
Resumen: Esta introducción presenta a los distintos ensayos que habitan en este cuaderno. Resulta entonces un preámbulo que intenta resaltar algunos de los temas encarados por los autores de los diferentes textos.

Palabras clave: Experimental - componentes - construcción de sentido - receptor.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 24]

(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en lenguajes artísticos combinados (UNA). Coordinadora académica de la Escuela Motivarte, docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la UNA y de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

*¿Qué es un cuerpo para que pueda ser seducido por la imagen y
producido por el número?
Alain Badiou¹*

En 1975 Julia Kristeva introduce el concepto de “práctica significativa” en el cual aúna la producción de signos (semiosis) con el deseo (psicoanálisis). Este cuaderno responde a una práctica significativa en tanto discurso y deseo de desentrañar distintos fenómenos que integran nuestro espacio en la actualidad. El discurso audiovisual se desenvuelve hoy en un entorno pluriforme que solicita una reflexión en toda su amplitud, tanto desde sus especificidades como desde sus componentes en virtud de que, en los últimos años, su oferta se ha ampliado al incorporar los desarrollos multimediales. El presente cuaderno trata entonces de acercarse a algunas características que hacen a la enunciación, comunicación y recepción para hacer especial hincapié en la experimentación.

Tal vez sea necesario situar el discurso contemporáneo en términos de la enunciación del productor, adentrarse en su *poiesis* para, incluir después en el análisis, la figura que hoy completa el circuito comunicacional y de sentido que es el receptor. Se entremezclan de algún modo los conceptos de arte, diseño y moda tal como lo anticiparon los representantes de la Escuela de la Bauhaus (1919-1933). Lo contemporáneo se desarrolla entonces como una práctica de la exhibición (Groys, 2014, p. 50).

Si bien lo experimental se torna visible en el ámbito de las artes visuales a partir de las vanguardias históricas (ManRay (1890-1976), FernandLeger (1881-1955), Salvador Dalí (1904-1989), Luis Buñel (1900-1983), Walter Ruttmann (1887-1941), Hans Richter (1888-1976), Marcel Duchamp (1887-1968) y Lazlo Moholy Nagy (1895-1946) entre otros), es desde la noción de cine expandido (instituido a través de la publicación en 1970 del libro de Gene Youngblood) que se describe la posibilidad de diferentes heterotopías alrededor de la producción audiovisual. Para Youngblood el aspecto esencial de estas investigaciones experimentales es su carácter sinestésico, su capacidad para capturar sensorialmente al receptor, generando estados expandidos de conciencia. Sin embargo y para no limitar su amplia variedad de posibilidades habría que agregar lo considerado por Theodor Adorno para quien el gesto experimental significa “formas de proceder artísticas en las que lo nuevo es vinculante” (1983, p. 40).

Aparecen así figuras y grupos que comienzan a producir con la imagen electrónica como una investigación experimental. A propósito, Phillippe Dubois (2000) menciona que las máquinas y sus respectivas *tekné* pueden convertirse en máquinas de captación (cámara oscura), operadores de inscripción (fotografía), visualización (cine), trasmisión (televisión y otros) y de concepción (tecnologías digitales). Podemos agregar que todas son posibles de experimentación.

A partir de la aparición de los medios tecnológicos se observa una imagen que se constituye con un cierto distanciamiento porque ya no se trata de una inscripción fotoquímica en donde un cuerpo es registrado en tiempo real ante una máquina que se encuentra en el mismo lugar sino que es producto de un cálculo. Estos medios suelen estar integrados, además, por diferentes dispositivos.

Continuando con el breve recorrido se considera a la pieza de Nam June Paik (1932-2006) *Exposition of music-Electronic Television* como el comienzo. La obra datada en 1963 presenta trece televisores con imágenes alteradas. Implicaban una crítica a la televisión como distorsionador de la realidad de aquellos años. Paik utilizó una cámara portátil Sony junto a unos sintetizadores creados por él mismo que le permitieron colorear y mezclar imágenes. Entre los años '60 y '70 se destacó también el grupo Fluxus (integrado entre otros por el propio Paik), Wolf Vostell (1932-1998) y un poco más adelante Bill Viola (1951). Por esos años, cabe mencionar también a Andy Warhol (1928-1987) y a Michael Snow (1929) con sus imágenes casi inmóviles.

