

Tesis de graduación 2024

Sinfonías urbanas argentinas

Ensayo argumentativo

Estudiante: Gabriela María Núñez

DNI: 38.464.250

Mail: nunez.gabrielam@gmail.com

Tutor de tesis: Martín Greco

Introducción académica

Este ensayo argumentativo tiene como objetivo fundamentar la decisión y elección de los cortos presentados como proyecto de graduación. En primer lugar, escribí una breve **introducción personal** que narra mi recorrido en el campo audiovisual hasta llegar a la realización de un corto experimental.

En segundo lugar, un apartado sobre **lo experimental** en el campo audiovisual, donde busco dar cuenta de las diferentes discusiones que se han generado en torno al tema y las definiciones de distintos autores sobre a qué se llama *cine/video experimental*. Luego un recorrido por la historia del cine experimental dentro de la cual se destaca una sección particular para definir con mayor detalle a las *sinfonías urbanas*, ya que los cortos que realice se ubican dentro de este estilo, fundamentación que se encontrará en las conclusiones. Por último, hice un breve recorrido de cómo se manifiestan estos estilos y géneros particularmente en nuestro país, rescatando importantes obras y referentes de nuestra industria audiovisual nacional.

Por otro lado, hay dos apartados importantes, uno por cada pieza audiovisual, en los cuales doy cuenta del proceso de realización de cada uno de los cortos. En primer lugar, el corto del **CCK**, con un detalle de todas las etapas y procesos que implicó realizarlo y, en segundo lugar, el corto de la **Biblioteca Nacional**. Seguidos por un capítulo dedicado a mi primera opción para continuar la serie de videos, que era la **Casa sobre el Arroyo**, la cual se plantea como un posible próximo video experimental a realizar.

Luego hay una reflexión sobre el **rol de realización y edición** dentro del cine experimental, donde a diferencia del cine clásico las fronteras entre un rol y otro son difusas. Considero muy importante esta reflexión ya que soy editora y la orientación que elegí dentro de la universidad es la de montaje, de modo que en esa sección del ensayo puede entenderse por qué elegí cambiar de rol en esta ocasión y realizar los cortos yo misma y qué conclusiones puede retener de dicho proceso.

Por último, se encuentran las **conclusiones generales** del ensayo, que dividí en dos partes: por un lado, la determinación de a qué categoría formal y estética pertenecen mis cortos y por otro, una conclusión más personal sobre el proceso de realización de mi tesis y este ensayo, enfocada en lo que retengo para construir mi camino profesional a seguir una vez culminada esta etapa como estudiante.

Introducción personal

*El movimiento es sutil pero constante.
Hay que saber mirar.*

Luli Adano.

En principio, me propongo dar cuenta del recorrido que me llevó a presentar una producción audiovisual experimental como proyecto de graduación en vez de editar un corto de ficción clásico o documental. Me inscribí en la Universidad Nacional de Arte sin saber muy bien qué era lo que me llamaba la atención de la carrera para confirmar en las primeras clases que me gustaba el montaje y, de hecho, ya lo ejercía. Desde hacía muchos años, en mis tiempos libres editaba videos con fotos y música bajada de internet en el *Movie Maker*, así como también editaba videos con saludos y pequeños *sketches* para los cumpleaños de amigas y familiares. Decidí entonces seguir esta orientación, siempre con el objetivo de llegar algún día a editar cine de ficción. Sin embargo, a lo largo de la carrera experimenté en otros roles técnicos y también descubrí muchas otras *artes audiovisuales* que se presentaban como campos de exploración de otras estructuras y estéticas, pero también nuevas posibilidades laborales. Descubrí los documentales no clásicos, el cine-ensayo, los contenidos seriados, los videos musicales, etc. Fue en las clases de Lenguaje Audiovisual IV que descubrí que había un mundo audiovisual mucho más extenso y fue también la primera vez que participé como parte del equipo técnico de una producción no clásica, narrativa o argumentativa. El trabajo final de la materia era presentar un *videoarte*, en el cual ejercí el rol de producción junto con otros compañeros y luego el de montajista. El resultado¹ fue muy bueno y, sobre todo, alentador.

Luego de realizar dicho trabajo, realicé un corto experimental con material de un viaje personal a Mendoza. Esta vez no había consigna ni sugerencias de compañeros y se dio en el contexto de cursada del Taller de Cine Experimental, donde los profesores nos alentaron a llevar cualquier proyecto audiovisual que quisiéramos desarrollar, para acompañarnos en el proceso de su realización o investigación; y si no teníamos uno, *que lo inventáramos*. Con ese impulso me senté en la computadora a montar, de manera intuitiva y también lúdica el material que había grabado en las vacaciones. Este ejercicio terminó convirtiéndose en un corto que llamé “Una porteña en la montaña”. Cuando lo mostré en clase y me preguntaron por la motivación o la idea del corto, cuál era el tema, yo comenté el proceso: sentarme a editar con

¹ “Amalgama” se encuentra disponible en: <https://vimeo.com/303371710?share=copy>

lo que tenía de un viaje, sin reflexión alguna, sin mucha consciencia, simplemente intentando reproducir como había sido mi apreciación del paisaje. Recuerdo que en la clase surgió la idea de que detrás de ese armado intuitivo de las imágenes estaba el *tiempo* como concepto ordenador. Luego de esos comentarios realicé modificaciones y terminé un video experimental que producto de dicho proceso, adquirió un subtítulo: “Ejercicio sobre el tiempo n°1”². El resultado fue un corto experimental de tres minutos que me entusiasmó porque dejaba manifiesta la posibilidad de realizar un video por mis propios medios y *creando sentido* mediante la edición.

Algunos años después de ese número 1 y repasando mi recorrido hasta llegar a este proyecto de graduación me doy cuenta que nuevamente *estoy hablando sobre el tiempo*, y que estas sinfonías urbanas podrían ser el *ejercicio número 2*. En aquel momento, la búsqueda era representar mi vivencia del tiempo durante ese viaje, un proceso de evolución desde la ansiedad citadina hasta un estado completamente distinto, de contemplación y calma, que retoma lo vivido para apreciarlo de verdad. En esta ocasión, la motivación es similar: transmitir mi visión, mi vivencia del Centro Cultural Kirchner. Una experiencia personal marcada por la cantidad de *tiempo* que pasé y paso en dicho edificio³, recorriendo el espacio y observándolo, absorbiendo cada uno de sus detalles. Con el caso de la Biblioteca pasa algo parecido, la intención es reflejar la vivencia de una persona que contempla el edificio desde su exterior, no como un turista sino un observador que se deja atravesar por la majestuosidad de la arquitectura y la naturaleza. Todas estas piezas audiovisuales buscan reproducir algo de la vivencia del tiempo mediante la *manipulación del tiempo*, tanto en el momento de la captura como en la edición.

² “Ejercicio sobre el tiempo n° 1” se encuentra disponible en <https://gaviota.myportfolio.com/cambiar-de-horizonte>

³ Trabajo en el Centro Cultural Kirchner desde agosto de 2015.

¿Qué es lo *experimental*?

Intentar dar una definición acabada de a qué nos referíamos con *experimental* dentro de las artes audiovisuales es una pretensión que este ensayo no persigue, ya que el punto de coincidencia entre los autores que se han dedicado al tema es que son tantas y tan distintas las producciones que podrían etiquetarse de experimentales que parece imposible pensarlas como partes de un todo homogéneo. (Leibovich, 2012, 42) No sólo definir los límites de lo experimental se dificulta, sino que las nomenclaturas para referirse al mismo, se usan de maneras disímiles, a veces específicamente y otras como sinónimos: cine experimental, cine arte, videoarte, video de creación, etc. De modo que daré cuenta de lo que yo he logrado construir como concepto de lo experimental.

Lo experimental

Si bien no podemos definir acabadamente lo experimental como un género o estilo, hay varias características comunes a las producciones que conforman esta *categoría*. Usualmente la primera definición o el primer límite que se establece es por contraposición al sistema de narración clásico o lo que Noel Burch denominó como Modo de Representación Institucional (MRI): una estructura narrativa guiada por un personaje principal con el cual el espectador se identificará, debido a la *ubicuidad* de la cámara siempre en referencia al espectador. De modo que podría decirse que lo experimental es lo que se opone al MRI, es decir, filmes con una opacidad estructural, que no buscan ocultar el dispositivo sino hacer al espectador consciente del mismo. Fue Silvestre Byrón quien articuló el concepto de MRO (Modo de Representación Opcional) en el que define el campo de acción del experimentalismo argentino como una apertura a

“la diversidad en lo estético, lo formal y lo narrativo, un operar sobre la percepción del espectador, relacionan imagen y conocimiento, en un polo perceptual, en un conocer intuitivo. De donde el experimentalismo modifica la relación imaginaria que el espectador sostiene con los dispositivos de la imagen”. (Byrón, 1998, 88, citado en Guzmán Cerdio, 2015, 128).

Pareciera ser que el cine/video experimental “sólo puede ser conceptualizado por su exclusión, por aquello que él tiene de atípico, de no-patrón; por aquello, en fin, que no se define ni como documental ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros protocolares del audiovisual”. (Machado, 2010, 7, citado en Torres & Garavelli, 2015, 21) Sin embargo definir lo experimental por su exclusión es un problema ya que existen numerosas producciones

de cine comercial de ficción con estructura narrativas *opacas* y no serían categorizadas como películas experimentales, así como existen muchas producciones opuestas a la estructura narrativa que no son experimentales.

Por otro lado, es importante no definir a lo experimental únicamente por su oposición a la estructura narrativa clásica porque siempre en lo experimental hay algo de lo narrativo, como plantea Mario Alberto Guzmán Cerdio en su análisis de las obras de Byrón y Caldini en “Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino”. En primer lugar, porque como plantease alguna vez Aumont en 1983 “toda figuración, toda representación, conduce a la narración.” (Aumont, 1982, 90, citado en Guzmán Cerdio, 2015, 131) Y en segundo lugar porque si incluso un film fuese completamente no narrativo y/o representativo, el espectador tendería a reponer relaciones narrativas en lo que percibe, realizando dos operaciones: reflexionando e interrogando los modos de representación que el cine experimental presenta, y también comparándolo con géneros y esquemas narrativos que conoce tanto de cine como literatura y la misma vida cotidiana, para generar hipótesis que interpreten el sentido de las imágenes que observa. (Guzmán Cerdio, 2015, 134) Por ese lugar de privilegio que se da a la percepción del espectador en el cine experimental y la tendencia narrativa y conceptual de ciertas obras, el autor plantea que si bien esta categoría rechaza el sistema narrativo clásico e institucional no puede definirse como no narrativo, al contrario:

Decir entonces que el cine experimental es en efecto narrativo es justamente decir que es susceptible de forjar sus propios instrumentos para crear imágenes que lleven al espectador a pensar y a “intuir”, en determinadas condiciones, posibles narraciones. (Guzmán Cerdio, 2015, 135)

De modo que para no caer en la trampa de definir lo experimental en oposición a lo narrativo, es que puede definirse por ciertas características o elementos visuales, estéticos; o más bien, la exploración de las posibilidades materiales y técnicas del medio. Las diversas producciones experimentales tienen en común un carácter lúdico o reflexivo sobre la materia misma del medio o técnica que utilizan, una experimentación sensible con y por lo visual.

Un mínimo común denominador del cine experimental es el énfasis que las películas ponen en lo visual, en detrimento de lo literario. La exploración plástica de las imágenes en movimiento, la textura granulosa de la emulsión fotoquímica, la musicalidad rítmica de los montajes, la imaginación gráfica de sus animaciones, la representación de la temporalidad, las voces no inteligibles y el rechazo a las formas argumentales tradicionales, son algunos de sus trazos característicos. (Alcoz, 2019, 9)

Breve historia del cine experimental

*El arte es un juego cuyas reglas se inventan
a medida que el juego está en proceso.*

Ludwig Wittgenstein

Según los parámetros que se establezcan el origen del cine o video experimentales puede marcarse en distintos puntos, pero cronológicamente puede decirse que como origen (en el caso del cine) o como antecesor o influencia (en el caso del video) la primera manifestación de experimentación audiovisual se da con las vanguardias cinematográficas de la década de 1920. En un contexto de entreguerras surgen dichas vanguardias europeas como consecuencia del impacto de las nuevas tecnologías y las revoluciones político sociales que se viven. Estas producciones se oponen al cine clásico que proponía al arte como imitación de la realidad, como ventana abierta al mundo, y buscan generar un shock en el espectador. Cada nación desarrolló sus características propias, por ejemplo: el **expresionismo alemán**, con historias oscuras y personajes solitarios, además de una puesta en escena marcada por el quiebre de continuidad del espacio y la utilización de claroscuros, contraste tonal, perspectivas contrapicadas y ángulos extraños. Las obras más representativas de este estilo son **El Gabinete del Doctor Caligari** (1920) dirigida por Robert Wiene y **Metrópolis** (1927) de Fritz Lang.



