

Imagen y anacronismo: hacia la elaboración de estrategias pedagógico didácticas para la enseñanza de la Historia del Arte en el nivel superior desde una mirada transdisciplinar

Comatelli Laura, IFDC VM/ lauracomatelli@gmail.com

González Andrés, IFDC VM/ gonzalez.c.andres@gmail.com

Tornello Yanina, IFDC VM/ yaninabelentornello@gmail.com

Palabras claves: *Educación superior. Artes Visuales. Transdisciplina. Innovación educativa. Anacronismo.*

Resumen:

En el contexto actual de la educación artística, uno de los mayores desafíos se presenta al intentar articular diversas áreas de conocimiento en pos de realizar una propuesta formativa integral. En este sentido, resulta necesario plantear estrategias didácticas acordes a las nuevas formas de conocer, en sociedades hiperpobladas de tecnologías, que no sólo actúan como mediadoras de relaciones interpersonales, sino además como dispositivos claves en las reconfiguraciones simbólicas de los diversos lenguajes.

Este trabajo se enmarca dentro de un proyecto de investigación que tuvo por finalidad potenciar los procesos formativos en el Nivel Superior, focalizando en el carácter creativo y la utilización de diferentes lenguajes artísticos, a través de la implementación de estrategias metodológicas didácticas, vinculadas a los enfoques integradores y

transdisciplinarios de la educación artística contemporánea. Exponemos en esta oportunidad el análisis de las producciones que los estudiantes, del profesorado de Artes Visuales, presentaron en instancias de evaluación final de los espacios curriculares Historia de las Artes Visuales I y II, y las reflexiones en torno a los diferentes modos de apropiación de los conocimientos teóricos atendiendo al desarrollo y/o fortalecimiento de diversas capacidades vinculadas con la contextualización, la interpretación y la producción con sentido.

Introducción

Desde la perspectiva actual de formación docente en Artes Visuales, la educación socio histórica constituye uno de los ejes organizadores de los saberes considerados relevantes en el campo disciplinar. En este sentido, las recomendaciones para la elaboración de diseños curriculares para profesorado de educación artística (Hisse, 2009) señalan la necesidad de superar los enfoques tradicionales que proponen un abordaje centrado en los cambios estilísticos de los fenómenos artísticos. Parafraseando a Gombrich (2015), las fechas suelen convertirse en datos vacíos para los estudiantes que nunca o escasamente se han topado con el estudio de la historia- en este caso, historia del arte- por lo que se torna importante apelar a un estudio interdisciplinario que dote de sentido las diferentes producciones de la humanidad en sus cronotopos específicos.

Por medio del presente artículo, compartimos el avance de un proyecto de investigación, cuyo objetivo general consistió en conocer los modos de apropiación de los conocimientos teóricos que los estudiantes ponen en práctica en las instancias de

evaluación final de los espacios curriculares Historia de las Artes Visuales I y II (en adelante HAV I y II) del Profesorado de Artes Visuales del Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes (IFDC VM), Provincia de San Luis. A tales fines, analizamos las producciones, atendiendo al desarrollo y/o fortalecimiento de diversas capacidades vinculadas con la contextualización, la interpretación y la producción con sentido. La consigna de trabajo planteaba, a partir de la elección de un tema del programa de estudio, la presentación creativa de una manifestación visual que excediera los límites del recurso didáctico áulico, para encontrar vinculaciones y rupturas entre las diferentes tradiciones propias del campo.

Referencias teóricas

En el marco de la investigación aquí propuesta, nos remitimos a una línea actual de indagación de los constructos temporales erigidos desde los estudios visuales para dar cuenta de la historia, de los objetos visuales y de su potencial temporal inherente. Consideramos una teoría que depende del *anacronismo* involucrado en la experiencia de las obras de arte y la afirmación de que, independientemente del momento de su creación, éstas todavía conservan el poder de afectar el presente (Moxey, 2016). Se trata de una aproximación a las obras de arte enfocada en su capacidad de crear su propio tiempo, un tiempo anacrónico o estético que subraya el rol fundamental del horizonte histórico en el que se lleva a cabo su recepción.

