

# Nueva cultura audiovisual urbana

## EL CASO DE LA PLATA

**Malena Di Bastiano**<sup>1</sup> // Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora adjunta de Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual, FBA, UNLP. Maestranda en Teoría y Estética de las Artes, FBA, UNLP. Investigadora de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC).

**Melissa Mutchinick** // Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada de Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual, FBA, UNLP. Maestranda en Teoría y Estética del Arte, FBA, UNLP. Investigadora de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC).

**Ana Pascal** // Comunicadora Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada de Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual y Teoría, FBA, UNLP. Investigadora de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC).

El principal objetivo de nuestra investigación fue obtener –por medio del análisis de experiencias relacionadas a la actividad de creación, difusión y consumo de las artes audiovisuales pasadas y presentes, para trascender la clásica dicotomía entre salas comerciales y circuitos especializados, o la más reciente disyuntiva entre asistencia a salas de cine y modalidades de consumo doméstico– un panorama de las diversas modalidades de activación de las culturas de lo audiovisual, producto del contacto con otras formas culturales emergentes que extienden y desbordan las prácticas y los ámbitos tradicionales. El estudio se realizó en la ciudad de La Plata y se centró, específicamente, en los circuitos alternativos de circulación que ha generado el audiovisual,

como ciclos, festivales y publicaciones.

En esta oportunidad, nos encargaremos de dilucidar el rol que la producción teórico crítica ha sido llamada a desempeñar en relación con el entorno audiovisual actual que, producto de la velocidad con la que se reconfigura, “nos ha vuelto necesariamente conscientes de la contingencia y la caducidad de las categorías que han pretendido cristalizar dispositivos y prácticas discursivas, espacios de circulación y formas de contacto estético con lo audiovisual”.<sup>2</sup> En este contexto, es necesario mantenernos en una constante revisión y puesta a prueba de las categorías y las concepciones del arte y lo audiovisual con las que nos hemos formado.

Nos proponemos, entonces, poner en

cuestión un conjunto de certezas en cuanto al *objeto cine*, tal como lo plantea Georges Didi-Huberman respecto al *objeto arte*, es decir, asumir un enfoque anacrónico que nos permita repensar la historia del cine y con ello su propia definición.<sup>3</sup> En esta noción de anacronismo, Didi-Huberman recupera las ideas –largo tiempo olvidadas– de Aby Warburg y Walter Benjamin sobre una mirada que escapa al paradigma positivista que piensa la historia a partir del progreso y el evolucionismo. Siguiendo una actitud *arqueológica* respecto de la historia, tal como lo propone Benjamin,<sup>4</sup> asumimos que la búsqueda debe darse en los desechos del pasado, esto es, se debe poner el saber histórico en movimiento; no tomar el pasado como un punto fijo, sino que éste “debe devenir inversión dialéctica”.<sup>5</sup> La renuncia al *modelo de progreso histórico* nos conduce a adoptar el *modelo dialéctico* que proponía Benjamin (en un sentido no hegeliano, pues no hay síntesis), hecho de saltos y colisiones, que de algún modo respondan a la incesante tensión de las cosas y los tiempos.

Podemos pensar, con George Dickie,<sup>6</sup> que la teoría institucional, en este caso la de una historia teleológica de las tecnologías de la representación, no emite definiciones fundacionales sino que, en todo caso, es fuente de una categorización entre otras varias posibles –y que todas son flexionales, interactúan y se apoyan unas a otras–. De modo que mantener una idea de *muerte del cine*, como proponen numerosos autores a partir de la década del 90, implica seguir orientados en una visión positivista de la historia, es decir, sostener ese relato que considera a los hermanos Louis y Auguste Lumière como los inventores del cine, en tanto dispositivo que implica una proyección sobre una pantalla de grandes dimensiones ubicada en una sala para un público masivo y por la cual se cobra una entrada.