Así el llamado “videoarte”, que designa a un conjunto de actividades variadas, comienza a expandirse alrededor de los años '80 y manifiesta una naturaleza híbrida y transdisciplinaria. Por su parte Lev Manovich (2010, p. 175) identifica que en los '90 la estética de la cultura de imágenes en movimiento ha cambiado “de manera dramática” en función de las nuevas posibilidades tecnológicas. En el transcurso de la contemporaneidad aparecieron otras formas de nombrar estas actividades tales como “video-creación”, “video-invencción” y video experimental. Este último término refiere directamente a la noción de proceso. Nicolás Bourriaud en su último libro (2015, p. 11) designa como *ex forma* lo que se encuentra atrapado tras el procedimiento de inclusión o de exclusión del o los productores. En la invención y en la transdisciplinarietà también se encuentran comprendidas las variables tecnológicas ya que éstas permiten disgregaciones y rearmados.

Gisela Massara, Camila Sabeckis, Eleonora Vallazza realizan un análisis sobre el cine experimental como una producción que se define por aquello a lo que no pertenece, por su diferencia con el cine canónico, comercial y por no poder encasillarse dentro de un género determinado. Se posiciona así fuera de lo institucionalizado, fuera de las normativas que regulan el modo de representar (MRI)². Las tres autoras mencionan el diálogo con otras disciplinas como la pintura, la literatura, el teatro y la danza y argumentan que este diálogo facilitó la introducción de estas producciones en los museos. Es interesante detenerse en este punto para analizar la tensión existente sobre si esa inclusión se debe al el citado diálogo o tiene relación con su carácter híbrido y ensayístico que pone en cuestión diferentes temáticas. Un ejemplo de ello sería lo que las autoras mencionan sobre los diseños audiovisuales experimentales latinoamericanos en los que se encuentra una permanente reflexión sobre las condiciones socio-político-económicas de cada país. Resaltan también la influencia que posee el cine experimental sobre el narrativo y recuerdan lo mencionado por Philippe Dubois en tanto que este cine de exposición implica una “migración de dispositivos”.

Continuando con la transdisciplinariedad, cabe apreciar también la tecnoescena. Las video-instalaciones teatrales de Margarita Bali entremezclan proyecciones, danza, sonidos, objetos y actuación proyectada y/o en presencia. La concepción de sus audiovisuales (varios proyectores) se basa en la puesta en común de lo objetivo y lo subjetivo mediante la utilización de diferentes dispositivos. Esta puesta en común sirve de excusa para elaborar cierto discurso autorreferencial a los medios visuales como así también al teatro y al lenguaje corporal. De este modo, la puesta final es vista de un modo mezclado e indisoluble, es decir, diluyendo los lindes de los distintos regímenes expresivos que se están utilizando. Con este fin, produce un encadenamiento estableciendo continuidades y relaciones entre cada uno. Algo así como “desterritorializar” para “reterritorializar” luego en el sentido que Gilles Deleuze le otorga a estos verbos. Néstor García Canclini entiende por hibridación procesos que existían en forma separada y que se combinan para generar nuevas estructuras, objetos o prácticas (2008, p. 14). Hibridación comprendida también en la imbricación de los distintos medios visuales con las tecnologías digitales. Así los diferentes registros aunados deconstruyen y reconstruyen, pierden su carácter de clausura y ganan en coalescencia. Manovich reconoce la hibridación como metalenguaje y habla de estéticas híbridas o meta estéticas (p. 176).

