

Reconocimiento y gestión como patrimonio cultural institucional de la obra audiovisual de estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido (Universidad de Buenos Aires, 1989-2017)

Autor:

Staccioli, Andrés

Tutor:

Pegoraro, Andrea

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Gestión Cultural

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA DE POSGRADO



**Reconocimiento y gestión como patrimonio cultural institucional
de la obra audiovisual de estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido
(Universidad de Buenos Aires, 1989-2017)**

*Acknowledgement and management of the audiovisual work of Image and Sound Design
students as cultural heritage of the institution (University of Buenos Aires, 1989-2017)*

Tesis para optar al título de
Magíster de la Universidad de Buenos Aires en Gestión Cultural

Dis. Andrés Staccioli

andres.staccioli@gmail.com

Directora: Dra. Andrea Pegoraro

Co-Directora: Mg. Vivian Spoliansky

**Buenos Aires
2018**

RESUMEN

En el marco de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, los estudiantes producen gran cantidad de obras audiovisuales que luego no son conservadas sistemáticamente por la institución. La presente investigación busca fundamentar la pertinencia de reconocimiento y gestión de tales bienes simbólicos como patrimonio cultural institucional. Para ello, inicialmente se describe a la carrera como un espacio cultural específico y se plantean las características principales de la producción audiovisual en cuestión. Luego se consideran los aportes teóricos al problema, desarrollando la noción de patrimonio cultural como recurso relevante para la articulación de políticas vinculadas a la identidad de la comunidad académica. Así, pues, se sostiene la conveniencia de una gestión patrimonial a escala institucional. En este sentido, se examinan los antecedentes de gestión de estas obras, teniendo en cuenta tanto acciones particulares de alumnos y docentes como aquellas de la propia casa de estudios. Finalmente, se elaboran los principales lineamientos de gestión del patrimonio audiovisual institucional, considerando fundamentos normativos y políticos, y atendiendo a las tareas esenciales implicadas en la gestión de un archivo audiovisual: selección, conservación y acceso del público a las obras.

ABSTRACT

In the context of the study of Image and Sound Design at the University of Buenos Aires, the students produce a substantial amount of audiovisual works that later on are not systematically preserved by the institution. The purpose of this investigation is to demonstrate the relevance of the acknowledgement and management of the above mentioned symbolic assets as cultural heritage of the institution. Thus, the Image and Sound Design degree is initially described as a specific cultural space and the main characteristics of the audiovisual production in question are outlined. Then, the theoretical contribution to the problem is considered, developing a notion of cultural heritage as a relevant resource to the articulation of politics related to the identity of the academic community. So, the convenience of a cultural heritage management at an institutional scale is sustained. In this way, the previous management of this works is examined, taking into account the particular actions of the students and teachers, as well as those of the University. Finally, the main guidelines of the institutional audiovisual heritage management are developed, considering political and normative basis, as well as the main tasks involved in the management of an audiovisual file: selection, preservation and public access to the works.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es la expresión de deseos e ideas propios, pero alimentados por personas a quienes quiero y admiro. Mi familia, por ser un constante apoyo y motivación para todo aquello que emprendo. Marcela Negro, por acompañarme desde el inicio de mi carrera profesional y ayudarme a elegir este posgrado. Mis compas de la maestría, por ser el sostén emocional en los años de cursada. Mis docentes, por compartir lo propio desde el ejercicio de esa profesión, oficio y pasión que es la enseñanza. Mis amigos y amigas, por comprender las ausencias y postergaciones causadas por este trabajo. Y Alessandra, cuyo amor incondicional fue el impulso que necesitaba día a día.

Como parte del proceso de investigación, quiero destacar especialmente los aportes de Silvio Fischbein, Ignacio Boselli, Graciela Raponi y Verónica Vitullo, que me ayudaron a conocer aspectos relevantes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, de la Mediateca y de la FADU-UBA. Además, subrayo la colaboración de Andrea Pegoraro y Vivian Spoliansky, que dirigieron esta tesis con paciencia y compromiso.

A todos ellos y todas ellas, mi más sentido agradecimiento.