## Las muertes del cine

El primer anuncio de la muerte del cine fue colindante con su nacimiento. Dicen las crónicas que cuando Georges Méliès quiso

comprarle, luego de la primera proyección, una máquina tomavistas a Auguste Lumière éste le respondió: “El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues lo llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto no tiene ningún porvenir comercial”.<sup>7</sup>

Gustavo Aprea reconoce cuatro momentos de crisis y transformación previos al actual, en los que también se ha vaticinado la muerte del cine.<sup>8</sup> Una primera vida estaría dada por la espectacularización de la tecnología en la que la atracción residía en el *efecto de realidad* potenciado por las características de la máquina. Sin embargo, no tardaron en aparecer las primeras ficciones y con ellas un modo de relato que absorbe rasgos de otras formas de espectáculo (populares, como el *music hall* o el melodrama, y de prestigio, como el teatro o la novela decimonónica). Fue la gesta de un modo de representación que rápidamente se tornó hegemónico. Ayudaron a su consolidación las modificaciones producidas a nivel industrial (organización por roles en la producción, sistema de estudios, sistema de estrellas) y de exhibición (salas especializadas que imitaban la disposición del teatro a la italiana), que posibilitaron la estandarización de la producción, teniendo como centro de los programas al largometraje de ficción. Concurrimos así a la primera muerte del cine, la del espectáculo de atracciones, cuya finalidad era exhibir las novedades tecnológicas. En medio de la muerte de esta categoría y la consolidación de la siguiente –el cine clásico–, numerosos autores, entre ellos Susan Sontag y Eduardo Russo, destacan otra polémica acerca del fin del cine: la que se suscitó con el advenimiento del sonoro.<sup>9</sup>

La segunda muerte se anunció en la década del 50 cuando el modelo de representación, la forma de producción industrial para grandes públicos y la explotación en salas del período clásico entraron en crisis. El neorrealismo italiano, la aparición de directores *marginales*, como Ingmar Bergman, y el surgimiento de las *nuevas olas* cinematográficas, como la Nouvelle Vague o el Free Cinema, propusieron modos de

producción más ágiles y estéticas renovadas desde un *underground* crecientemente activo. Estos movimientos dieron por muerto al cine-industria, celebrando el nacimiento del cine como arte; en el seno de la industria, directores como Orson Welles o Alfred Hitchcock pusieron en tensión esta dicotomía. Al mismo tiempo, Guy Debord y el movimiento situacionista promovieron la *muerte del cine* como normalizador del imaginario colectivo. En tanto, el cine como centro del sistema de medios de comunicación fue desplazado por la masificación de la TV hogareña.

La tercera muerte fue proclamada a partir de que el cine fuera absorbido por la industria del entretenimiento. Susan Sontag amalgama la muerte del medio con la pérdida de su voluntad artística. Desde un punto de vista biologicista, la autora declara la inevitable decadencia en consonancia con la pérdida de la cinefilia: el amor por el cine y sus rituales, asociados a la proyección en una sala oscura, que constituyeron la pasión intelectual de una generación. Además de entrañar una visión normativa del *deber ser* del cine, lo que Sontag revela de forma perimida es la muerte de un *modo de verlo*, sin tomar nota de que aquello que daba como capítulo cerrado se encontraba en pleno movimiento. En la misma línea, Serge Daney señala el fin de una era y describe la actual utilización de los medios audiovisuales (era del pos cine) según una distinción entre *la imagen y lo visual*.<sup>10</sup> Oponer la falsa transparencia y el automatismo de *lo visual* a *la imagen* como experiencia construida sobre la visión, es decir, como capacidad de construcción de una mirada crítica. De este modo, relaciona la actitud espectral, vinculada a la televisión como entretenimiento, a la publicidad y al cine masivo, con el dominio de la *perspectiva visual*: los espectadores, cada vez más, pueden leer lo que los medios les ofrecen, pero tienen cada vez mayor dificultad de *ver* lo que les dan a leer. En síntesis, ambos autores narran la muerte del cine en tanto expresión estética y experiencia intelectual.

