) *El acto de ver. Textos y conversaciones*, Colección La memoria del cine. Barcelona. Paidós Ibérica.

Agradecimientos

A mis Asesores, Carina por su entera disposición y atenta escucha.
Agustín, por su perfecta combinación de motivación, y exigencia.

A mi familia, especialmente a La Seño, por su apoyo.

A la Universidad Nacional de Córdoba, por ser pública y gratuita.