A quienes estudian,
a quienes enseñan,
a quienes crean
y a quienes confían.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. LA CARRERA DE DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO EN LA UBA Y LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE SUS ESTUDIANTES	24
• LA CARRERA COMO ESPACIO CULTURAL	24
• LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS ESTUDIANTES	39
CAPÍTULO 2. LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO COMO POLÍTICA CULTURAL	52
CAPÍTULO 3. GESTIÓN PATRIMONIAL DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL ESTUDIANTIL	68
• ANTECEDENTES DE GESTIÓN DE LAS OBRAS DE ESTUDIANTES	72
• LINEAMIENTOS DE GESTIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL INSTITUCIONAL	97
CONCLUSIÓN	116
BIBLIOGRAFÍA	120

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación fue realizado como proyecto de tesis para la Maestría en Gestión Cultural de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sin embargo, el interés personal por el tema abordado surgió mucho antes, como parte de un recorrido previo, cuya trayectoria comenzó más de diez años atrás, en esta misma casa de estudios.

Mi formación de grado fue en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA (en adelante, "DlyS"). Esta disciplina, creada en la institución en el año 1989, está orientada principalmente hacia la realización audiovisual. Por ello, durante los cursos de varias de las asignaturas, los estudiantes producen gran cantidad de obras audiovisuales. Estas piezas son principalmente cortometrajes, pero también videoclips, medimetrajes y largometrajes, entre otras. Aunque estas obras son realizadas para cumplir con los objetivos curriculares de determinadas materias, al final de cada ciclo lectivo, las piezas audiovisuales quedan como un producto concreto, sobre el que es posible pensar estrategias de gestión cultural.

En lo personal, durante mi etapa de estudiante de la carrera, tuve interés en conservar mis producciones académicas, especialmente las audiovisuales. Paralelamente, desarrollé mi vocación particular por la educación, y tuve mis primeras experiencias como docente, mientras aún continuaba mis estudios. Así, formé parte de una cátedra de Diseño Audiovisual, que era la materia principal de realización. Desde aquel lugar, comencé a tomar conciencia de que en cada ciclo lectivo se producían, en cada taller, decenas de piezas audiovisuales. Y, del mismo modo en que sentía la voluntad de conservar mis producciones como alumno, me pareció necesario guardar los cortometrajes de nuestros estudiantes, que también sentía como propios. No obstante, tras algunos intentos de mi parte por promover la conservación de esas obras en la Facultad, la gran escala de tal proyecto, sumada a mi poca experiencia, hicieron que aquella voluntad permaneciera en suspenso durante varios años.

Tiempo después, ya durante la etapa de realización de la maestría, el seminario de Gestión Patrimonial me permitió conocer el pensamiento del patrimonio

cultural, sus experiencias y posibilidades. Es decir, considerar el potencial de los bienes simbólicos heredados del pasado para representar una identidad colectiva en el presente, y con vocación de permanencia a futuro. Así, con el nuevo sustento de esta perspectiva teórica, me propuse recuperar aquella inquietud latente, y abordar sus desafíos con las herramientas de la gestión cultural. De este modo, ese recorrido personal adquirió forma de investigación en mi proyecto de tesis, cuyo resultado final es el presente texto.

La investigación realizada, entonces, aborda como tema la gestión del patrimonio cultural audiovisual, enmarcada en el contexto específico de la universidad. La pesquisa utiliza como estrategia general el análisis del caso de la carrera de DlyS en la UBA, recogiendo los años de la experiencia personal mencionada. La hipótesis básica del trabajo, entonces, es que la producción audiovisual realizada por los estudiantes en esta carrera es patrimonio cultural de la institución. De cualquier manera, esta investigación está motivada en la firme convicción de que las particularidades que se dan en el espacio cultural de este caso de estudio tienen su correlato en otras carreras de realización audiovisual. Incluso, en un sentido más amplio, es factible pensar que el planteo de esta tesis puede también ser un aporte para otras disciplinas en las que el aprendizaje esté basado en proyectos en los cuales los estudiantes produzcan bienes culturales. Desde este punto de vista, se espera que el resultado de este trabajo permita a otras instituciones análogas desarrollar posibilidades de gestión similares.

