

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Realización

TALLER DE TESIS 2021

Titular: Hernán Khourian

Adjuntos: Karin Idelson, Laura Citarella y Julián D'angiolillo.

“CORPORALIDADES”

“DESPERTANDO LA PERCEPCIÓN Y RECONFIGURANDO LA REPRESENTACIÓN
DE LOS CUERPOS.”

Trabajo Colectivo de Graduación
2021

MARÍA VICTORIA LAGES TESORO

DNI: 35.597.482

Legajo: 70109/9

Tel: (0221) 15-3067092

E-mail: victorialages91@gmail.com

Co-graduada:

ROCÍO AGUIRRE

DNI: 36.755.784

Legajo: 62841/5

Tel: (011) 15-40299123

E-mail: aguirrerocio17@gmail.com

SINOPSIS DE LA OBRA

Proponemos una experiencia sensorial, explorando los cuerpos femeninos y su vínculo intrínseco con la naturaleza, deteniéndonos en las particularidades de sus formas y texturas. Ahondando en el placer y en el extrañamiento, las imágenes se fusionarán entre ellas en combinaciones figurativas que irán mutando hacia la abstracción, buscando jugar con los sentidos y aproximándonos a sensaciones táctiles, experimentando con las formas y rompiendo con las representaciones hegemónicas de los cuerpos.

RESUMEN

En un recorrido por la realización de la obra *Corporalidades*, abordaremos la potencialidad multisensorial de la imagen audiovisual centrándonos en la producción de la imagen táctil y el extrañamiento como formas de acercarnos y explorar los cuerpos femeninos y la naturaleza. Desde los estudios de Gilles Deleuze y Laura U. Marks se reflexionará sobre la capacidad de activar la percepción sensible a través del cuerpo de la imagen, generando una relación directa con el pensamiento y las memorias encarnadas en el cuerpo, posibilitando así la reinención de la mirada.

Palabras clave: Cuerpo, Naturaleza, Extrañamiento, Percepción sensible, Imagen táctil.

FUNDAMENTACIÓN

<<... nuestros sentidos no sólo son sensibles sino que nos permiten “hacer sentido”, el cuerpo que percibe y siente es desde siempre un cuerpo vivido– que está inmerso, hace y reacciona a un significado social y somático.>>

Vivian Sobchack (2004)

El proyecto *Corporalidades* surgió a comienzos del año 2021, como un cuestionamiento hacia las formas hegemónicas de representación de los cuerpos femeninos. Dentro de un contexto de opresión y cosificación, y atravesada por los discursos feministas, me interesaba poder explorar la presencia de cuerpos reales y el vínculo de éstos con la naturaleza. Así, lo que comenzó como una propuesta muy discursiva y teórica de una lectura política e ideológica sobre los cánones de belleza establecidos, logró, a lo largo del año y bajo un fuerte trabajo de reflexión y sensibilidad, anclarse en imágenes plásticas y sensoriales que abren el juego a pensar y ver los cuerpos desde otras perspectivas.

La intensión, desde su inicio, fue producir una obra de carácter experimental que permitiera adentrarse en la exploración de los cuerpos femeninos y en su relación con la naturaleza a partir de las texturas, las formas, los relieves, colores y sonidos. Fue esencial, por lo tanto, realizar un trabajo consciente sobre lo que el filósofo Maurice Merleau-Ponty (2002) define como el *mundo de la percepción*, es decir, sobre aquel universo que nos es revelado por nuestros sentidos. En esta búsqueda de producir una obra que redescubriera dicho mundo se optó por la experimentación con la imagen táctil, la aproximación al detalle, la dilatación del tiempo y el extrañamiento como recursos audiovisuales claves.

A su vez, debido al contexto de pandemia y aislamiento, donde la falta de ciertos recursos y la distancia social y geográfica cobraban una relevancia significativa, se consideró que la obra debía ser realizada acogiendo las propias adversidades en la articulación orgánica de las condiciones de trabajo y la propuesta estética que la propia obra demandaba.

En este sentido se creyó sumamente interesante y necesario poner el propio cuerpo para ser retratado, habitado y entendido como territorio de

exploración. Esto llevó a realizar un trabajo mucho más íntimo y personal que, por medio del autorretrato, se valió del detalle y la fragmentación para, por un lado, componer la noción de diversidad, y por el otro, profundizar en las texturas y los pliegues de la piel con la intención de penetrar en la imagen táctil.