La cuarta muerte que nombra Aprea se asentó en la disolución de los medios masivos bajo la aparición de nuevas tecnolo-

gías de la comunicación: al tiempo que se presentaron nuevas modalidades de circulación, como el DVD y la red, se multiplicaron las posibilidades de exhibición para individualizar su consumo. El estallido que produjo la hibridación de medios y las formas artísticas marcó un borramiento de las líneas que separaban a un medio de otro.

Al situar históricamente los múltiples anuncios de muerte que pendieron sobre el cine, podemos dar por superada la búsqueda de una definición particular, es decir, reconocer que cada descripción cristaliza aquello que en un momento dado la sociedad reconoce como tal y asocia con determinadas prácticas sociales. En cambio, si asumimos la complejidad y la heterogeneidad que desde sus inicios implicó el cine como conglomerado de ambiciones, búsquedas y resultados disímiles, no veremos lo que sucede en el panorama actual como algo nuevo, sino más bien como un reencuentro adeudado con aquello que también formó parte del cine como invento desde un principio y que, en todo caso, es reimpulsado ahora por nuevas modalidades y posibilidades tecnológicas y estéticas.

Es bueno recordar que el cine no sólo nació como un arte, sino tan siquiera como un espectáculo independiente con fronteras claramente delimitadas. Si pensamos la etimología de “cinematógrafo”, encontramos que proviene del griego *kinema* (movimiento) y *grafein* (escribir). La raíz etimológica de “vida” (*bios, vita*) servirá para denominar a casi todos los artefactos de la época relacionados con el registro y la proyección de imágenes animadas (*bioscopio, biógrafo, vitascopio*). Constituye un desvío de la regla el *kinetoscopio* de Thomas A. Edison que, no obstante, alude a la capacidad de reproducción de imágenes de lo real en movimiento que caracteriza a la máquina.

En principio, los historiadores coinciden en mencionar como los antecedentes más cercanos al dispositivo, Lumière –entre otros–, al fusil fotográfico del fisiólogo francés Jules Marey –creado para el estudio del movimiento de animales y humanos– y el invento de la cronofotografía de Edward Muybridge, nacido también de la inquietud por retratar las fases del movimiento

del galope de un caballo. Por lo tanto, sus antecedentes más cercanos se vinculan a la voluntad propia de la época de analizar científicamente los fenómenos de la naturaleza, para desentrañar su funcionamiento y poder dominarlos mejor.

Diversos teóricos revisan en la actualidad la historia consagrada del cine. Entre ellos, Rick Altman nos alerta sobre su volátil identidad producto de la heterogeneidad de tecnologías de la imagen y del sonido que lo conforman.<sup>21</sup> El autor propone abordar la historia del fenómeno no desde la óptica tradicional que tiende a asegurar la unidad de la noción de cine eliminando las contradicciones, sino desde el análisis de los momentos de crisis; subrayando la discontinuidad en la historia de este fenómeno múltiple. De este modo, veremos que el cine ha sido definido por sus contemporáneos según las características que compartía con otras formas de representación de la época, como sucede, por ejemplo, con la terminología que hoy aplicamos al cine y que proviene de sistemas ya existentes (vista, cuadro, puesta en escena, montaje, foto). Tampoco se tomaban en cuenta para la definición del nuevo medio las diferencias tecnológicas (la palabra *projector* designaba también al aparato para proyectar diapositivas, de hecho, se utilizaba la misma fuente luminosa y solo se cambiaba la caja que contenía el soporte de las imágenes según fueran imágenes fijas o móviles); asimismo, los primeros productores rara vez se dedicaban exclusivamente al cine y el estatuto legal de las imágenes proyectadas en movimiento estuvo muchos años sin delimitarse (para el depósito legal se trataba de una serie de fotografías). En este primer período, las temáticas abordadas coincidían con las de los espectáculos populares más tradicionales (las *vistas* de diapositivas, los números de circo, del teatro popular y de la fotografía periodística), en tanto que la explotación no constituía un dominio aparte (el cine se introduce en programas donde se entremezclaba con el vodevil, con series de diapositivas, con el teatro, en reemplazo de una escena de ópera, etcétera).