Tradicionalmente la disciplina de la historia del arte se ha preocupado por comprender las obras únicamente en el momento de su creación; según los modelos canónicos, el ideal del historiador consistiría en interpretar el pasado con las categorías del pasado, evitando la proyección de conceptos o valores sobre realidades pretéritas. Así, la clave

para la comprensión del pasado estaría en el mismo pasado. Siguiendo la actitud canónica del historiador, se busca la concordancia de tiempos, tiempos eucrónicos o correctos -factuales, contextuales-.

De acuerdo con la crítica planteada por Didi-Huberman (2015), los modelos históricos tradicionales muestran limitaciones para acceder a la complejidad propia de la imagen; sus largas duraciones, las memorias enterradas y resurgidas. El teórico se centra en la supervivencia (*Nachleben*) de Aby Warburg y advierte que la práctica histórica tradicional expulsa un tiempo que no solo es pasado, sino también memoria. Afirma que, en su práctica, el historiador convoca e interpela el tiempo de la memoria, el cual, así como la imagen, es también un receptáculo de tiempos heterogéneos, compuestos por disparidades que rompen las cronologías tradicionales. Asimismo, la superación del modelo lineal del progreso histórico supone que la historia no es algo fijo ni un proceso elemental que ocurre sin interrupciones, y que, por lo tanto, su estudio no puede resultar en un saber fijo y mucho menos en un relato lineal. De este modo, la premisa que subyace a su propuesta podría formularse de la siguiente forma: “[...] la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos” (Didi-Huberman, 2015, p. 45).

Como posible respuesta para superar las limitaciones de la historia tradicional, Didi-Huberman plantea la aplicación del concepto del anacronismo, el cual conlleva un modo temporal capaz de dar cuenta de la sobredeterminación de las imágenes, su complejidad e impureza temporal. Desde esta perspectiva la imagen no puede reducirse a un mero acontecimiento del pasado; ésta ostenta una doble faz, por lo que fue denominada

como *imagen dialéctica* por Walter Benjamin (2007) y es definida como la forma en que lo que *Ha Sido* se une con el *Ahora*. Por lo tanto, la tarea del historiador será llevar su propio saber a las discontinuidades y los anacronismos del tiempo, considerando que los sucesos del pasado no son cosas inertes que puedan encontrarse y luego relatarse. Así, resulta necesario el cambio de una concepción del pasado como hecho objetivo a la idea del pasado como hecho de la memoria, como hecho dotado de movimiento. Se parte -no del hecho del pasado- sino de ese movimiento que lo recuerda, prevaleciendo la actualidad del presente. El autor avanza en su propuesta y puntualiza que el objeto de estudio del historiador no sería el pasado, sino la memoria, como organización impura de un montaje del tiempo: “La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque el “pasado exacto” no existe” (p. 59). Entonces el pasado sólo existe a través de una decantación: “No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica [...] Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de ‘decantación’ del tiempo” (p. 60). Libre de cualquier pretensión de brindar un relato objetivo del pasado, esta propuesta de escritura histórica reafirma la presencia del presente en el pasado, así como la del pasado en el presente. Consecuentemente, la metodología de trabajo acorde a esta postura teórica es el montaje. Benjamin emplearía las nociones de montaje y desmontaje para referirse al conocimiento y al método para construir conocimiento histórico. En éste, los desechos son remontados por el historiador, porque esos desechos pueden desmontar la historia y montar las discontinuidades, los tiempos heterogéneos que reúnen supervivencias, anacronismos, síntomas, latencias, etc.