Figura 1. Frame de El Gabinete del Doctor Caligari

Al mismo tiempo, en Francia surge el **cine surrealista** que podría definirse como lo hizo Susan M Anderson: “un intento de desublimar los impulsos del subconsciente y ‘transformar lo interno en una forma profunda de autorretrato.’” (Young & Duncan, 2019, 31) Sus mayores exponentes fueron Luis Buñuel y Salvador Dalí con su film **Un Perro Andalúz** (1929). Tanto en Alemania como en Francia se da paralelamente un **cine abstracto o lírico** de características no figurativas, dentro del cual destacan la **música visual**, cuyos exponentes principales fueron Eggeling, Ruttmann, Richter y más tarde Fischinger; y la obra de Vassily Kandinsky quien planteaba que “el sonido es el alma de la forma. Y la forma es la expresión exterior de ese contenido interior” (Young & Duncan, 2019, 52). La relación entre el cine y el arte pictórico es de vital importancia en estos años, influenciándose mutuamente ambos campos artísticos introducen a sus obras elementos o técnicas novedosas como en el caso del **cine dadaísta**, un período muy breve pero que influyó profundamente a todas las generaciones posteriores y referenciado en René Clair, Marcel Duchamp, Man Ray y nuevamente Hans Richter, un cineasta que utilizó diferentes estéticas a lo largo de su carrera. (Young y Duncan, 2019, 167). Por su parte los **cineastas soviéticos** desarrollaron sus propias poéticas y también elaboraron teorías al respecto, por ejemplo, Sergei Eisenstein produjo películas notables y muy experimentales como **El acorazado Potemkin** (1925) y mientras desarrolló la teoría del *montaje intelectual*; mientras que Dziga Vertov funda junto a otros cineastas el grupo *Kinoki* (Cine-Ojo) cuyo objetivo es filmar *la verdad*, grabando y montando fragmentos de la realidad como se da en **El hombre de la cámara** (1929).



Figura 2. Frames de *El acorazado Potemkin* (1925)

Como es sabido en la década del '30 surge el **cine sonoro** y junto con él, el sistema de narración clásica se institucionaliza, no sólo en Estados Unidos con la fuerte industria de estudios de Hollywood sino a lo largo de todo el mundo. Será recién en la década del '60 cuando surgirá una oleada de producciones y grupos artísticos dedicados al cine experimental, con muchos exponentes y diversas estéticas. Si bien existen piezas rupturistas o experimentales durante el periodo comprendido entre 1930 y 1960 y es fundamental mencionar al **neorrealismo italiano** de la década del '40, no es esto lo que prima en la producción mundial. Es un periodo calificable más bien como un proceso hacia la modernización del cine, que llega de la mano de los llamados *nuevos cines* en la década del '60. El carácter “moderno” de esta etapa del cine puede establecerse mediante ciertas características comunes que se encuentran en las nuevas producciones en distintos países. La política de los autores que le da valor a la poética individual de cada artista por sobre las fórmulas y recetas prefabricadas de los estudios. La mencionada oposición al cine narrativo clásico como modelo formal que determina lo que se puede y no se puede hacer; la proliferación de las historias con finales abiertos y centradas en el protagonista. Y sobre todo una transformación de los modelos de producción que puede verse en los rodajes en exteriores en vez de estudios con decorados artificiales; con equipos de filmación reducidos, la utilización de no actores y rechazo a actores/actrices *estrella* y la improvisación tanto en la actuación como en el plan de rodaje. Este **cine moderno** se da en un contexto mundial en el cual el Estado de Bienestar y las democracias entran en crisis luego de las consecuencias negativas de las guerras mundiales y la Guerra Fría en las poblaciones. Surgen a lo largo de todo el mundo movimientos estudiantiles y revolucionarios protagonizados en gran parte por jóvenes: el Mayo francés de 1968, la Revolución cubana en 1959, en Argentina se da el Cordobazo en 1969. Sumado a este contexto social cambiante, es durante esos años que la televisión se populariza y cambia radicalmente los modelos de producción del cine así como también los modos de ver del público. Este hecho histórico tiene dos consecuencias en el campo de las artes audiovisuales experimentales. Por un lado, con el surgimiento de la televisión y los noticieros que muestran *la realidad* a diario, el cine se libera de su imperativo realista dando lugar a experimentaciones estéticas y formales novedosas y, por otro lado, con el acceso a esta nueva tecnología de video y la popularidad del lenguaje televisivo, surge el **videoarte**.

Sin embargo, durante el periodo mencionado existen surgen grandes artistas del cine experimental, como es el caso de Maya Deren o de Isidore Isou y Maurice Lemaitre que a partir de 1951 inventan el *syncinéma*, marcado por Brenez como un momento crucial de la proliferación del cine de vanguardia debido a que según este nuevo estilo “cada elemento cada

elemento puede y debe animarse”, tanto la pantalla que es reemplazada por otros elementos sobre los cuales proyectar, o bien, intervenida; así como también el espectador se anima, convirtiéndose en un actor activo dentro de la obra. Con este género “el cine sale de la sala, la película es proyectada en las fachadas, en el cielo, en todas partes.” (Brenez, 2021, 83)



Figura 3. Frames de *At Land* (1944)

En la década del '60, en los países de Europa del Este se dan numerosas experimentaciones dentro del cine de ficción y comienzan sus carreras cineastas como Milos Forman, Andrei Tarkovski y Milos Jancso. En Argentina surge el Nuevo Cine Argentino⁴ o como se lo llamó después, el cine de la *Generación del '60*. Esta generación incorpora varias de las características mencionadas como características del cine moderno: sistemas de producción colectivos e independientes, historias que se centran en los personajes y sus conflictos internos y generacionales a diferencia de la fórmula clásica con principio, desarrollo y final; una lógica lúdica e improvisaciones. Paralelamente, en Estados Unidos florecen dos movimientos que van más allá de la modernización del cine y abandonan la ficción como el elemento ordenador de sus obras, dando lugar al **New American Cinema**. Una categoría que ya no pertenece al cine moderno, sino que específicamente se establece como una estética de **cine experimental**. La diferencia entre uno y otro radica en sus modos de producción y redes de distribución, que por no poder o no querer acceder a los canales institucionales se construyen colaborativa e independientemente. Son varios los estilos dentro del nuevo cine de Estados Unidos. En primer lugar, el **cine underground**: tiene dos exponentes principales con poéticas muy distintas, pero ambos con producciones muy personales y subjetivas, está por un lado

⁴ Al conjunto de películas rupturistas de los años 60 se lo llamó en un principio Nuevo Cine Argentino, término que fue abandonado luego de que se utilizase el mismo para referirse a un grupo de jóvenes cineastas que estrenaron sus óperas primas entre fines de 1990 y los primeros años del 2000.

Jonas Mekas que mediante material de archivo propio y un trabajo de montaje crea *diarios filmados* de su vida; y por otro lado, **Stan Brakhage** con una poética más abstracta, plagada de superposiciones y multiplicidad de imágenes de significantes diversos combinados generar nuevos sentidos, “su trabajo cinematográfico consiste en explorar, inventar, revelar otras frecuencias de imágenes posibles. De la abstracción simple a la crítica visual de las imágenes comunes, Brakhage amplió el campo de la figuratividad cinematográfica como ningún otro artista lo ha hecho.” (Brenez, 2021,112)



Figura 4. Frames de *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972)

Durante las décadas del '60 al '90 el cine experimental o de vanguardia se expandió con diversos artistas y subgéneros. Son muchos los estilos y poéticas que se desarrollan durante estos años pero las motivaciones generales de los artistas experimentales pueden ordenarse dentro de las siguientes categorías: el rechazo a la imposición de la industria, ya sea a través de la desobediencia técnica o mediante obras que desafían la censura de las formas de vida no comunes o estándar; films y obras que acompañan luchas políticas y sociales; obras que buscan romper con las barreras entre las distintas disciplinas artísticas y la problematización y exploración del archivo audiovisual mundial. (Brenez, 2021, 46-139)

Si los avances de la tecnología de video y televisión expandieron el campo de la experimentación audiovisual como nunca antes, en la década del 2000, con la aparición del *video digital* el cine experimental *explotó*. Son innumerables los artistas que se volcaron a la experimentación audiovisual a partir de las nuevas tecnologías, Nicole Brenez plantea que el cine de vanguardia

“explota en al menos cuatro sentidos: explota de inventividad, explota disolviéndose en otras prácticas, explota en términos de producción de imagen, explota en términos de invención de circuitos tanto de producción como de circulación.”
(Brenez, 2021, 150)

Sinfonías urbanas

Se habla de sinfonías urbanas o *city symphonies* para referirse a un conjunto de películas y cortos realizados en las décadas de 1920 y 1930 en los cuales las nuevas ciudades eran protagonistas. Sánchez Biosca las define como “sinfonías en las que la metrópoli imponía su ritmo, su fascinante trazado y daba cobijo a la muchedumbre hormigueante, la masa, una de las acuciantes preocupaciones de los filósofos de la época”. (Sánchez Biosca, 2007, 23) Los elementos centrales y comunes de estas obras son dos: por un lado, el registro de la ciudad o de cierto espacio público, un registro que tiene una conexión con el registro documental, pero difiere en su objetivo, no es la intención de estos films exponer la ciudad para su conocimiento sino más bien transmitir una sensación de la misma. Esta sensación a transmitir parte del lugar dónde ponga el foco quien realiza la pieza, ya que podría abordarse cada ciudad desde disímiles enfoques: “la mirada sobre la ciudad que ejerce el cinematógrafo expone así mismo un sistema de pensamiento al incorporar un punto de vista determinado por el mismo efecto que trata de producir. La imagen de la ciudad refleja nuestra propia mirada.” (Lorente Bilbao, 2003, 56)

Por otro lado, el elemento que marca la diferencia entre dichas producciones y los documentales y las posiciona dentro del campo audiovisual experimental es, justamente, la experimentación con el dispositivo. El avance tecnológico de las cámaras, así como la experiencia previa de realizadores y técnicos permite realizar tomas desde posiciones de cámara y ángulos extraños, antes impensados, así como también se da lugar a un montaje de sentido, que va guiando la narración a falta de una historia de ficción o una voz off de tono explicativo o documental.

Para contextualizar el surgimiento de este estilo o categoría de obras es necesario dar cuenta de una importante serie de avances tecnológicos que se da a principios del siglo XX. Un nuevo mundo se esgrime luego de la Primera Guerra Mundial, en el cual los avances en

transporte y urbanización modifican las vidas de millones, las ciudades modernas pasaron de expandirse horizontalmente a hacerlo verticalmente, implantando un modelo de ciudad acumulativa en el cual el sujeto se pierde y pasa a ser parte de una muchedumbre que, influenciada por el exceso de estímulos y las multitudes, se desplaza por la urbe a un ritmo frenético y caótico.

En **El Hombre de la Cámara** de Dziga Vertov podemos observar muchos de estos avances



Figura 5. Frames de El hombre de la cámara (1929).

tecnológicos y como la modernización de la ciudad dicta un ritmo en la cotidianidad de los habitantes de la misma. Lo mismo sucede con **Berlín: Sinfonía de una gran ciudad** de Walter Ruttmann. En ambos films observamos a la ciudad ponerse en funcionamiento desde la quietud matutina. El tiempo y espacio de la ciudad son representados desde la multiplicidad de los puntos de vista. Se abandona el plano fijo de observación, para dar lugar a un montaje de imágenes tomadas desde diferentes alturas y angulaciones. Esto genera la sensación de que la cámara cinematográfica es omnisciente, lo ve todo, en todo momento, y no desde un punto de vista único. De esta manera, gracias al montaje, el espectador accede a una representación de la ciudad que no le es natural y que pretende despertar nuevas sensaciones y reflexiones sobre el espacio que habita.

“El cine, al indagar en aquello que aunque cotidiano resulta imperceptible a la mirada incauta, al relacionar y disociar comportamientos y ritmos, se convierte en caja de resonancia de la complejidad que simboliza la ciudad” (Lorente Bilbao, 2003, 69)

Durante la época de entreguerras, el cine ocupó un lugar importante en la construcción de un imaginario en torno a la ciudad moderna. Debido justamente a lo que se mencionaba

anteriormente, con un montaje rítmico y de asociaciones se le da un nuevo significado al espacio público. Puede decirse entonces que en las sinfonías urbanas existe una temática común y una marcada experimentación técnica y formal, sin embargo, se trata de películas heterogéneas que no permiten hablar de un movimiento o grupo cohesionado. (Rodríguez, 2017, 67)

Las obras que los autores dedicados a la materia consideran parte de esta subcategoría de Sinfonías Urbanas son las siguientes:

1. Manhatta (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler.
2. Paris qui dort (1923) de René Clair.
3. El ballet mecánico (1925) de Fernand Léger.
4. Rien que les heures (1926) de Alberto Cavalcanti.
5. Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927) de Walter Ruttmann.
6. Emak Bakia (1927) de Man Ray.
7. El Puente (De Brug, 1928) y Lluvia (Regen, 1929) de Joris Ivens.
8. Rennsynphonie (1928) de Hans Richter.
9. El hombre de la cámara (1929) de Dziga Vertov.
10. Markt am Wittenberg Platz (1929) de Wilfried Basse.
11. H2O (1929) de Ralph Steiner.
12. Imágenes de Ostende (1930) de Henri Storck.
13. Acerca de Niza (À Propos de Nice, 1930) de Jean Vigo.
14. Duoro, faina fluvial (1931) de Manuel de Oliveira.
15. Twenty-Four Dollar Island (1927) de Robert J. Flaherty.
16. Autumn Fire (1932) de Herman Weinberg.
17. A Bronx Morning (1931) de Jay Leyda.
18. City of contrasts (1931) de Irving Browning.