¿Cómo solicitar al ojo el sentido del tacto? ¿Cómo aludir por medio de la imagen la intención de palpar? Fueron algunas de las interrogantes que comenzaron a surgir.

Para José Val del Omar (1955) “El tacto es un sentido que puede llevarse por acto reflejo a la vista si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina orientada por el instinto de posesión” (p.2). Se trata, según el autor, de dotar de sustancia y temperatura vital a los objetos iluminados, de despertar el deseo de poseer, la reacción de tocar, el impulso de sentir aquellos objetos que veo. Val del Omar proponía entonces emplear la luz como una energía pulsatoria: “Hay que convertir a las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitantes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa sensibilidad reactiva” (p.3).

Tal efecto vibrante fue logrado, mayormente, en las escenas más abstractas donde se jugó con fuentes de luces artificiales generando oscilaciones en la luz. Mientras que bajo la manipulación de la luz natural se hizo hincapié en los reflejos de ésta sobre las distintas materialidades, así como en los diferentes grados de contraste y los movimientos propios de los objetos, dotando así a cada elemento de una resonancia particular.

Autores como Laura U. Marks (2000) y Gilles Deleuze (1987) introducen los conceptos de *visualidad háptica* e *imagen-tiempo* respectivamente, conceptos que nos ayudan a seguir indagando en el campo de la imagen táctil.

Para Deleuze las situaciones sensoriomotrices tradicionales comenzaron a ser desplazadas por situaciones ópticas y sonoras puras, emergiendo así una nueva clase de signos, los *opsignos* y *sonsignos*.¹ El autor nos dice:

¹ Gilles Deleuze considera que la crisis de la imagen-movimiento, propia del cine clásico, y el advenimiento de la imagen-tiempo se genera luego de la Segunda Guerra Mundial, centrandose sus estudios en obras del neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* francesa y el cine de suspenso. Es importante aclarar que la imagen-tiempo no desecha a la imagen-movimiento, puesto que no son concebibles una sin la otra, por el contrario se establecen relaciones de permeabilidad y mixtura entre ambas.

En la trivialidad cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros (p.32).

Pero esta liberación de los nexos sensoriomotores no era suficiente. La imagen debía también escapar del mundo de los tópicos, por lo que “Era preciso que se abriera a revelaciones más poderosas y directas, las de la imagen-tiempo, la imagen legible y la imagen pensante. De este modo los opsignos y sonsignos remiten a <<cronosignos>>, <<lectosignos>> y <<noosignos>>” (p.39).

A su vez esta imagen óptica o sonora pura no se prolonga en movimiento, más bien se encadena en una imagen virtual y forma con ella un circuito (p.71), *una imagen-recuerdo*², que evocará en el espectador memorias individuales que lo llevarán a completar aquella imagen que se le presenta.

Tales estudios de Deleuze, así como la filosofía de Henri Bergson, influyeron notablemente en las investigaciones interdisciplinarias de Laura U. Marks. La autora, como se mencionó, introdujo el fenómeno de *visualidad háptica* para referirse a ciertas experiencias interculturales y experimentales dentro del campo audiovisual. Dicho fenómeno busca generar un compromiso más íntimo entre la pantalla y el espectador, de:

[...] acercar la pantalla lo más posible a nuestros sentidos proximales; hacer de la vista y el oído órganos que funcionen no ya a distancia (a saber, aislando la pantalla y sus figuras de nuestro cuerpo), sino que por medio del tacto, <<como si se tratara de una película que tocamos con nuestros propios ojos>> (Escobar, 2020, p.1).

De esta forma, las imágenes de la pantalla toman forma en el cuerpo del espectador a través de su percepción sensorial encarnada en la memoria. Los sentidos se mezclan, se integran y se asocian con las imágenes audiovisuales provocando múltiples respuestas sensoriales que evocan memorias y recuerdos que nos remiten tanto a lo visual y sonoro, como a lo táctil, odorante y gustativo (Escobar, 2020, p.2). Estas respuestas, como lo explica Marks, estarán

² Deleuze toma el concepto del filósofo Henri Bergson.

condicionadas por las experiencias individuales del espectador, así como por el sensorium culturalmente codificado en el que cada quien esté inserto. En sus palabras: “El cine no solo logra traernos un cuerpo por medio del cual una memoria sensorial se inscribe o incrusta, sino que también es por medio de la pantalla donde los espectadores logran despertar sus memorias en el cuerpo” (p.17).