Por otra parte, André Parente<sup>22</sup> da cuenta

del carácter múltiple que tuvo el cine desde sus inicios: históricamente enmascarado por sus formas dominantes (Modelo de representación Institucional, según Noel Burch), cualquier alternativa a este modelo ha sido leída en términos de *desvío*; pero este cine narrativo, representativo e industrial no constituye sino la mitad de la criatura. Mientras el proceso de espectacularización se consolidaba económicamente y determinaba modos y estéticas de producción, otros realizadores, generalmente provenientes de diversos campos artísticos, se dedicaron a explorar las posibilidades del dispositivo en busca de lo que éste podía ofrecer y que no encontraban en otros medios. A su vez, estas experiencias se veían enmarcadas en eventos multimediales, como *Entr'acte*,<sup>13</sup> pensado específicamente para ser proyectado en el intervalo de un espectáculo de los Ballets Rusos. Parente afirma que la vocación realista del cine no nace con su invención técnica, y recupera la noción de dispositivo cinematográfico desligándolo de tal o cual modelo de representación, es decir, un único dispositivo puede dar lugar a diversos modos de representación y visiones del mundo, a la vez que un mismo medio puede traer aparejados diferentes dispositivos. De ahí que tanto la *tavoletta* como la cámara oscura, el panorama o la fotografía, cada uno a su modo, hagan cine. Esta concepción se aleja sensiblemente de la instituida hegemónicamente y nos lleva a acordar con Parente:

Se debe decir que no siempre hay sala; que la sala no siempre es oscura; que el proyector no siempre está escondido; que el film no siempre se proyecta (muchas veces, y cada vez más, es transmitido por medio de imágenes electrónicas, sea en la sala, sea en otros espacios); y que éste no siempre cuenta una historia.<sup>14</sup>

Para narrar la evolución de estos cambios se recurrió con frecuencia a la periodización de las transformaciones que el cine experimentó a distintos niveles: tecnológicos, estilísticos, de producción y/o exhibición, modelos de representación, modelos de espectador, aparición de autores y estilos "clave". El acento puesto en alguno de estos factores por sobre los demás tiende

a desarrollar toda clase de interpretaciones que no bastan para dar cuenta de la dinámica de un fenómeno tan complejo como inestable.

## Nuevas prácticas audiovisuales en La Plata

Desde este marco teórico formulamos un relevamiento y análisis de las nuevas prácticas urbanas de activación de la cultura audiovisual, tomando como referencia específica las manifestaciones, las actividades y los eventos desarrollados en la ciudad de La Plata, con el fin de establecer un cuadro de situación y abrir vías de teorización posibles. Abordar las actuales modalidades alternativas de experiencia y circulación audiovisual en su facticidad implica asumirlas como oportunidad concreta que abre, suscita y obliga a una reflexión, revitalización y transformación del concepto de las artes audiovisuales tal y como tradicionalmente se pensaban.

A partir de un muestreo conformado por el Festival de Artes Audiovisuales de La Plata (Fesaalp), el Festival de Cine Independiente de La Plata (Festifreak) y los ciclos Observatorio Audiovisual, Maldito Ciclo y Cortociclaje, establecimos tres ejes orientados a dar cuenta de los nuevos modos de circulación audiovisual, las prácticas espectatoriales y las relaciones sociales promovidas o generadas en dichos espacios. Estos ejes son: 1) la hibridación entre propuestas no tradicionales o alternativas y los espacios convencionales, para proponer un replanteo de las políticas de programación y prácticas curatoriales; 2) la expansión, mediante actividades de promoción de la producción audiovisual, las actividades formativas y/o académicas y la interpenetración con otras formas artísticas urbanas (música, artes visuales, escénicas), de los clásicos formatos de exhibición y certamen; 3) la recreación de las formas de relación social por medio de prácticas artísticas y comunicativas compartidas que posibilitan interacciones más complejas e híbridas y escapan a las concepciones tradicionales de las figuras de

artista/ realizador, espectador/ público, en estrecha vinculación con modalidades promovidas por los new media.