Existe una sinfonía urbana hecha en Latinoamérica: **São Paulo, Sinfonia da Metrópole** de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig. Este film no se incluye usualmente en el listado del corpus de *city symphonies* debido a que si bien tiene secuencias de montaje que se corresponden con este sub género en su estructural general es más bien una película documental.

Sin embargo, reducir una categoría o género a ciertas décadas es un error ya que es importante considerar que los géneros existen más allá de las películas que los componen o el corpus de films, son también sistemas específicos de expectativas y características básicas reconocibles. (Neale, 1990, 46) Lo mismo ocurre con esta subcategoría del cine experimental, si consideramos como sus características básicas o reconocibles al protagonismo de la ciudad, la experimentación técnica y la utilización del montaje para la creación de un sentido, son muchas más las obras que pueden considerarse Sinfonías Urbanas y no sería necesario restringir dicha nomenclatura a las producciones de las décadas del '20 y 30. No hay que pensar en los géneros como una definición acabada sino como un proceso, cambian y se desarrollan

al entre mezclarse unos con otros. Los géneros son temporales por definición, tanto por su mutabilidad como por su historicidad. (Neale, 1990, 56-58) Un buen ejemplo de dicha evolución temporal es el corto experimental **Broadway by Light** (1958) de William Klein. Centrado en el espacio público y abocado a la construcción de una sensación mediante el montaje, el protagonismo de este corto es de las luces de neón de carteleras y anuncios de Broadway.



Figura 6. Frames de Broadway by light (1958).

El mismo año en que se estrena este corto enaltece las luces de Broadway se estrena la sinfonía urbana de nuestra ciudad: el corto **Buenos Aires** realizado por David Josen Kohon. Como en las sinfonías urbanas de los años 20, se centra en la ciudad y nos muestra grandes hitos arquitectónicos de la misma, como el obelisco, el edificio Kavanagh, la casa rosada, la calle corrientes, etc. Sin embargo, el realizador incorpora una denuncia político social al entremezclar secuencias de montaje típicas de las sinfonías urbanas con secuencias en las cuales vemos las villas miseria que también forman parte de la ciudad. El corto pasa de una secuencia que refleja el ritmo de la ciudad a una secuencia observacional y descriptiva de la

villa a través de unos carteles que anuncian la construcción de nuevos y lujosos edificios, los cuales vemos pegados en las paredes de alguna casilla.

Kohon no solo se queda en imágenes descriptivas de la villa, enfrenta al espectador con esa



Figura 7. Frames de Buenos Aires (1958).

parte de la sociedad relegada que vive en condiciones precarias a través de planos cortos donde los ciudadanos miran directo a cámara. En la parte final del corto, la trama se centra en seguir el día de varios trabajadores, un cartero, una trabajadora textil, un obrero. Observamos cómo arrancan el día, sus tareas laborales que son acompañadas por secuencias con imágenes de la ciudad, los edificios y la muchedumbre urbana; para luego verlos volver a sus casas en la villa. Es en este momento que dichos trabajadores, mirando directo a cámara, se dirigen al espectador diciendo “Si señor, yo vivo aquí”. De este modo el corto de Kohon se establece como una sinfonía urbana que refleja el ritmo de la ciudad de Buenos Aires, pero con el agregado de tener intrínseca una denuncia social contundente.

Como decía anteriormente, si se amplían las fechas a considerar para establecer que un film es o no una sinfonía urbana, ambos cortos podrían inscribirse dentro de esta tradición. Mientras uno se centra en un juego lúdico de luces, otro transmite una denuncia social mediante el montaje de comparación; pero ambos cortos centran su estructura en planos que describen la ciudad (o un aspecto de la misma) así como también ambos se valen del montaje para organizar las imágenes y darle sentido a la pieza. Son muchas las producciones que se han realizado en la línea de las sinfonías urbanas desde la década del ‘20 en adelante, por ejemplo: **Koyaanisqatsi** (1982) de Godfrey Reggio, **Brief von Paris** (1975) de Walerian Borowczyk, **London** (1994) de Patrick Keiller, **Los Angeles Plays Itself** (2003) de Thom Andersen, **Suite Habana** (2003) de Fernando Pérez, etc.

Dentro de este conjunto quiero destacar **Bucharestless** (2011) de George Dorobantu quien retrata la ciudad de Bucarest, capital de Rumania. Este film no se centra únicamente en el aspecto arquitectónico y los movimientos de tránsito y humanos por la urbe, sino que suma también el entorno natural con toda su flora y fauna, volviendo a éstos también protagonistas del film y de la ciudad. La película no se vale de una voz en off o carteles con información, ni de una estructura narrativa básica; por el contrario, rechaza toda lógica que no sea la visual.



Figura 8. Frames de Bucharestless (2011).

Utiliza repetidamente el montaje de asociación creando secuencias bellísimas, por ejemplo, una en la cual diferentes cielos se unen por el vuelo de los pájaros, que entran y salen de cuadro haciendo las veces de una sola ave, esta operación se repite constantemente con secuencias de perros callejeros en distintos lugares, personas cargan las bolsas de las compras, distintos osos de peluche, distintas personas revisando la basura, etc. También se encuentran varias yuxtaposiciones en las que el montaje de asociación se da por la composición del plano más que por su contenido o temática; donde se unen dos planos con más peso compositivo a la derecha, por ejemplo, o se unen varios planos por tener el mismo movimiento de cámara.

En la actualidad, tan mediatizada y en la que el audiovisual está presente todo el tiempo en nuestras vidas, en la vía pública y en las redes sociales; podría decirse que las sinfonías urbanas continúan proliferando, por más que ya no sean cortos o películas realizadas por reconocidos cineastas y con el objetivo de ser proyectadas en una sala de cine. Desde la proliferación del audiovisual como lenguaje universal, ya prácticamente todo el mundo entiende cómo se realiza un video y tiene a su alcance numerosos tutoriales, aplicaciones, plantillas y etc. para realizar sus propios experimentos audiovisuales. En este contexto existe en redes sociales un importante número de producciones que a través de varias técnicas

(hyperlapses, timelapses y montajes rítmicos, stop motion, etc.) reproducen un recorrido por grandes ciudades o representan una experiencia perceptiva de ciertos edificios públicos, fachadas y otros detalles arquitectónicos particulares de algunos establecimientos, barrios o ciudades. Por ejemplo, el trabajo de Conner Griffith, cuyos videos experimentales establecen a través del montaje rítmico y la animación una relación entre sonido e imagen particular. No todos sus trabajos pueden considerarse sinfonías urbanas, pero varios de sus cortos se centran en algún espacio urbano. Por ejemplo, **Take the Five** un corto que ilustra la composición *Take the A train* de Richard Tee & Steve Gadd con vistas de la ruta interestatal número 5 de California.



Figura 9. Frames de *Take the Five* (2019).

Otro caso es el de Ismael Saenz-Pena animador y editor noruego que explora a través de la edición, la animación y fotos fijas diferentes emblemas culturales en su serie **Persistence of Vision**, el primer corto con fotos de estatuas de la fachada del Museo Louvre de París, y luego en los siguientes continuó enfocándose en edificios como el Museo Nacional de Nueva Delhi, India, y la Catedral de Trondheim en Noruega. Por último, el caso de los hermanos McGloughlin con una extensa carrera produciendo todo tipo de videos, sean experimentales o publicitarios, explorando las técnicas mencionadas anteriormente. Específicamente dentro del universo de sinfonías urbanas es importante mencionar dos cortos: **New York Postcard**, donde a través de diversas fotos, hyperlapses, tomas de drone y un montaje frenético crean una reproducción o descripción audiovisual de la ciudad; y **ATK – BONOBO** grabado en Portugal

y completamente realizado a través de imágenes de vías de tren, imágenes tomadas desde trenes, subtes, etc.



Figura 10. *Frames de Repetition* (2019).

Los realizadores lo describen como intento de film minimalista donde se encarnan las ideas de percepción y serendipia para que el mundo se presente de una manera visual novedosa. Este último corto lleva el nombre de la canción en la que se basa (y el artista que la compuso), de la misma manera que **Repetition - Max Cooper** un impresionante corto de Kevin McGloughlin donde las repeticiones de las ciudades modernas son protagonistas.

Por otro lado, en redes sociales varias cuentas se dedican a crear contenidos breves en la misma línea de experimentación con técnicas audiovisuales teniendo de temática o protagonista a la ciudad/ la arquitectura. A continuación, citaré solo algunas, que en lo personal me gustan mucho y siempre encuentro inspiradoras:

- 1- Nina Nayko⁵, fotógrafa y animadora de Georgia cuyos trabajos más significativos para mí son sus exploraciones con las luces de la ciudad y sus ediciones caleidoscópicas combinando distintos frentes y ángulos de fachadas de edificios.
- 2- Giovanna Crise⁶, diseñadora multidisciplinaria de Italia. Esta artista tiene muchos trabajos diferentes, los que particularmente me interesan y creo que pueden catalogarse como sinfonías urbanas modernas son sus videos realizados en viajes como Andalucía y Lisboa, donde anima algunos patrones que se encuentran en las calles de estas regiones para darles vida.
- 3- Joe Pease⁷, *filmmaker* y animador de Estados Unidos cuyo trabajo se centra en la repetición y la rotoscopia, creando mundos lisérgicos en ambientes urbanos.

⁵ [Perfil de Nina Nayko en Instagram](#)

⁶ ["Andalucía 2022" por Giovanna Crise](#)

⁷ [Perfil de Joe Pease en Instagram](#)

Cine y video experimental en Argentina

El cine experimental es poesía, una danza, una música.

*Las imágenes tejen la trama
como las palabras tejen un poema.*

Narcisa Hirsch

Es en la década del '60 que se da el período clave del **cine experimental argentino** y sus referentes máximos son Narcisa Hirsch y Claudio Caldini, sin embargo, pueden establecerse como antecedentes a éstos las producciones de Horacio Coppola, Luis Bras y Víctor Iturralde. Según el autor Pablo Marín, **Traum** (1933) dirigida por Coppola es la primera película experimental argentina, ya que en la misma un hombre se quedó dormido y sueña, como espectadores accedemos a sus sueños no como “una ventana cristalina al mundo, sino una trampa a los sentidos” (Marín, 2022, 20). **Un Quai de la Seine** (1934) y **A Sunday in Hampstead Heath** (1935) también de Coppola forman una trilogía con su primer corto, todos experimentales y grabados en 16mm. Este cineasta, además de producir tres obras clave, fue uno de los fundadores del Cine Club Buenos Aires donde se exhibían films de vanguardia hacia fines de la década de 1920.

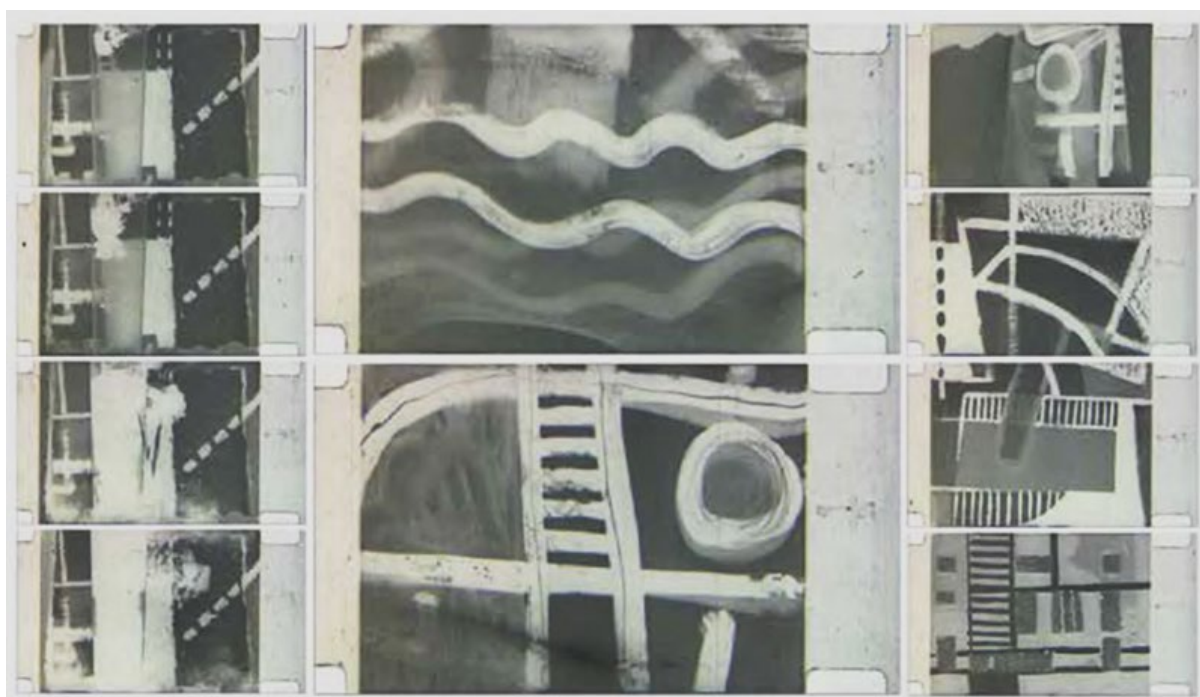


Figura 11. Frames de Composición (1954).