Marks sostiene también que las experiencias sensoriales, influenciadas por la cultura, una vez que se inscriben en el cuerpo producen nuevos tipos de conocimiento. Podríamos decir, por lo tanto, que esta percepción sensible es una forma de aprender y conocer el mundo que nos rodea. Es así que parte de nuestra propuesta consiste en priorizar lo táctil por sobre lo visual en la aprensión y representación de los cuerpos femeninos, entendiéndolos no ya como objetos a ser poseídos, sino como cuerpos políticos portadores de memorias, experiencias y saberes.

A su vez, en sus análisis sobre el cine intercultural, Marks afirma que:

[...] la sensorialidad de cada persona se superpone con la sensorialidad de la cultura en forma desigual. Esto apunta a la diferencia entre el sensorium, es decir, a ese cableado sensitivo de cada individuo que viene informado por su geografía o por aquel cúmulo de experiencias vividas en un determinado lugar (p.9).

Estas diferentes maneras en que las personas pueden relacionarse a través de sus sentidos con los objetos y los espacios se hicieron evidentes para mí al volver a mi ciudad de origen, General Roca, una ciudad frutícola ubicada al norte de la Provincia de Río Negro y que cuenta con una extensa zona rural.

Volver a mis raíces y habitar nuevamente mi región a lo largo de todo un año, permitió el desarrollo de un trabajo interior que me llevó a reconectar con aquellos lugares tan propios que por mucho tiempo se habían mantenido en la lejanía. A través de los sentidos y del contacto con este espacio se despertaron memorias que me reconectaron con mi región y con experiencias pasadas. Lograr este acercamiento posibilitó volcar la materialidad de aquellos espacios reales en la plasticidad de la imagen. De este modo, los espacios no sólo se configuraron como lugares de contención a ser habitados, sino que también se

transformaron en verdaderos protagonistas junto con los cuerpos, los cuales, a su vez, se convirtieron en espacios.

La propia geografía de la región y el detenimiento y observación de sus diferentes dimensiones propició la construcción de un tiempo más dilatado, que permitiría al espectador sumergirse en el universo de la obra invitándolo a tomarse su tiempo ante la imagen. El ritmo del proyecto requería entonces planos de gran duración y *ralenti*, que combinados con la cámara en movimiento, aportarían organicidad y fluidez. De esta forma se buscó producir imágenes envolventes y enrarecidas que indujeran al espectador a la contemplación y meditación, no desde una actitud pasiva, sino desde la activación de su *sensorium* y la mirada atenta.

Podríamos remitirnos aquí nuevamente a la *imagen-tiempo* de Deleuze, entendiendo que “[...] la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio” (p.61).³

Por otro lado, si retomamos la noción de autorretrato, entendiéndola como una manera de auto-representación, resulta interesante observar cómo se fue generando un doble mecanismo por el cual, por un lado, se reflexionó sobre la autopercepción tomando el control sobre la imagen propia, lo que permitió correrse del lugar histórico que supo ocupar el cuerpo femenino. Esta introspección bajo una mirada interna, por otro lado, permitió llevar a cabo un recorte consciente sobre los cuerpos, omitiendo así los rostros y logrando cierto anonimato con el fin de no personificar a un ser concreto fácilmente identificable, sino por el contrario, invitando a la aproximación de cierta abstracción que habilitaría la posibilidad de que esos fragmentos podrían pertenecer a cualquier persona.

Volviendo a los enunciados de Laura U. Marks, podríamos aventurarnos a sostener que este peso tan fuerte que se le suele atribuir al rostro como un rasgo característico e identitario de nuestra persona, se debe en parte a que nuestra cultura occidental es *oculocéntrica*, primando la vista por sobre los otros

³ Marcel Proust fue un novelista y crítico francés, en cuya obra *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) plantea la posibilidad de recuperar memorias a través de los sabores u olores, aludiendo a un tiempo vivido, con todas las digresiones y saltos del recuerdo.

sentidos. Como “[...] la visión es aquel sentido que nos otorga mayor distancia entre cuerpo y objeto” (Marks, 2000, p.9), es que decidimos trabajar con la aproximación y fragmentación de los cuerpos, con el fin de intentar representarlos por medio de los sentidos más próximos.