Abordar esta cuestión desde la perspectiva de la gestión cultural implica considerar a la universidad en un sentido amplio, más allá de su función educativa en específico. En el caso particular de la Universidad de Buenos Aires, su Estatuto, en sus Bases, la define ante todo como una entidad que tiene como fines la promoción, la difusión y la preservación de la cultura. Además, precisa que la institución es una comunidad de profesores, alumnos y graduados (UBA, 1958). Así, pues, esta investigación parte de reconocer a la universidad y su comunidad como un espacio cultural que, entre otras cosas, es un prolífico productor de bienes simbólicos. En este sentido, el planteo implica considerar que la gestión cultural, como disciplina, puede hacer un aporte al desarrollo de los establecimientos de educación superior.

La situación problemática de la que parte la investigación es el alto grado de dispersión del conjunto de las obras audiovisuales realizadas por estudiantes de la

carrera de DlyS en la UBA. Estos bienes culturales, producidos a lo largo de casi tres décadas, no cuentan en la actualidad con un reconocimiento patrimonial formal por parte de la institución. Por este motivo, no ha habido experiencias de gestión integrales, y resulta muy difícil conocer con exactitud de cuántas piezas se trata, en qué soportes y estados de conservación se encuentran y quiénes tienen posesión de ellas. Así mismo, estas condiciones generan un bajo grado de accesibilidad a las obras, ya que no han sido implementadas estrategias sistemáticas de publicación o exhibición de estos trabajos.

Como puede advertirse, la formulación del problema de la investigación implica ya una perspectiva de análisis, que será desarrollada de aquí en adelante. Definir como problemático el alto grado de dispersión de esta producción, orientará la investigación en función de sus posibilidades de gestión integrada. Por ello, como punto de partida, conviene precisar, en este caso de estudio, en qué consiste esa dispersión.

La producción audiovisual de los estudiantes, una vez concretada, queda en manos de algunos de los propios alumnos que la realizaron, como también de los docentes que dieron seguimiento al proyecto. Varios de ellos, de modo individual, espontáneo y no coordinado, llevan adelante una primera gestión de esas obras. Algunas son desechadas, y otras son conservadas. Así mismo, ciertas piezas son exhibidas o publicadas, y otras no. Como consecuencia de todo esto, es posible pensar que una gran cantidad de estos bienes culturales se ha perdido y continúa perdiéndose cada año. Otras de las producciones, en cambio, aún son conservadas, pero el carácter fragmentario de los actores sociales que las guardan, hace que sea muy difícil acceder a ellas y asegurar su permanencia a futuro.

En cuanto a la gestión institucional, es posible identificar distintos ámbitos que realizan algunos aportes. La Dirección de la Carrera de DlyS organiza diversas instancias oficiales de exhibición de la producción audiovisual de los alumnos. Para ello, suelen pedir a los docentes que presenten una selección propia de los trabajos de cada cátedra. Generalmente, una vez realizadas las proyecciones, la oficina de dirección guarda las copias de ese material. Cada cierto tiempo, donan ese conjunto de obras al Centro Audiovisual y Mediateca, donde funciona el archivo audiovisual de la FADU. Allí se almacenan y catalogan estas copias, junto con otros materiales de diverso origen. Eventualmente, la Subsecretaría de Cultura de la Facultad organiza muestras en las que da pantalla a algunas de estas obras del archivo. Por

su parte, la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión (CILECT), de la que DlyS de la UBA forma parte, realiza anualmente un concurso donde cada institución miembro presenta un trabajo, y a partir de ello se realiza una edición en video que es distribuida entre los establecimientos asociados.

Las experiencias de gestión mencionadas, tanto aquellas realizadas individualmente por estudiantes y docentes, como también las institucionales de la FADU y CILECT, constituyen un gran aporte en el tema de esta investigación. Sin embargo, cabe decir que su carácter fragmentario, informal y no planificado hace que la conservación sea actualmente muy limitada. Por ello, a pesar de los esfuerzos existentes, es plausible considerar esta situación como problemática.