El cortometraje dio lugar a la experimentación antes que las películas, porque es más accesible y económico, así como también se constituye siempre alejado de las lógicas industriales, por lo cual se ve menos presionado y también menos vigilado. En los primeros

años de la década del 50 se llama experimental a cortometrajes que lejos de explorar y experimentar sobre el lenguaje cinematográfico buscan registrar otras obras de arte y/o artistas. Se da una amplia colección de cortos *documentales* o *institucionales* sobre artistas de la época, en los cuales “el cine juega el papel de testigo objetivo de aquello puesto delante suyo”. (Marín, 2022, 40) Sin embargo, mientras se producen dichos cortos, aparecen otros films que logran algo a mitad de camino entre el mero registro de una obra y la obra audiovisual por sí misma. Esto puede decirse de films como **Composición** (1954) de Rodolfo Julio Bardi, **Continuidad plástica** (1957) de José Arcuri, quien fundó el mismo año la Asociación de Realizadores de Corto Metraje, y **Del punto a la forma** (1954-1958) de Martin Blaszko.

Para la misma época y por fuera de las artes visuales, se encuentra el corto experimental de David José Kohon: **La flecha y un compás**, de 1950. Este corto, al cual el realizador describe como *ensayo*, puede catalogarse como experimental porque no busca contar una historia de manera clara, la trama no termina de quedar clara, así como tampoco la cronología de la misma. Por otro lado, el director experimenta con el dispositivo, se observan varias superposiciones, montaje frenético, movimientos de cámara particulares y acentuados. La estructura del corto es más bien onírica, donde accedemos a fragmentos de acciones con las cuales no se llega a reconstruir la historia en su totalidad o, más bien, cada espectador puede armar su propia historia con las piezas disponibles.



Figura 12. Frames de *La flecha y un compás* (1950).

En el caso del **video experimental argentino** comienza su producción cuando la tecnología de la televisión se propaga en el país en la década del 60. Se establece por esos años la hora cero del video experimental cuyas primeras obras incluyen a la televisión, ya sea desde una mirada crítica o utilizando el dispositivo como aliado. Este es el caso de **La Menesunda**, primera obra del país que incorpora la imagen en movimiento. En 1965 en el Instituto Di Tella, Marta Minujin y Rubén Santantonín realizaron una ambientación en la cual los espectadores accedían a un ambiente con televisores conectados a un circuito cerrado que les permitía verse en directo en las pantallas. (Alonso, 2005) Marta Minujin fue una de las artistas que continuó durante esos años experimentando con el video en sus obras a la par de otros artistas como David Lames, Lea Lublin, Margarita Paksa y Jaime Davidovich. (Garavelli, 2014, 37-42)



Figura 13. Registro fotográfico de *La Menesunda*, mayo de 1965. Instituto Torcuato Di Tella.

Desde mediados de los 60 y durante la década del 70 se produce mucho cine experimental y particularmente en la Ciudad de Buenos Aires. Dentro de este amplio panorama de cineastas y estéticas que constituyen el **cine underground argentino**,⁸ Paula Wolkowicz señala la diferenciación de dos grupos separados: los **cineastas experimentales** y los **cineastas contestatarios**. Los experimentales se dedican, al principio, a producir individualmente sus obras, pero eventualmente, en la década del 70, se agrupan bajo la tutela del Instituto Goethe como el Grupo Cine Experimental Argentino, formaron parte: Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni y Adrián Tubio. Este grupo de cineastas retomaba *lo esencial* del cine y ponía como eje de sus producciones las características básicas materiales del medio: el tiempo y el movimiento. En cambio, los cineastas contestatarios se concentraban en la unión de la experimentación con el lenguaje cinematográfico y la referencia o reflexión sobre la coyuntura política y social del momento en el país. Entre ellos se encuentran Alberto Fisherman, Edgardo Corazinsky, Edgardo

⁸ Rodrigo Alonso plantea la definición de un cine underground argentino, cuyo apogeo se da entre 1965 y 1978, mediante rasgos de tipo sociológico (los sistemas de distribución alternativos y la relación directa de realizadores y espectadores) y rasgos de tipo formal (la opacidad y explicitación de la estructura de los films y temáticas que manipulando la realidad existente pretenden transmitir un clima o una emoción).

Kleinmann, Bebe Kamin, Migul Bejo y Julio Ludueña. Sus producciones rechazaban el *montaje invisible* y el ocultamiento del dispositivo de las narraciones clásicas, pero hacían uso de la estructura narrativa y la ficción para reflexionar sobre la realidad, apelando al aspecto más racional del espectador. De modo que podría decirse que existieron paralelamente un grupo más militante y anclado a su tiempo; y otro más *internacionalista*, cuyo vínculo con lo real está tamizado por una impronta emocional. (Wolkowicz, 2015, 52- 53)

En la década del '80, con la vuelta de la democracia y la disponibilidad de tecnología de video se da el auge del video experimental en nuestro país dando lugar a lo que Graciela Taquini llamó la *primera generación videasta*. Esta distinción no se da solo por ser varios los artistas dedicados al video simultáneamente, sino debido a que dicha generación es “consciente de la capacidad del video para explorar las posibilidades estéticas y conceptuales de la imagen en movimiento, y de crear a partir de ese sondeo una retórica particular.” (Garavelli, 2014, 43)



Figura 14. Frame de *Hermanas Video Home* (1991).

Durante las décadas del 80 y 90 el video experimental busco institucionalizarse a través de diversos festivales, muestras y curadurías en importantes museos, becas, cursos y premios, etc. Algunos de los nombres destacados del periodo son: Gastón Duprat, Gabriela Golber, Andrés Denegri, Sara Fried, Jorge La Ferla. Luego de dicho período de institucionalización se da un quiebre en el cambio de milenio, con la llegada de lo digital y la crisis económica social del país, el video experimental se vuelve mas popular y accesible y se pasa a la colectivización

de la producción, en contraposición al individualismo de los años noventa. (Garavelli, 2014, 20-23)

Desde el 2000 a la actualidad la producción y circulación de videos experimentales a continuado su proliferación y “el traspaso a la era digital ha puesto en conflicto otras áreas afines a la creación audiovisual, como son el cine y la televisión, cuya distinción e individualidad se hace cada vez más difícil de discernir” (Garavelli, 2014, 13) De modo que en la actualidad, las producciones audiovisuales experimentales comparten ámbitos de circulación y exposición, a menudo comparten artistas, que se dedican a realizar obras en varios formatos o incluso a la hibridación de los mismos. Es en este contexto, que los grandes festivales de cine incluyen dentro de sus categorías una dedicada al cine experimental. Por ejemplo, el FestiFreak⁹ que se realiza desde 2005 tiene diversas secciones que han mutado a lo largo de los años, pero varias de ellas se han dedicado a los films experimentales, al video contemporáneo argentino, y desde la edición de 2015 existe la sección **FestiFreak Expandido** de cortos experimentales. El mismo Festival de Mar del Plata incluyó en su edición de 2009 la sección **Estados Alterados** que se dedica al cine experimental. Por otro lado, existe un circuito de festivales específicos, como es el caso de la **Semana de Cine Experimental de La Plata** que se hace anualmente desde 2011; el **Play Festival de Videoarte y Cine Experimental**, un caso a resaltar, ya que es un festival específico y de alcance internacional que se realiza anualmente en la ciudad de Corrientes; el **Festival Internacional de Videoarte (FIVA)** que se realiza desde 2011, la **Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM)** organizada por la UNTREF desde 2012. Surge hace algunos años el festival **Ciudades Reveladas**, proyecto nace en 2013 con una muestra internacional que recupera y promueve el *cine de ciudades*, con la convicción de que pensar la ciudad desde las representaciones audiovisuales permite imaginar su transformación¹⁰. En este festival se entrecruzan varias disciplinas para abarcar una reflexión sobre las tensiones y conflictos que se despliegan en los territorios que habitamos.

Así como proliferaron las producciones audiovisuales, muestras y festivales, la investigación académica y producción literaria tuvo lo propio. Por un lado, se crearon varias carreras específicas dedicadas a los nuevos medios en universidades nacionales y por otro, se editaron numerosos libros y ensayos como, por ejemplo: **Video experimental argentino contemporáneo** (2014), de Clara Garavelli, se constituye como un repaso o cartografía del video experimental en argentina; **Poéticas del movimiento** (2015), un libro de ensayos

⁹ <https://festifreak.com/>

¹⁰ <https://ciudadesreveladas.com.ar>

recopilados por Alejandra Torres y Clara Garavelli donde varios autores problematizan las nociones de cine/video experimental y repasan obras, artistas y movimientos que constituyen el ámbito experimental audiovisual argentino. **Una luz revelada** (2022) de Pablo Marín que es un repaso por la producción de cine experimental argentina.

Sinfonía Visual del Centro Cultural Kirchner

Hay que frenar para ver el trabajo de la emoción
Godard.

Descripción del proyecto y motivación

El Centro Cultural Kirchner es uno de los edificios más emblemáticos de la Ciudad de Buenos Aires, por su historia, sus usos y su belleza arquitectónica; constituyéndose ésta en una atracción en sí misma. Quien camina por el edificio se deslumbra por su belleza y ya sea público general, un artista o un visitante ocasional; se detiene para tomar alguna foto, o grabar alguna imagen en sus retinas. Pero hay detalles que solo percibimos quienes trabajamos en el edificio y lo habitamos con frecuencia.

Este video invita a detenerse en esos detalles, darles valor a esos instantes mágicos de luz, a esos rincones cerca de la oficina donde se forma un arcoíris o esa sombra que ya identificamos y esperamos día a día porque sabemos que va a estar ahí. Estos efectos lumínicos conforman un espectáculo maravilloso y, sin embargo, privado, al que solo accedemos quienes transitamos a diario este edificio. Es esta la motivación esencial del proyecto, compartir con el público general, con todo el mundo, este bello espectáculo producto de la luz, el sol y el paso del tiempo.

Proceso

Si bien la idea de realizar esta pieza rondaba mi mente desde varios años antes, el proceso concreto de realización comenzó en el verano de 2022, durante el cual registré con mi propia cámara, antes y después de mi horario laboral, una serie de *timelapses* que registraban el recorrido de alguna luz, proyección o sombra que había visto y me había impactado. Ya venía experimentando con este mismo sistema de grabación en mi casa, registrando con timelapses el movimiento de una luz en mi living o cocina y luego manipulando en edición dichas imágenes, experimentando con el efecto que produce poder observar el avance de la luz, acelerando y ralentizando las tomas.

Con el registro que tenía de dos o tres espacios del centro cultural y una música sinfónica edité un video de muestra que junto con una propuesta de producción presente a la Dirección del centro cultural y en marzo de 2022 el proyecto fue aprobado.

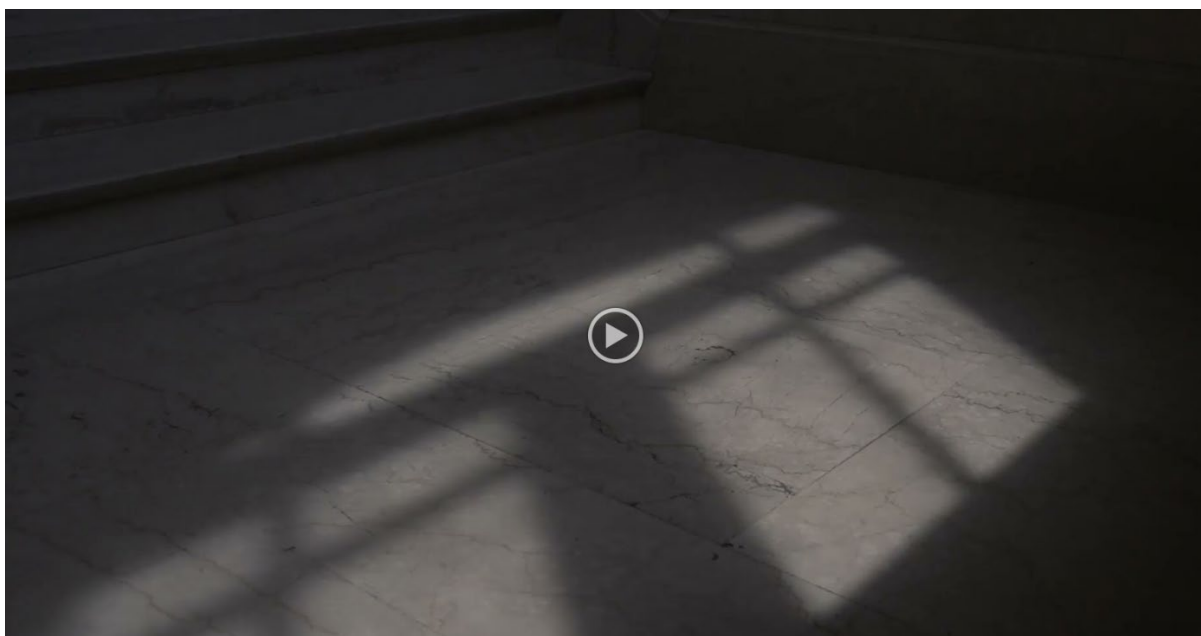


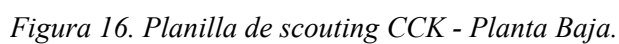
Figura 15. Frame del video de prueba presentado a la dirección del CCK.