Uno de los principales referentes que acogí al momento de pensar en la composición de dichos recortes fue el fotógrafo alemán Florian Hetz. Desde una perspectiva *queer* su obra, centrada en la desnudez masculina, discurre sobre el anonimato y la sexualidad, deteniéndose en el detalle y mostrando sólo pedazos de aquellos cuerpos que incitan a su público a usar la imaginación.

De una forma similar es como también se trabajó sobre ciertos objetos y espacios, sumando una búsqueda constante por producir imágenes enigmáticas que evocaran el extrañamiento y que fortalecieran la tensión entre lo real-imaginario. Para ello se utilizaron distintos elementos como lentes macro y angulares, lupas y vidrios, con la intención de alterar y distorsionar las imágenes registradas. Viktor Shklovski (1917), quien abocara sus estudios al formalismo ruso, propuso el término *ostranénie* para referirse a esta cualidad de hacer extraño lo cotidiano con el fin de *desautomatizar* la percepción. Fue a partir de esta búsqueda por reaprender la forma de ver y observar, que comenzamos a indagar en la materialidad de los objetos reales así como en la materialidad de los dispositivos de registro, componiendo imágenes plásticas que ponen en juego una “[...] relación dialéctica entre lo percibido, lo real y lo imaginario [...]” (Bovisio, 2005, p.3).

La principal referente con la que se trabajó al momento de pensar tal tratamiento estético y su puesta en escena fue la videoartista sueca Pipilotti Rist. Sus obras envolventes, plagadas de colores explosivos y juegos oníricos, expandieron un horizonte de posibilidades para experimentar con diferentes elementos y materialidades en pos de generar imágenes sensoriales. Sus videoinstalaciones inspiraron, por ejemplo, la introducción al *collage*, incitaron a pensar en el montaje *entre-imágenes*, a experimentar con el *chroma*, a cuestionar de qué manera aproximarse a los cuerpos y a la naturaleza, qué afinidad se sostendría y cómo sería la fusión y conjunción de estas imágenes.

El crítico y teórico Raymond Bellour (2009) es quien define el *entre imágenes* como un espacio de pasajes, de entrecruzamientos, donde se ponen en juego desplazamientos de la imagen de un estado a otro en una multiplicidad

de superposiciones y configuraciones. En nuestro caso particular, sirvió pensar el *entre imágenes* como una forma para hacer converger las grabaciones propias con las de mi compañera, encontrando puntos de contacto entre el valle y la ciudad, así como un *pasaje* entre las imágenes grabadas con distintos dispositivos de registro. De esta forma se fue trabajando, por medio de superposiciones y capas, sobre el espesor de las imágenes apuntando hacia una composición plástica que evocara el sentido táctil y otorgara mayor profundidad.

Las instancias de montaje y edición fueron asumidas, por lo tanto, como los lugares para ensayar y experimentar sobre las diversas combinaciones entre imágenes y como los espacios para explorar diferentes recursos que ayudaran a generar tales vínculos. Sin embargo, mi rol en este punto consistió en organizar y estructurar el material, ya que llegado cierto grado de experimentación se volvió necesario descartar recursos y profundizar otros, así como buscar cierta homología y lógica interna entre los componentes de la obra para encontrar un fluir más orgánico.

Fue así que tras el visionado y análisis de *El Jardín de las Delicias* (2010) de Toia Bonino, se reflexionó fuertemente sobre la noción de progresión. Era evidente que no se buscaba una progresión lineal, pero se percibía a la vez que la obra demandaba una mayor organización del material. Se comenzó a observar cómo el entorno y las materialidades se iban alterando con el paso del tiempo, lo que llevó a incorporar dicotomías entre las pieles jóvenes y maduras, y entre la descomposición, la podredumbre y la vitalidad de algunos elementos. En este sentido se trató de no pensar en el paso del tiempo como algo fatalista, sino entenderlo como un infinito sistema activo que va mutando y transformando la materia dejando, tras su andar, diferentes huellas, generando algo nuevo y distinto.