Así se puede volver al ya mencionado Theodor Adorno que en su libro *Teoría Estética*, al interrogarse sobre la autonomía del arte, sostiene que lo nuevo –en tanto experimental– forma parte de la producción estética. La “industria cultural” está estrechamente vinculada al peligro de la pérdida de autonomía. Tempranamente, este autor vincula los procedimientos experimentales a una transferencia de la ciencia al arte ya que los distintos medios emprenden una exploración que busca lo inesperado o lo no imaginado. Lo nuevo, lo experimental sería pues el aporte de independencia que aseguraría el devenir libre del arte. Por su parte, **Antonietta Clunes** realiza un recorrido analítico sobre el uso de la tecnología. Menciona así –desde los pensamientos de Marshall McLuhan– que la tecnología es la capacidad humana de generar herramientas para colaborar con su desarrollo. A su vez, McLuhan identifica al arte como un “traductor de experiencias”. Así arte y tecnología se convierten juntos en productores de un medio que opera sobre lo simbólico.

Clunes nombra en su recorrido al Arte Genético o Bioarte. En estas obras se roza con lo biotecnológico. Se pueden nombrar en Argentina como antecedente a Victor Grippo (1936-2002), luego a Luis Fernando Benedit (1937-2011) y en la actualidad a Joaquín Fargas (1950), entre otros. En Brasil un ejemplo es Eduardo Kac con varias obras. (1962). Al igual que **Massara, Sabeckis y Vallaza** analiza la producción latinoamericana, destacando que no existe una imposibilidad tecnológica para su desarrollo sino que la dificultad radica en no perder identidad frente a cierto formato hegemónico global. A su vez, el escrito de **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz** también hace hincapié en estos aspectos a través del concepto de territorio que adquiere nuevos contenidos en el contexto de la globalización. Ambas analizan el diseño gráfico y audiovisual desde lo perceptual para arribar a lo que Joan Costa denomina “mundo cultural”. Con respecto a esto es interesante detenernos en que las prácticas tecnológicas se encuentran ligadas a una sociedad y época determinadas y por ende reflejan el ideario de su momento.

María José Alcalde Fierro traslada sus consideraciones al ámbito educativo. Se detiene en el concepto de aprendizaje significativo desarrollado por David Paul Ausubel. Este autor indica que los conocimientos se construyen a través de los saberes previos y que se debe lograr una implicación emocional con el objeto de conocimiento. Analiza posteriormente el aprendizaje experiencial. Concluye reflexionando sobre la complejidad del mensaje audiovisual y la coherencia semántica del mismo.

Componentes

Varios artículos que integran esta publicación tratan sobre los aspectos perceptuales que conforman el discurso audiovisual. En este sentido resulta interesante formular un componente sensorial que, según Michael Chion, recibe el nombre de “audiovisogénico” y que trabaja sobre el contenido y la atmósfera desde la sinestesia. Este componente es producto de combinaciones entre sonido e imágenes. (2013, p. 14) Así el mencionado autor propone “recuperar” no el sonido real del objeto sino los efectos sonoros que refuerzan lo que la imagen propone en tanto sensación. Presenta pues la idea de “trans-sensorialidad” que involucra más de un sentido.

En esta línea, **Rosa Chalkho y Eugenia Álvarez Saavedra** hacen mención a la importancia de diseñar lo sonoro en base al concepto inicial. **Álvarez** enfatiza sobre la necesidad que los distintos elementos, tanto sonoros como visuales se encuentren reunidos bajo una misma idea. **Chalkho** por su parte, destaca como la música se ha visto afectada por su maridaje con la imagen cinematográfica.

La ya mencionada **Álvarez Saavedra** comparte un anticipo de su proyecto de investigación sobre los componentes audiovisuales de las producciones de la etnia Mapuche. Las producciones demuestran que desde el concepto de cosmovisión y, a partir de la morfología, el espacio, los sonidos, los colores y la materialidad, esta etnia encuentra el modo de expresar sus pensamientos y emociones. Desde la cosmovisión, desde lo ritual que actualiza el mito, podemos mencionar al tiempo como uno de los componentes presentes en los dispositivos audiovisuales. En este sentido, Giles Deleuze en *La imagen movimiento* (1984) señala al tiempo como un todo, circular y espiral que recoge el movimiento del universo

por un lado, pero que también señala el intervalo entre dos movimientos o dos acciones. Incluso el teórico Raymond Bellour (2009, p. 92) considera que no es el movimiento lo que define al cine sino el tiempo. En el video se aprecia un barrido de impulsos eléctricos que iluminan un punto tras otro sucesivamente lo que requiere un mecanismo perceptivo singular que articula las variables cronotópicas. Algunos recursos propios son la incrustación, el wipe y la sobreimpresión ya que tratan de imprecisar los límites precisos de la imagen para dar lugar a una impresión conjunta.