Pre producción

Una vez que el proyecto fue aprobado institucionalmente planifiqué junto a compañeras productoras un rodaje de varias jornadas, espaciadas entre sí, que me permitieran grabar 2 o 3 timelapses distintos por día. Se definió el equipo técnico y también el equipamiento que íbamos a utilizar, en paralelo comencé el proceso de scouting de luces que quería registrar, en diversos horarios recorrí el edificio entero sacando fotos a las luces y/o sombras que me impresionaban, anotando su ubicación, día y horario de registro.

Con esas primeras referencias armamos el plan de rodaje, elegí los espacios a registrar y salimos a grabar las primeras jornadas. Para la determinación de las jornadas de rodaje tuve que tener en cuenta una serie de cuestiones: desde la disponibilidad institucional de los espacios elegidos y la disponibilidad horaria de los mismos, hasta la condición climática. Necesitaba que los días de rodaje fueran días de puro sol, sin nubes, para que éstas no se interpusieran en medio del recorrido de la luz del sol, de modo que el *timelapse* registrarse correctamente y sin saltos el efecto elegido.

A continuación, adjunto algunos planos como ejemplo del proceso de scouting que lleve a cabo.



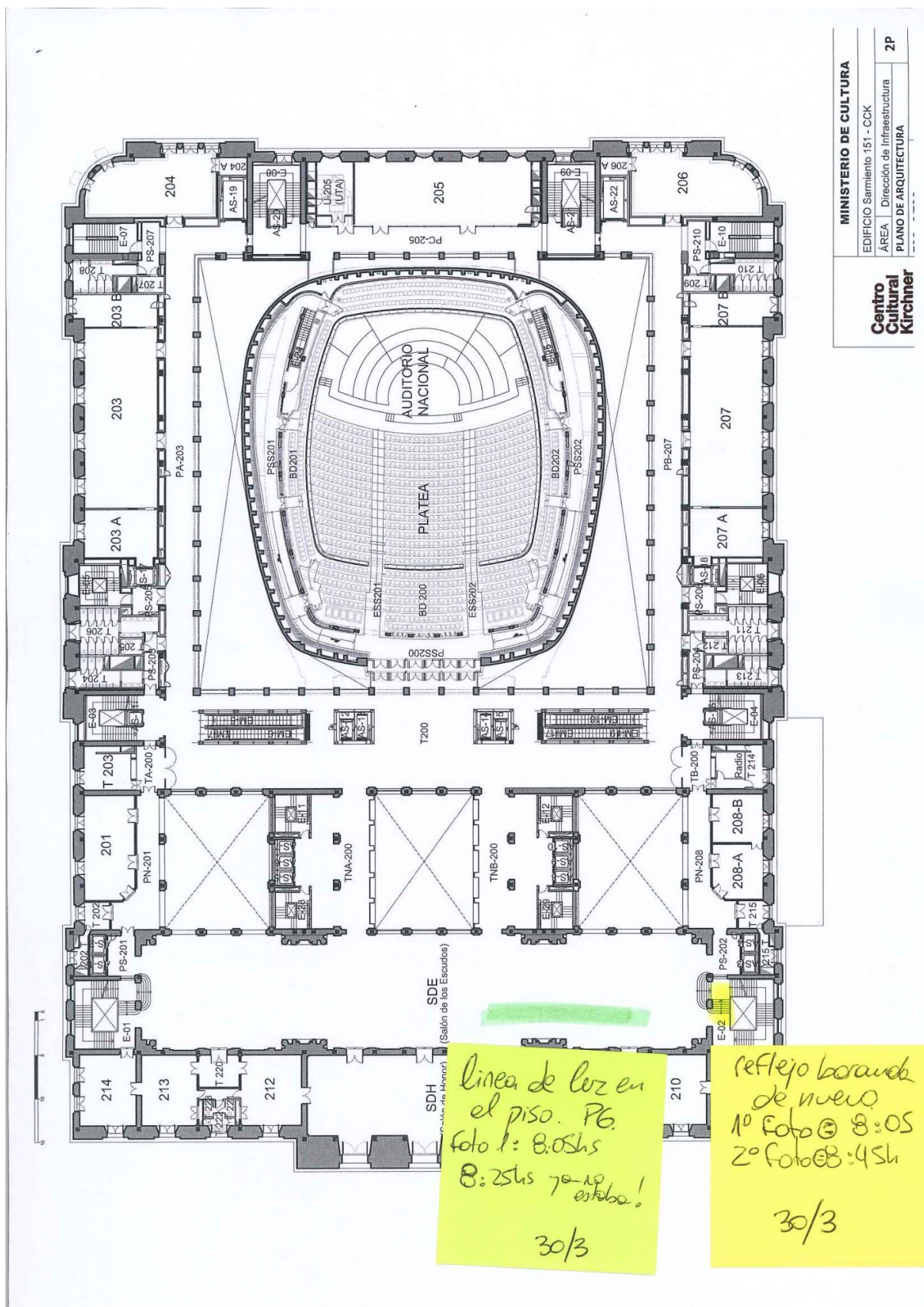


Figura 17. Planilla de scouting CCK - Piso 2.

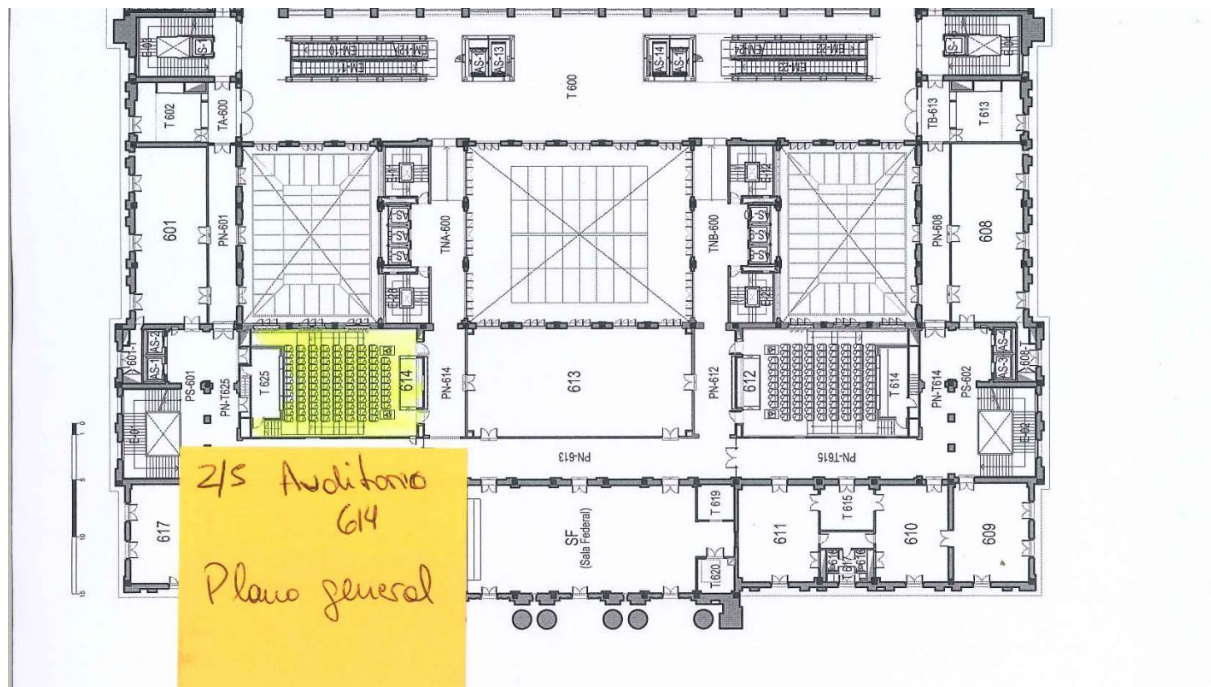
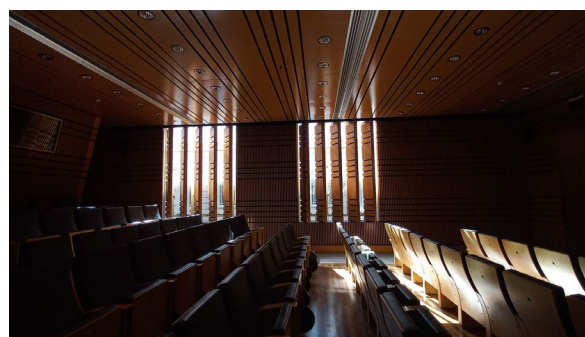
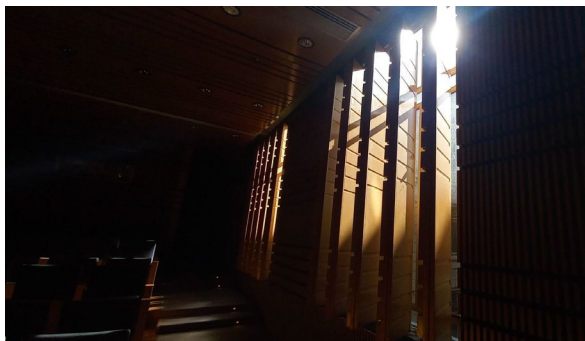


Figura 18. Fragmento de planilla de scouting CCK.

En este plano, por ejemplo, marqué un efecto de luz que quería grabar en el Auditorio 614. En cada ocasión sacaba fotos de las luces y anotaba diferentes cuestiones a tener en cuenta: bloquear algún pasillo o escalera para que no entrase a plano alguna persona que justo estaba por allí, apagar luces artificiales de alguna sala, el horario en que se producía el efecto y la fecha en la que lo observe, etc.

Algunas fotografías de referencia que saqué:



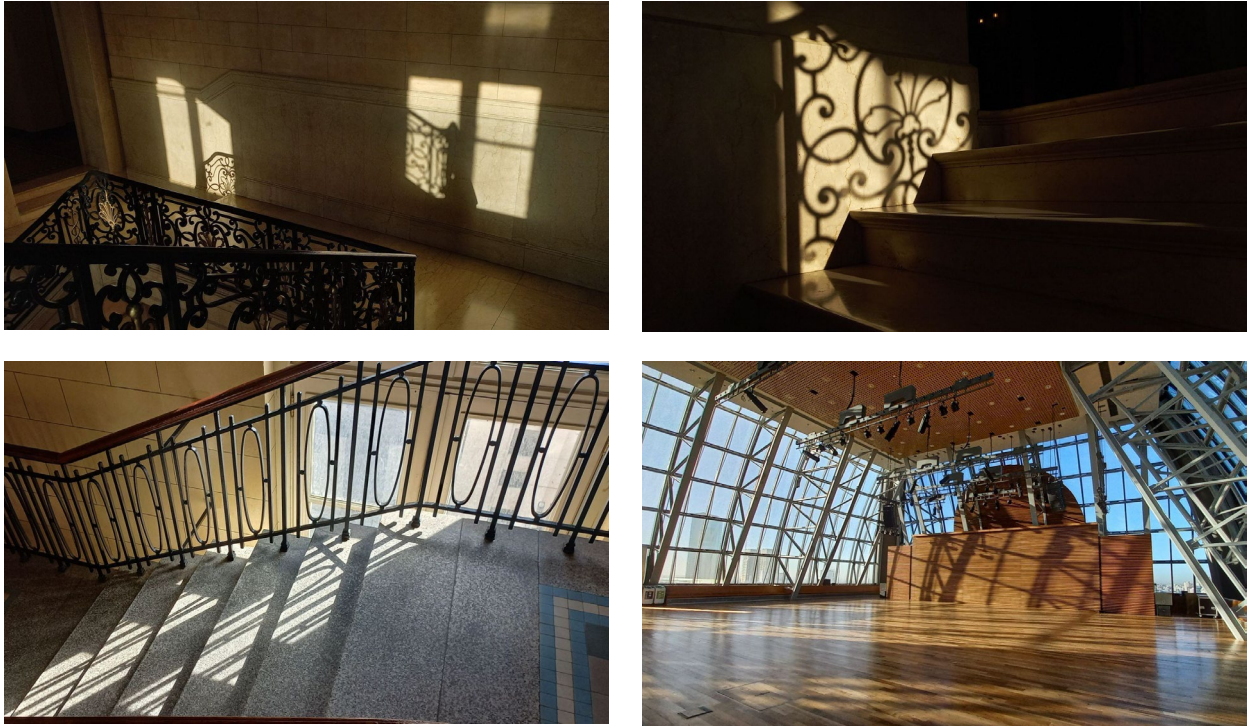


Figura 19. Fotos de referencia para rodaje en el CCK.

Elección de la música

Como paso final de la pre producción, me embarqué luego en la elección de la música para la pieza, ya que era importante contar con la misma antes del rodaje para tenerla en cuenta en los tiempos de registro. Comencé la búsqueda con la decisión de que la música debía tener dos características clave: por un lado, la intención era que fuese una pieza de origen nacional, para darle valor a la gran variedad de producción musical de nuestro país y, por otro lado; debía ser una pieza sinfónica ya que había planteado el proyecto de modo que las luces y sombras hacían las veces de instrumentos que se suman para conformar la orquesta que interpreta una sinfonía visual. Asimismo, es dicho estilo orquestal, sinfónico, el que mejor se corresponde con la estética arquitectónica del *academicismo francés* que presenta el edificio.