Al mismo tiempo, se construyó una progresión entre lo figurativo y lo abstracto. Esta dualidad sirvió para pensar la estructura de la obra en su totalidad. Se pretendía que las imágenes vayan fluctuando desde lo más concreto hasta las formas más enigmáticas. Pero en simultáneo se fueron configurando pequeñas progresiones internas y secuenciales. Por ejemplo, la introducción presenta una estructura progresiva que lentamente va fragmentando el espacio desde el plano general hasta el plano detalle y que permite al espectador introducirse en el universo simbólico de la obra. De este

modo se compuso una estructura que funcionaba tanto en la totalidad como a nivel interno de las secuencias, y que permitió el fluir orgánico y rítmico de las imágenes de manera casi biológica.

El diseño sonoro fue clave para lograr tal fluir y para dotar a la obra de diferentes matices y temporalidades, puesto que, como lo afirma Michel Chion (1993): “La función más extendida del sonido en el cine es la que consiste en unificar el flujo de las imágenes, en enlazarlas por una parte, en el nivel del tiempo, desbordando los cortes visuales (efecto de encabalgamiento u *overlapping*)” (p.44). Mientras que en el nivel del espacio “[...] crean un marco general en el que parece contenerse la imagen, un algo oído que baña lo visto, como en un fluido homogeneizador” (p.44).

Pero a su vez, el sonido puede también fomentar la extrañeza de la imagen, alterar su temporalidad interna, e invocar la experiencia táctil, teniendo en cuenta que “[...] en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se <<ve>> lo mismo cuando se oye; No se <<oye>> lo mismo cuando se ve” (p.10). De aquí la relevancia de construir una presencia sonora tal que contribuyera a impregnar a la obra de una dimensión intersensorial, profundizando la interacción entre los distintos sentidos y la forma en que éstos son percibidos. Se trataba de tomar a los sentidos más distantes (vista y oído) para que en un juego sinestésico⁴ remitieran a sensaciones táctiles.

Para ello, en principio, se armó una biblioteca con sonidos de la naturaleza y se reflexionó sobre los diferentes sonidos que podría emitir el cuerpo humano. En lo personal, me sirvió pensar en las diferentes texturas de los objetos, a qué sonoridades remitían, cómo sonaban al tacto o al roce con otras superficies. En simultáneo encontré en YouTube videos ASMR, cuyas siglas hacen referencia a la *respuesta sensorial meridiana autónoma*. Se trataba de una experiencia tanto física como psicológica que provocaba una sensación de “hormigueo” que recorría el cuerpo al someterlo a determinados estímulos auditivos o visuales. En muchos de estos videos se empleaba un micrófono en estéreo por el cual se frotaban o golpeaban diferentes elementos y se utilizaba la voz a modo de

⁴ “La sinestesia es aquella percepción por medio de la cual una sensación se vive a través de otra, como por ejemplo, la capacidad de distinguir un color por medio del tacto.” (Marks, 2000, p.12)

susurros o generando diferentes efectos sonoros. Este descubrimiento fue muy útil al momento de imprimir sobre la imagen la sensación de diferentes texturas, como por ejemplo lo húmedo, lo viscoso o lo crujiente. Se trata de lo que Chion define como *valor añadido*, es decir aquel valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada (p.13)

Por otro lado, a medida que las estaciones iban cambiando, empecé a notar cómo también se modificaban los sonidos del ambiente y cómo iban variando durante el transcurso del día. Esto sirvió para incorporar otros ritmos y resonancias que no se había tenido en cuenta, como por ejemplo el canto de las ranas, que junto con los ruidos de los insectos y las aves, del viento y del agua, incidieron en la *percepción del tiempo de la imagen* (p.19), en algunos casos acompañando su cadencia y en otros dotando a la imagen de temporalidad.

A su vez, en el nivel espacial, se buscó conformar un fuera de campo con sonidos *extradiagéticos*⁵ y *acusmáticos*⁶ que ayudara a construir el universo espacial de la obra. En este punto se opusieron lo que Michel Chion (1993) define como *fuera de campo activo*, es decir “[...] aquel en el cual el sonido acusmático plantea preguntas (¿Qué es? ¿Qué sucede?) que reclamen respuestas en el campo e inciten a la mirada para que vea en él” (p.72), con la intención de consolidar la extrañeza de ciertas escenas promoviendo la intriga de cuestionar y meditar lo que se ve; y un *fuera de campo pasivo* “[...] en el cual el sonido cree un ambiente que envuelva la imagen y la estabilice [...]” (p.72).

Finalmente se decidió omitir los diálogos y en lugar de la voz, la presencia de los cuerpos se afirmó por medio de sutiles murmullos y gemidos, respiraciones que se fusionan con el viento, ruidos de fluidos corporales y roces sobre diferentes superficies que provocan la impresión de tocar los objetos.