Análisis del corpus documental

A continuación, compartimos los hallazgos relevantes del análisis de un grupo de producciones abordadas en nuestra investigación. El corpus, constituido por las producciones finales presentadas por los estudiantes en los espacios de HAV I y II, en los ciclos lectivos 2015-2017, se organiza a partir de una serie de categorías analíticas que reúnen trabajos con características comunes: *lo audiovisual*, *lo figurativo* y *lo performático*.

a. *Lo audiovisual*; en esta categoría agrupamos aquellos trabajos que emplean soportes audiovisuales para reelaborar los contenidos disciplinares históricos. En términos generales, tales producciones están conformadas por materialidades heterogéneas que resultan de las operaciones de reunir, organizar y manipular diversos elementos de significación (imagen, sonido, notaciones gráficas, etc.) mayoritariamente en soporte digital. De acuerdo con Omar Rincón (2002) *lo audiovisual* se ha construido como lenguaje y estética en torno a diferentes dispositivos semióticos; el cine, la televisión y el video, cada uno con especificidades comunicativas y marcas identitarias diferenciales. En este sentido, observamos que las producciones analizadas presentan rasgos del *lenguaje videográfico*, en tanto poseen un carácter experimental que difiere de los principios y códigos narrativos propios del cine y de la televisión, orientándose a explorar de manera creativa los valores plásticos de la imagen electrónica y digital.

El video en formato digital posibilita un tratamiento intenso de la imagen y el sonido, dando lugar al ensamblaje y la superposición de capas audiovisuales, recuperadas de distintas fuentes: registros de video, material de archivos audiovisuales –del cine, la televisión, etc.– textos, música y efectos de sonido, entre otros. Como forma de

organización característica de la estética videográfica (Dubois, 2001), este tratamiento por capas se presenta como un *montaje vertical* –en oposición al montaje horizontal del cine tradicional- visible en incrustaciones, yuxtaposiciones y superposiciones de imagen y sonido. Los trabajos de Iván y Mariana recurren de manera destacada a elementos de procedencia diversa, a manera de *collage* audiovisual, con una intención significativa unitaria. El arte del Renacimiento italiano es abordado por Iván en un video que combina imágenes fijas, fragmentos de películas históricas, referencias teóricas escritas, animaciones y *memes* que remiten a la cultura digital contemporánea, a la vez que una voz grabada expone las ideas centrales sobre el período histórico referido. Por su parte, Mariana realiza un *collage* animado de marcado tono paródico. En éste, la yuxtaposición de imágenes plantea múltiples paralelismos entre la sociedad egipcia de la Antigüedad y el contexto actual local; remite a la continuidad de la desigualdad social, el trabajo esclavo y el poder político exacerbado. El último aspecto resulta significativamente visible al comparar, de manera irónica, la tipología piramidal egipcia con la arquitectura de la Casa de Gobierno sanluisense y la figura del Faraón con la del actual gobernador provincial.

Por otro lado, dos trabajos utilizan el propio cuerpo como protagonista de sus respectivos videos. En uno, Julieta se filma a sí misma caracterizada como un *mimo teatral* que, a través de su interacción con reconstrucciones efímeras de esculturas móviles, expone las principales características del arte cinético. En el otro, Soledad aborda el arte del Romanticismo en una producción en la que se suceden imágenes – móviles y fijas- de diversos tipos: alterna imágenes de referentes del Romanticismo europeo con otras del paisaje local. La estudiante se presenta a sí misma, como una

“artista viajera” que se conecta con la naturaleza por medio de una “mirada romántica”. El paseo continúa en un cementerio, donde registra fragmentos de la decoración escultórica de mausoleos y monumentos fúnebres que le sirven para ilustrar el concepto de lo sublime y actualizar la reflexiones en torno a la vida y la muerte de los artistas románticos. Con su propia voz grabada en *off*, Soledad mezcla referencias teóricas sobre el movimiento histórico, sus categorías estéticas y referentes, sumando preguntas que adquieren un tono metafórico y sirven de anclaje para las imágenes mostradas. La música de fondo opera de manera empática (Chion, 1993) y anacrónica, al utilizar principalmente baladas latinoamericanas que se vinculan a una sensibilidad romántica popular y actual.