Por dichos motivos, elegí “Rapsodia Entrerriana”, una obra escrita por Cecilia Torr , la primera mujer argentina en dirigir una orquesta en el Teatro Colón en 1949. Además de ser de origen nacional y de una gran belleza, elegí esta música por los diferentes pasajes armónicos que tiene, los cuales se traducen en pequeños momentos que componen el total, de modo que pudiese hacer coincidir esos momentos con los diferentes espacios a registrar.

Rodaje y post producción

El proceso de rodaje se fue dando en paralelo con el de scouting, ya que las fotos de referencia de una o dos semanas anteriores diferían mucho de la realidad cuando íbamos a grabar. De modo que comencé a hacer scoutings uno o dos días antes de cada jornada para luego confirmar que espacio y efecto de luz registraríamos cada día. Luego de las primeras tres jornadas comencé también en paralelo el montaje de la pieza, elegida la música desde un comienzo, comencé a probar con los planos que ya tenía, de modo que para las siguientes jornadas de rodaje sabía qué tamaños de planos precisaba para poder variar de una secuencia a otra.

Hacia el final de esta etapa, hicimos una jornada de grabación de *inserts*: específicamente planos en movimiento de detalles arquitectónicos que sirvieran a modo de transición y/o conexión entre los distintos *timelapses* y espacios registrados. El espíritu de estos planos era, además de su funcionalidad en la estructura del video, presentar la mirada de un espectador, un pasajero del espacio del centro cultural que a menudo se encuentra en grandes espacios con techos muy altos y desde su posición observa hacia arriba la dimensión del edificio. Es por esto que dichos planos son contrapicados y realizados con un lente angular, para generar ese efecto de inmensidad y también establecer el punto de vista desde la altura de la mirada humana.

De modo que el material básico de este video experimental, la *media*, se divide en tres categorías: la pieza sonora elegida en la etapa de preproducción, los inserts o planos en movimiento desde un punto de vista de un visitante y los *timelapses* de efectos de luz y sombra que se producen en distintos espacios a lo largo del día.

Podría definir a los *timelapses* como procedimientos que se basan en “una diferencia de velocidad entre el registro del movimiento y su reproducción, es decir, en una desproporción entre la cantidad de cuadros por segundo en que fue capturada una acción y la cantidad de cuadros por segundos en que se la proyecta.” (Oubiña, 2009, 107) Los *timelapses* registrados tenían duraciones entre 5 y 20 minutos, en los cuales se observaba el movimiento y recorrido de la luz natural a lo largo de horas. Aquí se encuentra la **primera manipulación del tiempo**: desde el registro mismo se produce una aceleración de ese recorrido que la luz del sol hace, para que sea reconocible al ojo humano. Si el registro hubiese sido en tiempo real, el recorrido de algunas luces o sombras hubiese tardado horas en completarse, lo cual sería insostenible desde el lugar de expectación, pero además no generaría ningún efecto, ya que al ser tan lento

el movimiento se vuelve imperceptible. En cambio, mediante la utilización del *timelapse*, ese movimiento se vuelve material, visible y reconocible.

En la etapa de montaje, se da una **segunda manipulación** del recorrido de las luces y la duración de este, ya que los *timelapses* fueron a su vez acelerados mediante el software de edición. Cada clip fue cortado y acelerado de modo que los movimientos y formas registradas coincidieran sincrónicamente con ciertos pasajes o armonías de la banda sonora. La motivación de este video experimental nunca fue describir el espacio institucionalmente o hacer un registro narrativo o descriptivo del mismo, sino explorar emotivamente el espacio, dejando de lado el edificio en sí y su función como centro cultural. “No se trata de reproducir el movimiento como ilusión realista, sino de explorar su aspecto lúdico y subversivo.” (Oubiña, 2009, 107) La edición del material se dio de manera lúdica, buscando sincronizar los avances de la luz con los movimientos de la música y a su vez intentando establecer un recorrido por el espacio general, pasando de una locación a otra desde el amanecer hasta la puesta del sol.

Exposición / expectación

El video se estrenó el 21 de junio de 2022 en el canal de YouTube del Centro Cultural Kirchner dando lugar a la última etapa del proceso, la exposición, por un lado, y expectación por el otro. Podría decir que es una pieza que desafía al espectador, ya que, si bien es breve, al no tener una narración o argumentación que guíe el visionado, algunos espectadores pueden sentirse perdidos o incluso aburridos. El tiempo que cada *timelapse* permanece en pantalla no se corresponde al tiempo de lectura de cierta información concreta, a una función descriptiva del espacio, sino a un montaje rítmico y poético. Es decir, la duración de cada plano es establecida por el ritmo y tempo de la música y no por la capacidad de verlo y deducir que se trata de un pasillo, una escalera o un auditorio. Además del ritmo que marca cierta progresión en la edición, la duración de cada plano es dictada por el recorrido de cada efecto visual registrado, a través de un montaje más plástico en el cual se busca que el movimiento registrado sea visible, reconocible por el público, y también le permita a cada individuo un lapso de reflexión o interpretación propia. David Oubiña en “Una juguetería filosófica” plantea que los cambios de velocidad o la manipulación de las duraciones siempre imponen un *distanciamiento analítico* porque son intervenciones que rompen con la cohesión esperable de la imagen.

Quando se observa una imagen, un segundo basta para obtener la información: ‘eso es un pasillo’. Pero luego de un rato, uno se olvida de que es un pasillo y sólo ve que es rojo, amarillo, líneas. Y entonces regresa como pasillo.

El autor reproduce esta cita de Chantal Akerman para plantear que en la disyuntiva entre el *valor referencial* y el *valor plástico* de la imagen cuando se prioriza su función poética, el espectador tiene la posibilidad de advertir otros sentidos que exceden el mero reconocimiento de la imagen y dependen de la manera en que ésta le es presentada. De modo que cuando el pasillo “regresa” lo hace “*expandido por todas las connotaciones que la mirada le agregó mientras olvidó que era un pasillo.*” (Oubiña, 2009, 117)

Esta percepción expandida e individual es la buscada por la pieza, una expectación activa en la que cada individuo concrete el sentido o significado de la pieza. La búsqueda no era presentar una idea o un concepto concreto, pre digerido, sino poner al espectador en una posición en la que se vea obligado a crear junto con el video su significado, a interpretar lo que está viendo y viviendo de modo personal.

Poesía Visual de la Biblioteca Nacional

*El cine tiene por vocación no registrar las apariencias,
sino desplegar las potencias de la analogía.*

Nicole Brenez

La Biblioteca Nacional Mariano Moreno es un proyecto de los arquitectos Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga, quienes obtuvieron el primer premio del llamado a concurso de carácter internacional con fecha 19 de junio de 1961. La construcción de la misma se terminó en 1993, dando lugar a una joya arquitectónica de la Ciudad de Buenos Aires que fue declarada Monumento Histórico Nacional en el año 2019.



Figura 20. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, vista desde la Av. Gral. Las Heras.

La singular fachada del edificio corresponde al estilo arquitectónico *brutalista* y como rasgo fundamental del proyecto se destaca que la estructura principal ha sido resuelta en hormigón armado, revistiendo un carácter arquitectónico destinado a quedar expuesto. La construcción se encuentra elevada, en primer lugar, por cuestiones prácticas, divide las salas de lectura y oficinas, que se encuentran en edificio principal, de las salas destinadas a depósito de libros que se encuentran en los subsuelos.



Figura 21. Biblioteca Nacional vista desde el parque trasero, sobre la Av. del Libertador.

En segundo lugar, esta elevación responde a principios del brutalismo bajo los cuales es importante el aprovechamiento del espacio y el respeto del ambiente natural circundante. Al estar el edificio central elevado, la construcción permite el espacio adecuado para el parque que la circunda, generando así una relación entre la arquitectura y la naturaleza, así como

también se conecta a la ciudad con el río, ya que desde las salas del quinto y sexto piso se puede observar el Río de La Plata.

Pre producción

Una vez que definí que la siguiente sinfonía urbana de la serie sería de la Biblioteca Nacional comencé la larga y burocrática tarea de obtener los permisos correspondientes para poder filmar el edificio, ya que por cuestiones de copyright no es posible filmar o sacar fotos al edificio sin autorización previa.

Durante los meses en los cuales me comuniqué por diferentes vías para dar finalmente, con el permiso, me dediqué a investigar la historia de la Biblioteca y realice un scouting de luces y sombras con el celular.



Figura 22. Fotos de referencia de la BNMM.

Rodaje

En el mes de junio se llevó a cabo el rodaje que consto de 5 jornadas de registro exterior del edificio, en dichas jornadas registre los efectos de luz que aparecían con el amanecer y las primeras luces de la mañana como también el avance veloz de la luz cuando se acerca la hora del ocaso.

Con la experiencia previa del rodaje en el CCK, este nuevo rodaje fue menos estructurado y más lúdico. Por un lado, porque ya tenía conocimiento de cuánto tiempo de grabación en timelapse era necesaria para que luego en la edición se aprecie el movimiento de la luz, lo que nos permitió avanzar mapas rápidamente de un plano a otro. También sacamos fotos del monitor de la cámara una vez que dábamos REC a cada plano, para poder ir comparando con lo que veíamos y observar si el avance de la luz/sombra ya era suficiente antes de cortar y pasar al siguiente timelapse.

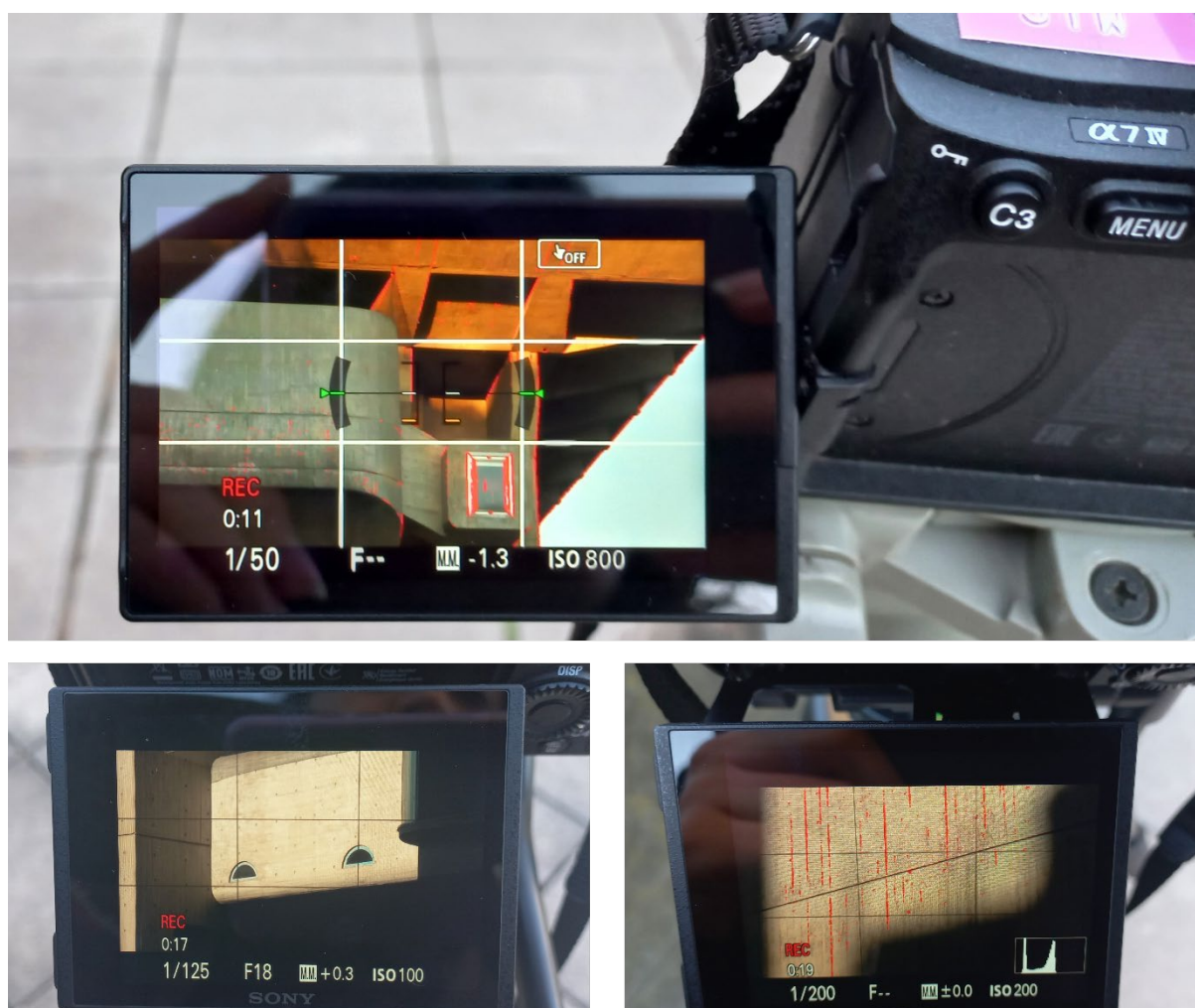


Figura 23. Fotos sacadas al monitor de cámara en rodaje.