⁵ Los sonidos extradiagéticos, es decir por fuera de la diégesis, son aquellos cuya fuente está “[...] situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada [...]” (Chion, 1993, p.63)

⁶ Pierre Schaeffer define a la acusmática como aquello <<que se oye sin ver la causa originaria del sonido>>, o <<que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas>>. (Chion, 1993, p.62)

CONCLUSIONES

El cuerpo que persiste, que se resiste, que conoce y que reacciona. Un cuerpo interconectado con su entorno, un cuerpo sensible, un cuerpo deseante. Un cuerpo que encarna individualidad y experiencia colectiva. Un cuerpo vivo, latente, es el cuerpo que quisimos representar en nuestra obra.

Así como lo afirmara Marks, entendemos que “Al recurrir a un sentido específico para representar la experiencia de otro sentido, el cine llama a la integración y comunicación de la experiencia sensorial en todo el cuerpo” (p.16). La autora también nos decía que existe un conocimiento sensorial capaz de invocar las memorias codificadas en nuestro cuerpo. Un conocimiento que se encuentra inscrito en la cultura, pero también en las experiencias individuales. Proponemos entonces darle espacio a este conocimiento, hacerlo presente para así poder re-pensarlo y cuestionarlo.

La obra *Corporalidades* busca de este modo renovar la representación y aprehensión de nuestros cuerpos, configurando nuevos horizontes de sentidos y estimulando la reflexión crítica sobre los mandatos corporales hegemónicos a través de imágenes plásticas y sensoriales que generan placer, extrañeza, intriga, y que provocan el impulso de querer tocar, de sentir esas superficies que se ven y se oyen.

En lo personal, la realización de esta obra me resultó un proceso sumamente introspectivo y exploratorio, que me llevó a reflexionar sobre la fuerza de las imágenes, la autopercepción y la posibilidad de incidir en los mecanismos de percepción. Se trata de un proyecto que buscó, a través de la experimentación con el cuerpo (tanto físico como de la imagen) desestabilizar una determinada forma de ver, de pensar, y de relacionarnos con nuestros cuerpos.

¿Cómo podemos despojarnos de todos los mandatos que recaen sobre nuestros cuerpos? ¿Cómo re-educar a los sentidos para que se liberen de las formas de percibir hegemónicas? ¿Cómo reinventar nuestra mirada? Quizás la respuesta la hallemos en el arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Bovisio, M. A. (agosto de 2005). *Ver, conocer, representar: reflexiones acerca de la "imagen plástica"*. En: Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. "La crisis de la representación". Bahía Blanca, Argentina. Recuperado de: <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/handle/123456789/3466/Bovisio%2c%20M.%20Ver%2c%20conocer.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Chion, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós. Recuperado de: https://monoskop.org/images/0/09/Chion_Michel_La_audiovision_Introduccion_a_un_analisis_conjunto_de_la_imagen_y_el_sonido.pdf
- Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Escobar, C. (2020). *Correspondencias con Laura U. Marks*, laFuga, 24. [Fecha de consulta: 2022-01-10] Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/correspondencias-con-laura-u-marks/1035>
- Marks, L. (2020). *La memoria de los sentidos*, laFuga, 24. [Fecha de consulta: 2022-01-10] Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/la-memoria-de-los-sentidos/1031>
- Merleau-Ponty, M. (2002) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Ciudad de México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Nicolini, C. [19 de mayo de 2020]. Florian Hetz, retratando la cruda belleza de los cuerpos. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.morbo.pe/morbo-blog/florian-hetz-retratando-la-cruda-belleza-de-los-cuerpos>
- Shklovski, V. (1917) "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*, siglo XXI, 1980, (pp. 55-70).
- Sobchack, V. (2014) *La escena de la pantalla. Una aproximación a la presencia fotográfica, cinematográfica y electrónica*. En *Pensamientos carnales: encarnación y cultura de la imagen en movimiento*. Los Angeles, UCLA Press.
- Val del Omar, J. (1955) *Teoría de la Visión Táctil*. Recuperado de: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf

REFERENCIAS AUDIOVISUALES:

- Bonino, T. (2010). *El Jardín de las Delicias* [Cortometraje]. Recuperado de <http://www.toiabonino.com.ar/videos/jardin.html#>