Todos los trabajos reunidos, al estar producidos con dispositivos no profesionales -en su mayoría filmados con cámaras digitales incorporadas en celulares y programas de edición gratuitos- remiten a la tendencia *Low-Tech* del videoarte. Al referirse a la relación entre arte y tecnología en Latinoamérica, Rodrigo Alonso (2015) destaca la utilización de sistemas de baja tecnología, el trabajo con desechos técnicos, la apropiación y distorsión de imágenes mediáticas, como una opción legítima para generar un discurso comprometido en planteos estéticos, políticos y filosóficos. En oposición al arte producido en centros hegemónicos, que concentran y disponen de los mayores desarrollos, las prácticas artísticas llevadas a cabo en países latinoamericanos que parten de tecnologías elementales o perimidas, consiguen eludir la caducidad de los avances técnicos al enfatizar el discurso estético más allá de asumir la deficiencia como una falta. De este modo, es posible considerar que las producciones realizadas por los estudiantes, emplean recursos y estrategias discursivas propias de una línea actual del

videoarte latinoamericano para la reelaboración de conocimientos históricos de manera anacrónica.

b. Lo figurativo; en esta categoría consideramos las producciones basadas en la representación icónica en soportes bidimensionales. Retomamos los aportes de Hans Belting (2015) respecto a la iconología, a partir de los cuales las imágenes son entendidas como sucesos culturales, que adquieren significación cuando interactúan con el *médium* (medio desde su dimensión simbólica) y cuerpo (configuración y percepción de imágenes mediante la experiencia corporal). Desde esta perspectiva se entiende a las imágenes analizadas como configuraciones icónicas que construyen sentido desde su condición de agentes históricos condensadores de ciertas dinámicas sociales y culturales.

Dentro de esta amplia categoría, seleccionamos producciones en donde lo figurativo resulta un emergente significativo desde las líneas teóricas propuestas, vinculadas al anacronismo. El corpus por el que optamos consiste en una pieza gráfica titulada “El Diario, De otro país” realizada por Francisco quien trabaja el periodo romano y una secuencia fotográfica elaborada por Gastón en un cementerio local que aborda el período de la Grecia Antigua. La imagen figurativa en ambos casos articula a través del medio fotográfico temporalidades diversas y en esa confluencia de tiempos heterogéneos es donde se potencia la construcción de sentido histórico.

Desde una mirada crítica, el trabajo de Francisco resignifica, en referencia a nuestro contexto actual, aspectos sociales, políticos, culturales, económicos del periodo histórico romano. El medio, o *médium*, gráfico adquiere sentido en tanto se plantea una analogía desde la ironía con un diario dependiente del gobierno provincial “El Diario, De

la República". De esa manera enfatiza a través de la medialidad de las imágenes del poder político que opera en el imaginario colectivo en ambos contextos.

Dentro de la pieza gráfica seleccionada el trabajo con la fotografía adquiere relevancia al momento de analizar la significación de lo figurativo, considerando respecto a la misma que además de ser un medio es también un objeto que posee una autonomía estructural (Barthes, 2009). Francisco utiliza el fotomontaje como una de las técnicas más recurrentes en su producción. Recurso que funciona como medio que permite dar sentido a un aspecto de la realidad a través de la unión o inclusión de varios fragmentos (Blaqué, 2003). En este trabajo se unieron fragmentos combinando imágenes figurativas del periodo histórico romano con otras que conforman el imaginario contemporáneo del contexto local-provincial. Observamos que en ese proceso de hibridación visual la construcción de sentido se presenta con fuertes connotaciones en el plano de lo político, social, económico y cultural. En la revista, imágenes del pasado conviven con imágenes de la arquitectura, la escultura y las de divulgación masiva que aparecen en la prensa local y corresponden a lo contemporáneo. De esta manera se articula un discurso que tensiona, de manera anacrónica, conceptos e ideas centrales no solamente de la temática, sino del contenido desarrollado, así como también presenta focos de reflexión a partir de un posicionamiento crítico en torno al propio contexto.