Ricardo Pérez Rivera analiza en profundidad el acto de la observación y la consecuente plasmación de lo observado en un diseño. Recurre así a diversos elementos perceptuales. Por ello cabe recordar que la percepción se encuentra ligada a la sensación por medio de la experiencia. La experiencia como sustancia –en tanto observación de las características– forma parte del par inteligible/sensible. A propósito, Kant, al igual que los pensadores empiristas, consideraba que la experiencia constituye el inicio del conocimiento.

Sobre la experiencia emocional –sustancia y fuerza (pulsión) aunados– que los distintos diseños audiovisuales generan **Pamela Petruska Gatica Ramírez** analiza cómo las distintas pantallas generan estímulos que actúan sobre la subjetividad. En esta misma línea se inscribe el ensayo de **Juan Manuel Pérez**. Ambos textos buscan identificar lo sensible y lo inteligible. Sobre esto, el ya mencionado Bellour habla de que en las producciones más contemporáneas se producen “sensaciones nuevas, menos identificables, menos identificatorias” (2010, p. 102).

Es interesante detenerse en otro de sus componentes. Se trata de la consanguineidad que presentan la fotografía, el cine y el video. A partir de este concepto se puede considerar a la fotografía como el componente molecular que habita en los lenguajes mencionados. En tal sentido Bellour (2009, p. 325) considera que la foto conforma el fotograma cinematográfico y el elemento cero del video. Por su parte, Jean Louis Comolli en una conferencia dictada en el 2007 lo denominaba “la unidad discreta del cine”. En la fotografía, lo instantáneo se convierte en pose, en una pausa del tiempo. Si se detiene el movimiento tanto en el cine como en el video se retorna a la imagen despojada, ¿Entonces, en esa exploración hacia el interior de cada dispositivo, no surgirá nuevamente el componente molecular fotográfico? Roland Barthes (1986, p. 66) sostenía que “el fotograma nos entrega el interior del fragmento.” Es por eso que, fotogramas y elementos cero, son en definitiva componentes moleculares constructores de fragmentos. Sobreimpresiones, *wipes* e incrustaciones forman parte del dispositivo videográfico y lo caracterizan como una *tekné* donde la tecnología y lo real se encuentran estrechamente vinculados. Las sobreimpresiones y las incrustaciones multiplican el componente molecular y lo convierten en capas combinadas que dan cuenta, por ejemplo, de pensamientos inconscientes, de ensoñaciones, de verdades ocultas. Siguiendo su recorrido sobre el desarrollo de la imagen, Manovich establece que la fotografía es un código representacional muy resistente que sobrevivió a las variadas mutaciones tecnológicas y que la razón de su supervivencia reside en su flexibilidad (p. 177).

A propósito, Mijaíl Bajtín establecía que ninguna palabra está deshabitada ya que la conocemos teñida de alguna connotación. Los “fragmentos” se constituyen así en conformadores de mundos. Tal vez un ejemplo sea la película *Las playas de Agnès* en la que Agnès Varda (1928) crea claramente su mundo a través de un entramado que rinde tributo a la consanguinidad recientemente expuesta entre distintos dispositivos visuales.

Los componentes en función de la construcción de sentido

Tanto en el cine tradicional como su apertura hacia otros medios —o sea su expansión— lo esencial es el encuentro de una amalgama justa entre lo que se quiere decir y el modo de desarrollarlo, es decir, la elección del conjunto de significantes que posibilita un discurso contenedor de sentido.