Por medio de la observación participante y de la realización de encuestas a los organizadores se recabaron los siguientes datos: los eventos son propiciados por grupos de realizadores, estudiantes e investigadores jóvenes, en su mayoría vinculados a ámbitos académicos relacionados con el arte y la comunicación. La iniciativa común en todos estos casos es generar espacios de circulación de material audiovisual sin acceso al circuito comercial o a la difusión masiva, complementando la exhibición con otras actividades formativas, performativas y productivas, como talleres, financiación de proyectos de interés local, instalaciones, intervenciones urbanas, musicalizaciones en vivo, recitales, exposiciones de arte y transmisiones televisivas. Esto es planteado en términos de apropiación y resignificación de espacios culturales públicos legitimados, como el Museo Provincial de Bellas Artes, el Pasaje Dardo Rocha, el Centro Cultural Islas Malvinas y el Centro de Cultura y Comunicación y Radio Estación Sur. En alguno de los casos, los organizadores son trabajadores de dichos espacios, lo que en cierta medida facilita la gestión del proyecto.

Otros objetivos comunes a estos grupos son: acortar la distancia entre realizadores, obras y espectadores y difundir las realizaciones locales y latinoamericanas, abriendo espacios de participación e intercambio para los visitantes (blogs, redes sociales, diarios, voto de público, charlas-debate

y diálogos con los realizadores). Se trata, entonces, de iniciativas particulares, autogestionadas, que a veces reciben apoyo institucional de entidades públicas o privadas, como el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires o la Universidad Nacional de La Plata, entre otras.

## Conclusiones

En este contexto, donde la reflexión y su puesta en común parecen ir a la saga de las innovaciones tecnológicas, donde la vertiginosidad de los cambios obliga y a la vez dificulta un “hacer pensante”,<sup>15</sup> las prácticas analizadas resuelven empíricamente lo que la teoría aún está intentando dilucidar. Coincidimos con Parente y vemos cómo las imágenes se extienden más allá de los espacios habituales en los que eran expuestas –la sala de cine y la televisión doméstica– y ocupan galerías, museos e incluso el espacio urbano.

Por tanto, estas *nuevas formas* de circulación de lo audiovisual, y el hecho mismo de utilizar el término *audiovisual* en reemplazo de *cine* –como proponen Janet Harbord, Gilles Lipovetsky y Henry Jenkins, entre otros–, o bien hablar de *otro cine* –como lo hace Raymond Bellour–, de *trans cine* –como Katia Maciel– o de *post cine* –como Serge Daney–, retomarían la concepción de *expanded cinema* planteada por Gene Youngblood en los años 70.<sup>16</sup> En tanto forma artística, para Youngblood el cine reside en un terreno diferente al

de su despliegue técnico y por esto podría pensar en la posibilidad de un cine cibernético, un cine videográfico y hasta un cine holográfico. Esto implicaría otra forma de experiencia que exigiría la participación de dimensiones sinestésicas y la consideración de sus zonas intermediales. Es lo que Parente define como *cine ampliado*, *cine ambiental*, *cine hibridado*<sup>17</sup> y de lo que Raymond Bellour<sup>18</sup> busca dar cuenta exhaustivamente pensando ciertas experiencias y propuestas artísticas en términos de convergencia, y ya no especificidad irreductible, atendiendo a lo que sucede *entre las imágenes*.<sup>19</sup>

Estas denominaciones no darían cuenta de la muerte del cine, sino que nos llevarían a hablar en términos de transformaciones y mutaciones en el modo de relación con su audiencia y en el tipo de prácticas sociales que implica. De allí que a las muchas voces que hablan de la muerte del cine las confrontemos remitiéndonos a sus inicios:

El “pre-cine” y el “post-cine” han llegado a parecerse entre sí. Entonces, como ahora, todo parecía posible. Entonces, como ahora, el cine “lindaba” con un amplio espectro de dispositivos de simulación. Y ahora, como entonces, el lugar preeminente del cine entre las artes mediáticas no parecía inevitable ni claro.<sup>20</sup>

Esto es lo que hoy vuelve a aparecer, lo que completa o complementa una idea cercenada del cine. Las nuevas tecnologías, entonces, no vendrían sino a ampliar el potencial de expansión de aquello que llamamos cine.