La intencionalidad crítica se potencia con otros procedimientos de connotación como la pose de personajes y objetos. En la portada del diario se contrapone mediante el fotomontaje, la figura del emperador romano Marco Aurelio con la figura del actual gobernador Alberto Rodríguez Saá, a quien titula como el emperador contemporáneo sanluiseño. Ambos presentan la misma pose con una de las manos en alto dando cuenta

de la magnitud de su figura y poder. Según Barthes la propia pose del personaje es la que se destaca, en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos (Barthes, 2009)

Continuando con el mismo autor, los objetos en la fotografía potencian las asociaciones de ideas o símbolos (Barthes, 2009). En este sentido, los objetos representados adquieren significación en la superposición lograda en el fotomontaje de Pavetti. En dicha selección se funde la imagen desde un plano picado del Coliseo con la imagen del Parque La Pedrera, complejo turístico, cultural, perteneciente a la gestión del actual gobernador sanluiseño. En la relación visual elaborada por el estudiante se fortalece la idea de magnitud y monumentalidad ante estas dos construcciones arquitectónicas. En otra sección la columna romana de Marco Aurelio se compara con el Diario de La República, situando los objetos mencionados como bitácoras públicas de las victorias de ambos “emperadores”. En esas fusiones digitales emerge la figuración como construcción simbólica atravesada por la dimensión anacrónica. Aunque estas imágenes corresponden a diversos contextos temporales y espaciales, continúan operando dentro del imaginario colectivo como configuraciones de ordenamiento social, cultural y político.

El trabajo de Gastón se vincula de algún modo con lo anteriormente expuesto, pero desde otras búsquedas y relaciones de sentido en el proceso de producción. En este caso se realiza un recorrido por la ciudad y se llega hasta el cementerio municipal local con la intención, en un principio, de representar por medio de la fotografía el legado arquitectónico de Grecia Antigua. El estudiante lleva a cabo varias visitas al lugar y fotografía los recorridos realizados centrándose en los órdenes arquitectónicos que se

utilizan en los nichos. A medida que avanza en las visitas surgen interrogantes que desbordan la idea inicial, se cuestiona acerca de las diferencias de clases sociales y aspectos vinculados al poder según el tipo arquitectónico, el mantenimiento y la ubicación del nicho, tumba o mausoleo. La secuencia fotográfica funciona como medio que materializa de manera significativa esos recorridos, dando cuenta de las urgencias ideológicas emergentes en esa experiencia corporal. Desde el planteo de Barthes, se trataría de una sintaxis, en la cual el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento (Barthes 2009). En esta secuencia también se transgredieron los límites del período elegido, generando conexiones con otros momentos históricos, como el Neolítico a partir de la vinculación de la imagen con la muerte y los cultos funerarios. Las reflexiones que generan ambos trabajos visibilizan cómo el legado cultural de los periodos seleccionados se resignifica en diversos contextos a partir de la experiencia artística. Así, las producciones analizadas dan cuenta de que es factible pensar los periodos históricos desde rupturas generadoras de significaciones, superando los modelos tradicionales que operan dentro de cronologías rígidas.

c. Lo performático, en donde la utilización del cuerpo como soporte es el elemento principal a partir del cual se genera la propuesta presentada por el estudiante. La *performance, performance art* o arte acción, como se conoce comúnmente en el campo artístico, es una tendencia que surge en la década del sesenta, encontrando a partir de la conjugación de lenguajes y signos provenientes de otras disciplinas artísticas, la capacidad de generar un lenguaje y una estética propia. Apelamos en este trabajo a la *performance* como ejecución o actuación. “Se elige ejecución por su asociación

semántica con hacer y con actualización o puesta en acto, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular” (Taylor, 2012, p. 23). Desde sus orígenes, estas poéticas están vinculadas a necesidades de orden contestatario, donde el cuerpo-sujeto es la herramienta primaria en términos de producción. En este sentido, lo performático tiene la capacidad de enfrentarse a los regímenes de poder, a normas sociales, así como también da una nueva mirada en relación al cuerpo en el campo artístico, introduciendo el concepto de *cuerpo* como soporte, herramienta, territorio y quebrando radicalmente la dualidad histórica en relación a las categorías cuerpo-imagen. En lo contemporáneo, y a partir de estas formas de producción, el cuerpo excede los límites del analogon tradicional para pasar a ser una nueva forma de existencia material e ideal dentro de la esfera artística.