El ya mencionado ensayo de **Chalkho** hace hincapié en que los significados de la música nacen en la Modernidad y que se experimentan con la denominada Teoría de los affetti concebida entre el Renacimiento y el Barroco. Establece entonces que la construcción de sentido se produce por la simple existencia de la asociación entre imágenes y sonidos en función de su sincronía.

José Luis Cancio se ocupa en su artículo del componente encargado de desarrollar el entramado de sentido, es decir el guión. Analiza para ello el guión de la historieta “Cerebus” de 1977. Destaca así una característica de los diseños visuales experimentales contemporáneos: la articulación estética se encuentra indisolublemente ligada a la trama. Se manifiesta además la interdisciplinariedad ya que la poesía también se encuentra presente. En este sentido, el ensayo de **Massara, Sabeckis, Vallazza** resaltan esta característica, nombrando la poesía visual entre otras producciones. **Cancio** introduce también otra particularidad que hace a los diseños experimentales: suelen ser realizados por varias personas a pesar que haya una especie de líder creativo del proyecto. Estos casos de multiautoría solicitan repensar el concepto de derecho de autor e introducen la noción de laboratorio.

Eduardo Russo aborda en profundidad el concepto de intermedialidad. Detiene su estudio en las interacciones mediáticas en función de la producción de sentido. Para ese estudio sostiene que los abordajes disciplinares cerrados ya no poseen la facultad de analizar el fenómeno en su cabal integridad. Una mirada interdisciplinaria será capaz de comprender mejor el entramado por el que “experiencias y contenidos fluyen de un territorio a otro”. Así la intermedialidad brinda, de algún modo, la clave para comprender los acelerados cambios ocurridos en las producciones audiovisuales desde su nacimiento hasta los últimos años. Para Russo la noción de intermedialidad alberga una idea de *work in progress* que le asegura una permanente apertura. Desde el punto de vista de la enseñanza, los pliegues de lo intermedial solicitan una reflexión y producción en formato de laboratorio que posibilita, a su vez, la experimentación.

La interacción texto-imagen suele estar presente en los diseños audiovisuales experimentales. Ratifican el concepto de hibridez ya mencionado que se convierte, a menudo, en una confluencia.

Receptor - Espectador - Observador

Resulta importante realizar un análisis de esta tríada. Desde el concepto de *theorein* como contemplación pasiva pasando por el concepto de obra abierta de Umberto Eco que reconoce que la transdisciplinariedad impacta sobre el receptor:

Desde las estructuras que *se mueven* hasta aquellas *en que nosotros nos movemos*, la poética contemporánea nos propone una gama de formas que apelan a la movilidad de las perspectivas, a la múltiple variedad de las interpretaciones. Pero hemos visto igualmente que ninguna obra de arte es de hecho “cerrada”, sino que encierra, en su definición exterior, una infinidad de “lecturas” posibles. (1992, p. 48)

Encontramos un desplazamiento del concepto de espectador. Hallamos así de uno que deseaba ver y conocer a uno que quiere ver y ser visto. La ficción puede darnos un ejemplo de ello: En la serie *Lost* surge la preocupación en uno de sus protagonistas de que ningún satélite los está observando ya que han caído en una isla perdida. Se puede agregar dentro de esta categoría las cámaras que se usan como control del tejido social y que también son utilizadas en las producciones contemporáneas.

Si consideramos a la instalación como una forma incomparable en el contexto del arte contemporáneo y en la que se destaca el rol activo del receptor podemos comenzar a reflexionar sobre algunas de sus características. En este sentido, Boris Groys considera que la instalación es una forma de arte que incluye a todas las demás. (2009) Se trata en primer lugar de una dimensión espacio-temporal. Resulta interesante detenerse en algunos antecedentes que tienen a la producción visual como eje y que tempranamente apelan a la virtualidad y a la inmersión del receptor. En 1787 Robert Baker patenta una pintura mural y circular dando origen al concepto de panorama. Los hermanos Lumière presentaron, en 1900, el *Photorama*, un sistema de proyección de imágenes de 360° con imágenes de 20 m de diámetro y 10 m de altura. Éstos y otros, como el *Cineorama* de Raoul Grimoin Sanson, se constituyeron en los antecedentes del cine inmersivo, de los parques temáticos y por supuesto de las instalaciones multimedia. El formato panorama transporta al espectador en espacio y tiempo, provoca la inmersión ya mencionada y otorga la sensación de estar dentro de una realidad simulada incluso en ocasiones, a través de multipantallas. Justamente, **Clunes** hace referencia en su escrito a que el uso de sensores ha permitido crear situaciones inmersivas que modifican el rol del receptor.