Por otro lado, fue necesario abandonar un poco la estructura y definición de qué plano se registra cada día y en cada momento, ya que las jornadas eran pocas y era necesario

aprovechar el tiempo al máximo. De modo que definí algunos planos a realizar cada día con su horario específico y entremedio de éstos, horas de exploración y registro libre. El rodaje se realizó con dos cámaras, de modo que, una vez establecido un plano, recorrimos otros espacios del exterior para buscar alguna luz que nos llamase la atención.

Podría decir que este segundo rodaje fue más experimental que el anterior, ya que le di lugar a la improvisación y libertad a mi camarógrafa que en varias ocasiones se alejó con una de las dos cámaras a buscar planos sola.

Post producción

La post producción de este corto comenzó posteriormente al rodaje, a diferencia del video realizado en el CCK donde rodaje y edición se dieron a la par. En esta ocasión al ser las jornadas de rodaje pocas y continuadas no era posible avanzar con la edición paralelamente, de modo que tomé la decisión de no editar nada hasta terminada la etapa de rodaje. Adentrándome una vez a una edición como la que realice hace años con el material de archivo de mis vacaciones, el material ya registrado y cerrada la posibilidad de extenderlo para en la edición darle sentido al mismo. El primer corte de este experimento fue justamente eso, una experimentación con los tamaños de plano y diferentes texturas que habíamos obtenido en rodaje, para ver qué era lo que más sentido le daba al material. Luego de varias pruebas llegué a la estructura final, en la cual las primeras imágenes son planos detalle o bien cerrados en los cuales se deja ver cierta materialidad del edificio, pero éste no es del todo reconocible, para dar lugar paulatinamente a planos más amplios en los cuales se aprecia y reconoce la Biblioteca.

Estas pruebas visuales se dieron paralelamente a la búsqueda de música, que para este corto es original. Siendo este un proyecto personal y autofinanciado decidí que la música sería original y no una obra sinfónica como en el caso anterior. De modo que comencé, ya en la etapa de rodaje, una búsqueda de músicas de referencia que reflejaran el espíritu del edificio y su conexión con el parque que lo circunda. Una vez que tuve listas las referencias y algunas pruebas de edición, realicé un corte con fragmentos de esas canciones para pasarle a Nicolas, el músico que compuso la banda sonora final. Este proceso fue muy enriquecedor ya que era para menos la primera experiencia de realización de música original para un audiovisual, de modo que hicimos varias versiones tanto de música como de video hasta que llegamos a un resultado que nos conformó a ambos.

De la Biblioteca Nacional a la Casa Sobre el Arroyo

Como continuación de la serie que inaugura el video del CCK, me propuse realizar una pieza sobre la **Casa Sobre el Arroyo** de Mar del Plata, una construcción diseñada por Amancio Williams y Delfina Gálvez que finalizó su construcción en 1945 y fue una de las arquitecturas modernas más conocidas del siglo XX. La obra, perteneciente al estilo arquitectónico moderno, fue planteada por los arquitectos como una forma en el espacio que no anulara la naturaleza y recibe su nombre porque se encuentra emplazada sobre el arroyo Las Chacras que dio origen y recorre la ciudad de Mar del Plata.

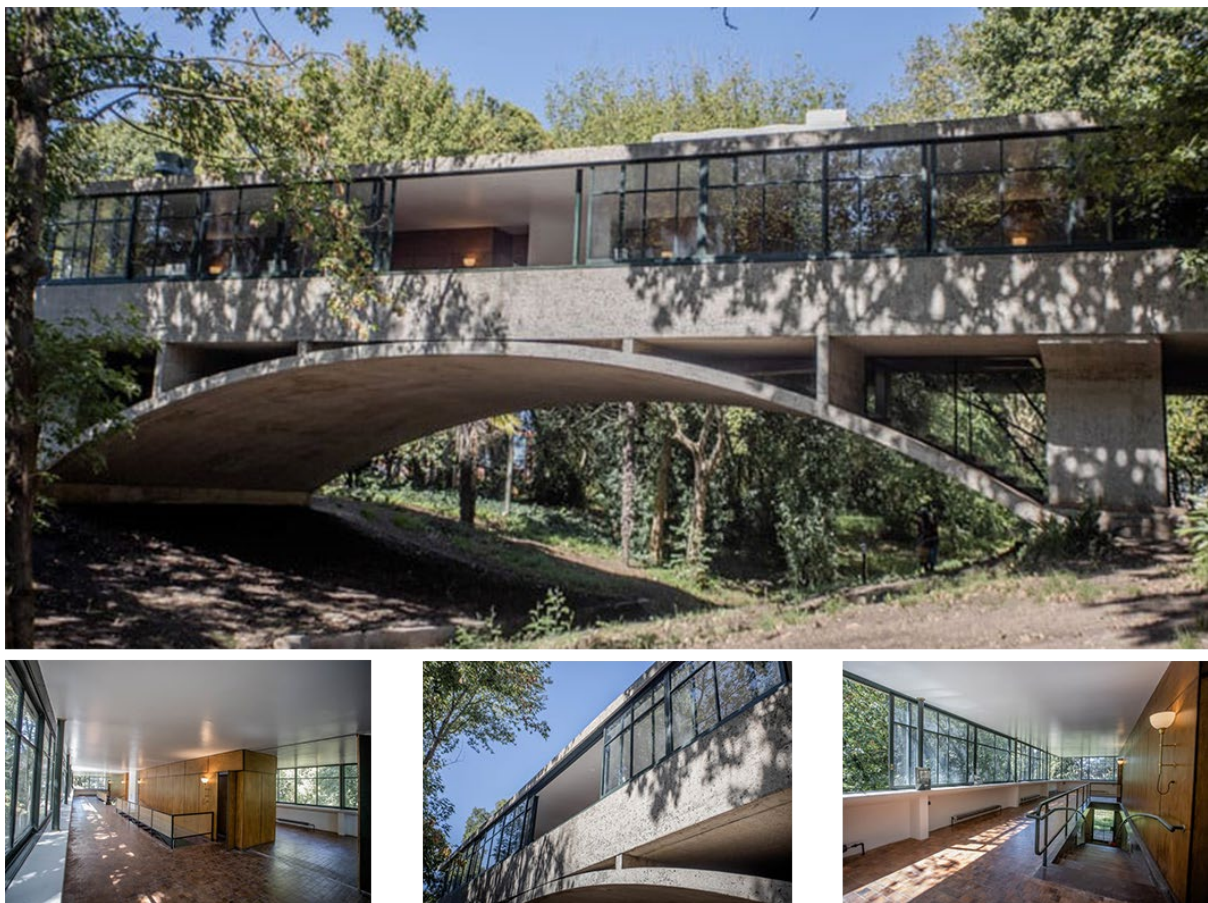


Figura 24. Casa Sobre el Arroyo, Mar del Plata.

Originalmente fue construida para el padre de Amancio, Alberto Williams, un músico, compositor, docente y poeta argentino que es considerado por muchos como el patriarca de la música argentina por su determinante influencia en la música nacional. Además de generar una vasta obra musical que incluye dos oberturas de concierto, nueve sinfonías, tres poemas sinfónicos, música de cámara, coral, canciones y más de 300 composiciones para piano;

Alberto fundó y dirigió por años el Conservatorio de Música de Buenos Aires e intervino en la sinfonización del Himno Nacional Argentino que se entona actualmente.

El objetivo de este nuevo proyecto era retratar esta pieza arquitectónica única y emblema del movimiento moderno en todo el mundo y la relación que mantiene con la naturaleza que la rodea, así como también revalorizar la obra musical de un personaje tan importante en nuestra cultura musical nacional. Sin embargo, debido a cuestiones presupuestarias y políticas este proyecto no pudo realizarse aún y ha quedado pendiente para su realización en otro momento; dando así lugar a la pieza realizada sobre la Biblioteca Nacional.

Habiendo finalizado ya dos cortos de la serie, procuraré retomar el vínculo con las autoridades de la Casa Sobre el Arroyo para volver a presentar la propuesta y poder realizarla; mientras paralelamente busco nuevos espacios a retratar y nuevos recursos para captar algún instante y congelar el tiempo.

Sobre el rol de realización/edición en el campo experimental

El montaje, como forma fundamental del cine, con su tratamiento irreal del tiempo-espacio y con su proceso selectivo de factores narrativos es, de por sí, una deformación intencionada de la realidad que podrá merecer el calificativo de estilización artística si su tratamiento es de categoría creativa

Rafael C. Sánchez

Rafael Sánchez plantea una diferenciación entre la **compaginación o edición**, que vendría a ser el rol operativo o técnico, y el **montaje** al cual plantea como la esencia del cine, "como una necesidad o exigencia del espectáculo fílmico de estar fraccionado en planos o tomas." (Sánchez, 2011, 88) De esta manera, el montaje sería un proceso más abarcativo, que comienza cuando se imagina la película o video, el rodaje donde se fraccionan las acciones y luego culmina con la compaginación.

"Toda realidad posee su propio espacio y su propio tiempo. El cinematografista, desde el momento que observa esa realidad como posible materia prima para su obra, ya comienza a encajarla dentro de un espacio y un tiempo diversos." (2011, 68)

Tomando estos conceptos de Sánchez, podría decirse entonces que el montaje es en sí mucho más que la labor o el rol específico del editor/a. Usualmente en los equipos de trabajo el proceso de montaje lo llevan a cabo varias personas a través de sus roles: el guionista cuando divide las acciones en escenas, el director cuando interpreta el guion y divide cada escena en planos y tomas y finalmente el editor en la compaginación final del material. En esta ocasión, el proceso del montaje completo lo llevé a cabo yo desde la elección de los espacios a retratar, la elección de los diferentes planos y luego efectivamente en la edición. Este proceso se dio de esta manera porque en el videoarte, o al menos en este caso, la progresión de las imágenes y el sentido mismo de la pieza se da en el montaje. Es por esto, que creo que el rol de edición en el cine experimental es también de realización, lo fue así en todas las piezas de videoarte que me tocó editar, ya que al tener el material en la isla el sentido o el orden original que se había pensado siempre se modifica o incluso - como en el caso de corto sobre paisajes de Mendoza - no existe ningún concepto previo al montaje, es este proceso el que genera sentido.

Diría entonces, que ejercí un doble rol de realizadora/ editora en estos proyectos audiovisuales y así como fue muy práctico, ya que al momento de plantear el rodaje yo ya

estaba pensando en la posterior edición, también fue muy desafiante ya que fue la primera experiencia donde me tocó ejercer la dirección de un equipo de trabajo y en todas las etapas de producción. Fue un desafío muy enriquecedor, porque personalmente tenía muy clara la idea de lo que quería hacer, pero para poder realizarla tuve que aprender a comunicar esa idea a otros. En el caso del video del CCK realicé un video de prueba para demostrar lo que quería lograr, pero paralelamente también busqué referencias audiovisuales en cuanto a la estética y también el espíritu o clima que se buscaba generar; en cambio, para el caso de la Biblioteca fue mucho más fácil ya que tenía el video anterior para mostrar y este se planteaba como una continuidad de la serie. Contar con la posibilidad de llevar a cabo una idea propia con un equipo de compañeros fue vital, en primer lugar, porque al ser mi primera vez me ayudaron mucho en cuestiones técnicas y estéticas que no manejaba. En segundo lugar, el aporte de cada uno fue muy importante para dotar a la pieza de una variedad de planos y/o encuadres que tal vez en soledad no hubiese logrado. Para el primer corto, al ser la primera vez que dirige un equipo aborde el rodaje de una manera estructurada, con tiempos y planos específicos para cada jornada y definidos con anterioridad. Para el segundo video, el equipo de rodaje fue más reducido pero las posibilidades de grabación se extendieron, ya que, una vez obtenido el permiso, podíamos filmar en cualquier lugar del exterior de la Biblioteca (a diferencia del interior del CCK donde había que solicitar cada espacio con anterioridad). De modo que el primer rodaje fue más estructurado y el segundo más experimental y lúdico, lo que me llevó a experiencias bien distintas en la edición. Si para el video del CCK yo llegue a la etapa de post producción con un armado casi definitivo y la música elegida hace tiempo, para el caso de la Biblioteca llegue a la etapa de edición con muchísimo material e infinitas posibilidades de montaje, así como también termine de definir la música a partir de las imágenes y no al revés. Definitivamente ambas piezas audiovisuales forman parte de una misma serie, pero la realización de cada una se dio de manera muy distinta.

Conclusiones

La vista es comprensión profunda.
Rudolph Arrnheim

¿Mis piezas audiovisuales en qué categoría están?

Respecto a la *categoría formal* en la que se inscriben estos cortos, no creo que puedan establecerse como cortos narrativos ni documentales, están definitivamente dentro del campo experimental. Definirlos como cortos de cine experimental establece un problema con la terminología que se utiliza actualmente en nuestro país, donde el concepto de cine experimental ha quedado específicamente ligado a la experimentación con filmico. Asimismo, estos cortos no fueron pensados o realizados para la pantalla grande, con lo cual tampoco los inscriben dentro de la categoría cine.