Una de las producciones analizadas es “Avive el seso y despierte” de Carolina, que encarnada en el personaje de Sofonisba de Anguissola, se empodera desde la perspectiva de género para abordar el contexto del Renacimiento, enfatizando el rol que asumen los sujetos en la estructura social y cultural. Un monólogo basado en la vida de la artista, que atiende tanto a su biografía, así como también al lugar que ocupa la mujer (como categoría social) en esa época, incorporando en el análisis conceptos claves tales como campo artístico, arte, mercancía, objetos de arte.

Con una densidad menor, la alumna Paula encarna el personaje de la pintura *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich para abordar el Romanticismo, incorporando en su monólogo los conceptos centrales de este periodo. La melancolía, lo lejano y principalmente las consideraciones respecto de lo sublime serán los emergentes claves de su propuesta, a partir de lo cual desarrolla el contexto

histórico en términos sociales, políticos, económicos y culturales. Entre afirmaciones referidas al paisaje y determinados fenómenos históricos tales como la revolución industrial, Paula cuestiona constantemente qué es el amor, de qué se trata la vida, una marcada línea existencialista rodea la propuesta presentada en clave performática.

Juan Pablo elige abordar el Gótico; vestido de sacerdote y en ceremonia misal, el estudiante utiliza un tono más audaz al momento de cuestionar *¿quién se ha atrevido a decir que nuestro periodo es oscuro cuando no hemos hecho más que darle al mundo las mejores obras arquitectónicas jamás construidas, y a partir de las cuales se inspiraron todos los que vinieron después de nosotros?*

En su propuesta plantea un viaje constante entre el presente y el pasado dando visibilidad a tradiciones socio-culturales y religiosas que continúan vigentes aún en lo contemporáneo y a pesar de la diversidad de fenómenos que modificaron las estructuras mencionadas. En la puesta en escena, características formales del estilo abordado son enunciadas con total claridad, al tiempo que sirven como estructurantes del relato que enuncia desde un hoy, concreto, ciertas grandilocuencias de dicho periodo histórico.

Consideraciones finales

A partir de lo expuesto en nuestra comunicación, consideramos que es posible generar modificaciones en el campo de la enseñanza de la historia, en este caso la historia del arte. En este sentido, en la cuestión del anacronismo hallamos el potencial para la producción de un conocimiento histórico situado, que no solo posibilita la reelaboración y vinculación de contenidos teóricos, sino que además propicia desde la experiencia

estética la propiocepción de un yo en relación a su contexto actual, superando de este modo la linealidad a la que había estado circunscrita la disciplina.

Uno de los supuestos que estructuran nuestro trabajo plantea que los datos se transforman en fenómenos de análisis al ser estudiados desde diferentes esferas (sociales, políticas, religiosas, etc.) con el fin de comprender el devenir socio-cultural actual. Una mirada compleja, que rompe con tradiciones heredadas y fijadas en las instituciones como saberes estancos. Para ello es necesario una labor interdisciplinar e intradisciplinar, que a través del diálogo entre pares, la observación constante de los avances grupales y personales de los estudiantes, genere líneas de fuga a otras formas de aprender-comprender. Propuestas de este tipo permiten observar los procesos que se ponen en juego al momento de dar respuestas de carácter disciplinar dentro de la formación, respuestas que como tales, aspiramos sean en términos de comprensión de los saberes más que de memorización de los contenidos. Este abordaje permite, tanto a estudiantes como a docentes, pensar constantemente acerca de nuestro rol en la sociedad, las posturas asumidas respecto de la formación y enseñanza en artes, así como también comprender el lugar activo del arte en sus diversos contextos.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2009) Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós

- Belting, H. (2015) Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología. CIC Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 20 153-170. Universidad Complutense Madrid
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.
- Blaqué, D (2003) La fotografía plástica. Un arte paradójico. Gustavo Gili, Barcelona.
- Chion, M. (1993) *La audiovisión. Introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo; Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Dubois, P. (2001) "Para una estética de la imagen vídeo". En: *Vídeo, cine, Godard*.
- Hisse, M. C. (2009). *Recomendaciones para la elaboración de Diseños Curriculares. Profesorado de Educación Artística*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Formación Docente, Ministerio de Educación de la Nación.
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual; la imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil ediciones.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, Video y Subjetividad*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.