En las instalaciones los objetos, las imágenes, las reproducciones explicitan sus características y, apelan a provocar una sensación, una idea, en definitiva una experiencia. La temporalidad en general no está definida por el artista, forma parte de la decisión del receptor que se convierte en un *flâneur*. En el caso de la video-instalación nos encontramos ante una forma que propone narrativas diferentes a sus compañeros consanguíneos como el cine o la instalación en general. Groys identifica las instalaciones de video como *Time based art* en las que se borra justamente la diferencia entre la actitud contemplativa y la activa (p. 100). Así la video-instalación posibilita un espectador emancipado que decide cuanto tiempo quedarse en la misma. *24 hours Psycho* de Douglas Gordon en base a la película *Psicosis* recurre a esto.

A su vez, el filósofo Martín Jesús Barbero (2002) caracteriza que:

La revolución tecnológica ha dejado de ser una cuestión de medios, para pasar a ser decididamente una cuestión de fines, es porque estamos ante la configuración de un ecosistema comunicativo conformado no sólo por

nuevas máquinas o medios, sino por nuevos lenguajes, sensibilidades, saberes y escrituras, por la hegemonía de la experiencia audiovisual sobre la tipográfica, y por la reintegración de la imagen al campo de la producción del conocimiento.

La posibilidad de una interactividad también influye en la subjetividad ya que desplaza la atención del “objeto” a su desmaterialización, es decir, a un estadio conformado por un organismo vivo dirigido al contexto y al receptor, al que se le otorga la posibilidad de una manipulación y una variación hacia su propia relatividad. Esto lo convierte en un operador al que le es permitido jugar con un mundo externo y un mundo interno.

Daniela Di Bella propone en el inicio de su artículo la articulación entre las palabras experiencia y experimentación. Justamente uno de los puntos de encuentro entre las dos palabras es lo que Di Bella señala en cuanto a que en la experimentación se encuentra comprendido también el desplazamiento del receptor por las distintas salas o galerías que albergan instalaciones audiovisuales. Realiza un recorrido por los antecedentes de las producciones contemporáneas localizándolas –al igual que otros ensayistas– con las vanguardias históricas. En tal sentido aporta otro ejemplo interesante: la novela *Finnegans Wake* de James Joyce que anticipa el uso del lenguaje de construcción hipertextual. Incluye las exploraciones que abordan heterotopías junto a heterocronías, diferentes narrativas y abstracciones diversas. Se detiene en la percepción sinestésica al señalar que la imagen en movimiento se vuelve háptica, al superar la tradición histórica de la contemplación ya mencionada.

Las video-instalaciones presentadas por Albertina Carri (1973)³ en el año 2015 en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires trabajan con documentos y registros que aluden a la memoria tanto pública como privada desde la presencia y la ausencia. Se trata de cuatro relatos conformados por capas superpuestas integradas por aparatos, luces y sombras, imágenes y sonidos que apelan a lo sensorial. Jacques Rancière (2004, p. 181) sostiene a propósito: “Una memoria depende del trabajo de conceptos, de cierto orden de signos, de rastros de monumentos”. Así, la instalación “Cine puro” alude a la desaparición del estado fotoquímico y confirma la caracterización de Claire Bishop (2013) sobre este tipo de instalaciones ya que incluye “el suave ruido sordo” de los proyectores. Las otras tres hablan de la desaparición de sus padres. Convoca así a una heterocronía, una copresencia de acontecimientos histórico-políticos y personales que expone –en forma de constelación– elementos pertenecientes a distintas épocas. En el caso de “El sonido recobrado” se aprecia una yuxtaposición elocuente entre la voz y la materialidad de la caligrafía. Solicitan del espectador la utilización del paradigma indiciario descrito por Carlo Guinsburg en tanto la necesidad de atender a las “huellas infinitesimales”.