La definición de video es más atinada y podría decir que son “videos de invención”, un concepto gestado en la academia brasileña a propósito del libro **Cinema de invencao** (1986) de Jairo Ferreira: la idea de inventar acarrea el sentido de descubrir un proceso o de generarlo a partir de la propia obra. (Torres & Garavelli, 2015, 18) El término que plantean las autoras para abordar estas obras con una nomenclatura apropiada es “video experimental” y conceptualmente se remite a la idea de *video de invención*, “donde lo experimental va más allá de una mera exploración formal, de un quiebre o novedad, ya que implica asimismo la relación que el video mantiene con las redes de legitimación de la producción.” (Torres & Garavelli, 2015, 21)

De modo que para la serie que comencé y presento, creo que la nomenclatura adecuada es video experimental. Entendiendo una vez más la experimentación como *cierta voluntad de juego, de curiosidad por las posibilidades de su propio medio* y video por la libertad y posibilidad del medio, así como la previsión de un visionado particular, no en una proyección conjunta como en el cine.

Hecho un repaso por diferentes géneros y estilos dentro de lo experimental creo que mis cortos se ubican en la categoría estética de *sinfonías urbanas*. Hay dos aspectos clave que difieren de las características básicas establecidas para la misma, por un lado, el espacio elegido para representar, que en este caso es un único edificio en vez de la gran ciudad y, por otro lado, la ausencia de personas recorriendo los espacios, ya que el foco está puesto en los recorridos que realiza la luz natural.

Sin embargo, las similitudes o puntos en común de mi obra con las sinfonías urbanas son más cruciales y me permiten ubicar los cortos dentro de esta categoría. Una de ellas es la idea de salir con la cámara a registrar *la realidad*, sin artificios ni puestas en escena. Si los realizadores de las sinfonías clásicas utilizaban la ciudad como decorado, encontrando en los edificios, las avenidas y rutas escenas a registrar, yo busqué los efectos de luz que se daban naturalmente para grabarlo. Otra similitud importante es la idea del montaje como rector del sentido de la pieza, del mismo modo que se establecía el recorrido por la ciudad a través de la edición y sin guiones previos, en ambos cortos que realice el orden, la estructura y la duración de cada plano fue decidida en la isla de edición. Fue en la etapa de postproducción que cada pieza encontró su sentido y cada plano o timelapse su lugar y no antes. Y, por último, si bien ninguno de mis cortos se centra en una gran ciudad, ambos son exploraciones fílmicas de espacios públicos. Sería muy limitante definir como Sinfonías Urbanas únicamente a aquellas películas y/o cortos que se enfocan en representar toda una ciudad. Por ejemplo, **El Puente** de Joris Ivens fue realizada en 1928 y es comúnmente catalogado como una sinfonía urbana, sin embargo, no se ocupa de grabar y representar la vivencia de la ciudad de Rotterdam sino que centra su atención en un puente, y en cómo éste modifica la vida a su alrededor, la diferentes formas de su cruzarlo y su asombroso mecanismo realizado a diario para que los barcos puedan cruzarlo.

El tiempo como concepto y mi camino a seguir

Llegando al final de este escrito puedo decir que encuentro en mi obra, tanto en la serie audiovisual que presenté como tesis de graduación como en otras piezas realizadas con anterioridad, una intención de *captar el tiempo*, registrarlo, transmitirlo. ¿Qué es el tiempo sino la vivencia particular y única de cada persona? Dejando las convenciones que rigen los calendarios y establecen las horas, el tiempo es todo lo que nos sucede, es todo lo que tenemos y lo que a menudo nos falta. Tal vez la necesidad de captar el tiempo, de concentrar toda la atención en un instante, de congelar por siempre un momento específico; provenga de la sensación de que el tiempo que tenemos es corto y hay que aprovecharlo. Encuentro en el video experimental y en la posibilidad de crear sentido a través del montaje de imágenes, la capacidad de transmitir a otros mi propia sensación del tiempo y mi vivencia del espacio.

Este es un camino que tal vez sin darme cuenta vengo recorriendo hace tiempo, pero que definitivamente producto de la realización de este ensayo me propongo profundizar. El hecho de haberme puesto a reflexionar sobre el camino que me permitió llegar hasta aquí y la

oportunidad de racionalizar los procesos artísticos que vengo realizando me permitieron encontrar una conexión en las diferentes producciones o piezas audiovisuales que he hecho y un concepto claro para seguir explorando y experimentando.

Índice de imágenes

Figura 1. Frame de El Gabinete del Doctor Caligari	6
Figura 2. Frames de El acorazado Potemkin (1925).....	7
Figura 3. Frames de At Land (1944).....	9
Figura 4. Frames de Reminiscencias de un viaje a Lituania (1972)	10
Figura 5. Frames de El hombre de la cámara (1929).....	12
Figura 6. Frames de Broadway by light (1958).	14
Figura 7. Frames de Buenos Aires (1958).	15
Figura 8. Frames de Bucharestless (2011).....	16
Figura 9. Frames de Take the Five (2019).....	17
Figura 10. Frames de Repetition (2019).	18
Figura 11. Frames de Composición (1954).....	19
Figura 12. Frames de La flecha y un compás (1950).....	20
Figura 13. Registro fotográfico de La Menesunda, mayo de 1965. Instituto Torcuato Di Tella.....	21
Figura 14. Frame de Hermanas Video Home (1991).....	22
Figura 15. Frame del video de prueba presentado a la dirección del CCK.	26
Figura 16. Planilla de scouting CCK - Planta Baja.....	27
Figura 17. Planilla de scouting CCK - Piso 2.	28
Figura 18. Fragmento de planilla de scouting CCK.	29
Figura 19. Fotos de referencia para rodaje en el CCK.....	30
Figura 20. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, vista desde la Av. Gral. Las Heras.	34
Figura 21. Biblioteca Nacional vista desde el parque trasero, sobre la Av. del Libertador.....	35
Figura 22. Fotos de referencia de la BNMM.	36
Figura 23. Fotos sacadas al monitor de cámara en rodaje.	37
Figura 24. Casa Sobre el Arroyo, Mar del Plata.	39

Bibliografía

- ALCOZ, Albert (2019). *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental*. Editorial UOC, España.
- ALONSO, Rodrigo (1997), “Buenos Aires Underground”, presentado en la *Jornada de Homenaje: Los Primeros Cien Años de Cine en Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ALONSO, Rodrigo (2005), “Hazañas y peripecias del video arte en Argentina” en *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 3: Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales*. INCAA, Buenos Aires.
- AUGÉ, Marc (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. GEDISA Editorial, España.
- BRENEZ, Nicole (2021) *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso* (L. F. Alarcón, Trad.) La Fuga & Metales Pesados, Chile. (Obra original publicada en 2006).
- CROUZEILLES, Carmen (2012). “Videoarte”, en KOZAK, Claudia (ed.), *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Caja Negra, Argentina.
- DANTO, Arthur (1999). “Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo” en *Después del fin del arte*, Paidós, España.
- DUNCAN, Paul & YOUNG, Paul (2009). *Cine artístico*. TASCHEN, China.
- GARAVELLI, Clara (2014). *Video experimental argentino. Una cartografía crítica*. EDUNTREF, Argentina.
- GRAF, Alexander (2007). “Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s” en GRAF, Alexander & SCHEUNEMANN, Dietrich (ed.). *Avant-Garde Film*. Rodopi B.V., Amsterdam - New York.
- GUZMÁN CERDIO, Mario Alberto (2012). “Percepción y narración. El cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini” en TORRES, Alejandra & GARAVELLI, Clara (ed.). *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Librería Ediciones, Argentina.
- LEIBOVICH, Mariel (2012). “Cine experimental”, en KOZAK, Claudia (ed.), *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Caja Negra, Argentina.
- LORENTE BILBAO, José Ignacio (2003), *Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe*, Facultad de Ciencias Sociales y de la comunicación de la Universidad del País Vasco.
- MARÍN, Pablo (2022), *Una luz revelada. El cine experimental argentino*, La Vida Útil, Argentina.

- NEALE, Steve (1990), "Questions of genre", *Screen*, vol. 31, 45-56.
- OUBIÑA, David (2009). *Una juguetería filosófica*. MANANTIAL, Argentina.
- RODRÍGUEZ, Ángel Sancho (2017), *Las Sinfonías Urbanas como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ, Rafael (2011). *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. LA CRUJÍA, Argentina.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2007), "Fantasías urbanas en el cine de los años veinte", *Lars. Cultura y ciudad*, vol. 7, 23-25.
- TORRES, Alejandra & GARAVELLI, Clara (2015). "Reflexiones en torno a un concepto. Perspectivas desde lo local" en TORRES, Alejandra & GARAVELLI, Clara (ed.). *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Librería Ediciones, Argentina.
- WOLKOWICZ, Paula (2015). "Escenas del *under* porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los 60 y 70" en TORRES, Alejandra & GARAVELLI, Clara (ed.). *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Librería Ediciones, Argentina.
- YOUNGBLOOD, Gene (2012). *Cine expandido*. EDUNTREF, Argentina.

Filmografía, referencias e inspiraciones

- AÏNOUZ, Karim. GLAWOGGERÏNOUZ, Michael. MADSEN, Michael. OLIN, Margreth. REDFORD, Robert. WENDERS, Win. (Directores) (2014) *Catedrales de la cultura*. [Película] Alemania.
- ANDERSEN, Thom (Director) (2003) *Los Ángeles Plays Itself* [Película] Estados Unidos.
- ARCURI, José (Director) (1957) *Continuidad plástica*. [Corto] Argentina.
- BARDI, Rodolfo Julio (Director) (1954) *Composición*. [Corto] Argentina.
- Biblioteca Pública de Nueva York [@nypl] (2019, 5 de noviembre) *Watch the Rose Main Reading Room transform into the #LibraryLions ceremony space in this time lapse*. [Video] Instagram
<https://www.instagram.com/p/B4gCMBfgFtY/?igshid=m7zz525r39hw>
- BLASZKO, Martín (Director) (1954-1958) *Del punto a la forma*. [Corto] Argentina.
- BOROWCZYK, Walerian (Director) (1975) *Brief von Paris*. [Película] Francia.
- BUÑUEL, Luis y DALÍ, Salvador (Directores) (1929) *Un Perro Andaluz*. [Película] Francia.
- COPPOLA, Horacio (Director) (1933) *Traum*. [Corto] Argentina.
- COPPOLA, Horacio (Director) (1934) *Un Quai de la Seine*. [Corto] Argentina.
- COPPOLA, Horacio (Director) (1935) *A Sunday in Hampstead Heath*. [Corto] Argentina.
- DEREN, Maya (Directora) (1944) *At Land* [Corto] Estados Unidos.
- EISENSTEIN, Sergei (Director) (1925) *El acorazado Potemkin*. [Película] URSS.
- Filarmonía de Los Ángeles [@laphil] (2020, 25 de febrero) *One of North America's premier voice ensembles, La Chapelle de Québec performs gorgeous French Requiems with the Los Angeles Philharmonic* [Video] Instagram
<https://www.instagram.com/p/B9AYAkcg-5f/?igshid=ztnbqwh17uxf>
- FRIED, Sara (Directora) (1991) *Hermanas Video Home* [Corto] Argentina.
- GRIFFITH, Conner (Director) (2019) *Take the Five*. [Video] Vimeo.
<https://vimeo.com/315400113>
- IVENS, Joris. (Director) (1928) *De Brug* [Película] Países Bajos.
- KEILLER, Patrick (Director) (1994) *London* [Película] Reino Unido.

- KEMENY, Adalberto y LUSTIG, Rudolf Rex (Directores) (1929) *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*. [Película] Brasil.
- KLEIN, William. (Director) (1958) *Broadway by light*. [Película] Francia, Estados Unidos.
- KOHON, David José (Director) (1950) *La flecha y un compás* [Corto] Argentina.
- KOHON, David José (Director) (1958) *Buenos Aires* [Corto] Argentina.
- LANG, Fritz (Director) (1927) *Metrópolis*. [Película] Alemania.
- MEKAS, Jonas (Director) (1972) *Reminiscencias de un viaje a Lituania*. [Película] Reino Unido.
- MCGLOUGHLIN, Kevin (Director) (2019) *Repetition*. [Video] Vimeo.
<https://vimeo.com/350195734>
- MCGLOUGHLIN, Kevin y Páraic, (Directores) (2022) *ATK - BONOBO*. [Video] Vimeo.
<https://vimeo.com/749632745>
- MCGLOUGHLIN, Kevin y Páraic, (Directores) (2023) *New York Postcard*. [Video] Vimeo.
<https://vimeo.com/844876479>
- PÉREZ, Fernando (Director) (2003) *Suite Habana*. [Película] Cuba.
- REGGIO, Godfrey. (Director) (1982) *KOYAANISQATSI*. [Película] Estados Unidos.
- RUTTMANN, Walter (Director) (1929) *Berlin: Sinfonía de una gran ciudad*. [Película] Alemania.
- SANZ-PENA, Ismael (Director) (2014-2019) *Persistence of Vision*. [Serie de video] Vimeo.
<https://vimeo.com/114631443>
- Teatro Real de Madrid [@teatro_real] (2020, 19 de marzo) *Hacemos un alto en el camino... Muy pronto, el Teatro Real volverá a brillar*. [Video] Instagram
<https://www.instagram.com/p/B97T9KxqrsD/?igshid=1whc6appwf02r>
- VERTOV, Dziga (Director) (1929) *El hombre de la cámara*. [Película] URSS.
- WIENE, Robert (Director) (1920) *El Gabinete del Doctor Caligari*. [Película] Alemania.

Para ver más referencias e inspiraciones sobre las sinfonías urbanas y la observación de la luz se puede visitar
<https://gaviota.myportfolio.com/referencias>