## Notas

- 1 Las autoras forman parte del proyecto de investigación “Convergencia y expansión en las Artes Audiovisuales. Nuevos espacios institucionales, recreación de dispositivos y prácticas espectatoriales urbanas”, dirigido por el Dr. Eduardo Russo en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, período 2010-2014.
- 2 Ana Pascal, “Nuevas modalidades de la experiencia audiovisual en entornos urbanos (aparatos, dispositivos y discursos)”, 2010.
- 3 Georges Didi-Huberman, (2000) *Ante el tiempo. Historia*

*del arte y anacronismo de las imágenes*, 2006.

- 4 Walter Benjamin, (1942) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 1959
- 5 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 2006, p.152.
- 6 George Dickie, (1984) *El círculo del arte*, 2005.
- 7 Román Gubern, (1969) *Historia del cine*, 1998, p. 35.
- 8 Gustavo Aprea, “Las muertes del cine”, en Mario Carlón y Carlos Scolari (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, 2009.
- 9 Susan Sontag, “The Decay of Cinema”, 1996, y Eduardo Russo, “Algunas hipótesis sobre un discurso recurrente. Las tres muertes del cine”, 2009.

- 10 Serge Daney, *Cine: arte del presente*, 2004.
- 11 Rick Altman, "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", 1996.
- 12 André Parente, "La forma cine. Variaciones y rupturas", 2009.
- 13 *Entr'acte* (Entreacto), dirigida por René Clair y escrita por Picabia, 1924.
- 14 André Parente, *op.cit.*, 2009, p. 25.
- 15 Ana Pascal, *op. cit.*, 2010.
- 16 Gene Youngblood, *Expanded cinema*, 1970.
- 17 André Parente, *op. cit.*, 2009.
- 18 Raymond Bellour, *Entre imágenes*, 2009.
- 19 Sobre este concepto, ver: Raymond Bellour, *op.cit.*, 2009.
- 20 Eduardo Russo, *op. cit.*, 2009.

## Bibliografía

- ALTMAN, Rick: "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filмотeca*, Año 7, N° 22, Instituto Valenciano de Cinematografía "Ricardo Muñoz Suay", 1996.
- APREA, Gustavo: "Las muertes del cine", en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos (eds.): *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, Buenos Aires, La Crujía, 2009.
- BELLOUR, Raymond: *Entre imágenes*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- BENJAMIN, Walter: (1942) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Rosario, Prohistoria, 2009.
- DANEY, Serge: *Cine: arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- DICKIE, George: (1984) *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- GUBERN, Román: (1969) *Historia del cine*, Madrid, Lumen, 1998.
- MACIEL, Katia: *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009.
- PARENTE, André: "La forma cine. Variaciones y rupturas", en MACIEL, Katia: *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009.
- PASCAL, Ana: "Nuevas modalidades de la experiencia audiovisual en entornos urbanos (aparatos, dispositivos y discursos)", en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, Año 5, N° 3, FBA, UNLP, 2011.
- RUSSO, Eduardo: "Lo viejo y lo nuevo, ¿qué es del cine en la era del post-cine?", en LA FERLA, Jorge (comp.): *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación II*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, Nueva Librería, 2008.
- RUSSO, Eduardo: "Algunas hipótesis sobre un discurso recurrente. Las tres muertes del cine", en CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos (eds.): *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, Buenos Aires, La Crujía, 2009.
- SONTAG, Susan: "The Decay of Cinema", en *The New York Times Magazine*, 1996 [En línea] <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- YOUNGBLOOD, Gene: *Expanded Cinema*, New York, Dutton & Co., 1970.