Para completar el panorama debemos agregar que con el uso de dispositivos tecnológicos y de redes electrónicas de comunicación las producciones estéticas ya no solo se exhiben sino que también se colocan en escena pública. (Ali S, 2011, p. 122)

Propuesta

Si consideramos que las distintas propuestas audiovisuales nos acercan y nos alejan al mismo tiempo de los acontecimientos como una -“manifestación irrepitable de una lejanía por más cercana que pueda estar” - su opción experimental invitará a una permanente reflexión sobre el devenir. La exploración sobre las distintas condiciones de posibilidad de los diferentes dispositivos, aunados a una búsqueda de producción de sentido, se constituirá en un continuo motor para las producciones estéticas. Suponen así una ampliación de la experiencia. Por eso los escritos de este cuaderno se manifiestan entre el diagnóstico y una mirada propositiva.

Notas

1. En Yoel Gerardo, Figliola Alejandra (comp) (2010), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, UNGS
2. Se refiere a la categorización realizada por Noel Burch en su libro *El tragaluz del infinito*.
3. Realizadora audiovisual, guionista y directora de las películas No quiero volver a casa, Los rubios, Urgente y La rabia entre otras.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1983). “Filosofía de lo nuevo” en *Teoría Estética*. Buenos Aires: Hispamérica.
- Ali S., L. (2011). “Zona en construcción, la participación mediática en el arte” en Moreno Danilo (comp), *Comunicación, Cultura y poder*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes, foto, cine, video*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bellour, R. (2010). “El despliegue de las emociones” en Yoel Gerardo, Figliola Alejandra (comp), *Bordes y texturas*. Buenos Aires: Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento.
- Bishop, C. “Brecha digital”, en *Otra parte* 28, otoño-invierno 2013.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, (2da. Ed).
- Bourriaud, N. (2015). *Ex forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chion, M. (2013). “Aspectos de lo sensorial en el cine actual”, *Toma Uno*, nº 2, Universidad Nacional de Córdoba.
- Dubois, P. (2000). “Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general” en *Video, Cine, Godard*, Libros del Rojas, UBA, 2000.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- García Canclini, N. (2008). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós Estado y Sociedad.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kozak, C. (comp) (2015). *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Caja negra.

- Manovich, L. (2010). "El futuro de la imagen" en Yoel Gerardo, Figliola Alejandra (comp), *Bordes y texturas*. Buenos Aires: Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento.
- Niedermaier, A. (2012). "Fusión de instantes" en Niedermaier Alejandra (comp), *Alquimia de Lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación*, Cuaderno n° 39. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Niedermaier, A. (2013). "La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy", en Niedermaier Alejandra, Polo Viviana (comp), *Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones*, Cuaderno n° 43. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Parente, A. (2011). "La forma cine: variaciones y rupturas" en *Arkadin*, Universidad Nacional de La Plata.
- Rancière, J. (2004). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Sorrivas, N. "El videoarte como herramienta pedagógica" en Vallaza Eleonora (2015), *Cinuenta años de soledad, aspectos y reflexiones sobre el universo del video-arte*, Cuaderno n° 52. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Yoel, G. y Figliola, A. (comp) (2010). *Bordes y texturas*. Buenos Aires: Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento.

Abstract: This Introduction presents the different essays that have been gathered in this Journal. It is a prologue that aims to highlight some of the topics that have been approached by the authors in their articles.

Key words: experimental - components - built of sense - receiver.

Resumo: Esta introdução apresenta os ensaios que compõem este Caderno. É um preambulo que intenta ressaltar alguns dos temas encarados pelos autores dos diferentes textos.

Palavras chave: experimental - componentes - construção de sentido - receptor.