En primer lugar, cabe destacar que se trata de una conservación de hecho, no reglamentada, y por ende limitada a iniciativas aisladas. Es decir, que la Facultad no ha llevado adelante un reconocimiento formal de estas producciones como patrimonio cultural propio. Derivado de esto, no existe un órgano institucional centralizador de una gestión patrimonial integral de estas obras. El archivo del Centro Audiovisual y Mediateca ha sido el receptor natural de estas piezas, pero, dada la falta de normativa en la materia, no cuenta con recursos suficientes para emprender estrategias de adquisición, conservación y difusión de los trabajos de los estudiantes. Por lo tanto, su acción es parcial, y se limita a almacenar y catalogar unas pocas obras que llegan a través de donaciones de la Dirección de la Carrera, y en menor medida de docentes y alumnos.

Como consecuencia de todo ello, entonces, la gran mayoría de la producción es omitida por las gestiones de la Facultad. Usualmente, aquello que la institución conserva es una porción mínima de los trabajos, que fue seleccionada por las cátedras, originalmente para ser exhibida, dejando de lado otras piezas que podrían tener valor histórico o estético a futuro. Además, dada la falta de reconocimiento formal de estas obras como patrimonio cultural, tampoco existen estrategias que aseguren su permanencia y su accesibilidad por parte del público. Del mismo modo, la Facultad no lleva adelante acciones tendientes a valorar y recuperar para sí la producción que actualmente está en manos de particulares. En definitiva, pues, no hay una política institucional sostenida en el tiempo, que asegure la conservación de la producción audiovisual estudiantil en su conjunto, ni promueva su disponibilidad pública en el presente y orientada hacia el futuro.

Por lo tanto, con base en el diagnóstico inicial de la situación problemática planteada, esta investigación toma como punto de partida la existencia de un conjunto amplio, disperso e indeterminado de obras audiovisuales producidas por los estudiantes. Para ello, en primera instancia se presenta el trabajo realizado, reconociendo el estado de la cuestión, y explicitando las hipótesis, los objetivos y la metodología utilizada en la pesquisa. Seguidamente, se describen como objetos de estudio la carrera de DlyS en la UBA como comunidad productora, y la obra audiovisual resultante como bienes simbólicos. Luego, se plantean los aportes teóricos del pensamiento del patrimonio cultural. En última instancia, se reconocen detalladamente los distintos antecedentes de gestión en la materia, y se explicitan las posibilidades y desafíos de gestión a futuro.

De esta manera, se exploran las posibilidades de la gestión cultural como herramienta transformadora de un conjunto indeterminado y disperso de bienes en un corpus unificado estratégicamente como patrimonio institucional que reconozca, reivindique y refuerce la identidad de la comunidad que le dio lugar.

Estado de la cuestión

Como punto de partida para el presente trabajo de investigación, resulta necesario reconocer los principales antecedentes de estudio en la materia. Para ello, tanto el tema como el caso abordado reciben aportes desde distintas perspectivas, que conviene repasar. Se presentan, entonces, a continuación, algunas investigaciones y experiencias de gestión ligadas a los conceptos fundamentales sobre el patrimonio cultural, como también al ámbito específico del patrimonio audiovisual. En ese marco, se precisarán las definiciones de la UNESCO en la cuestión, y los estudios y casos relevantes en la Argentina. Posteriormente, se plantea una revisión de las más recientes reflexiones en torno al patrimonio cultural universitario. Luego, se rescatan casos de uso de las obras audiovisuales de estudiantes, ya sea como objetos de investigación, así como también a modo de recurso para la comunicación pública de la identidad institucional. Finalmente, se encuadra el caso de análisis de esta investigación, a partir de contemplar algunos estudios sobre la universidad en Argentina y el surgimiento de la educación formal en cinematografía en el país, y reconociendo los esfuerzos de la UBA y la FADU en la gestión de sus archivos, documentos y medios audiovisuales.

En primer lugar, la conceptualización teórica fundamental, que da origen a esta investigación, es la noción de patrimonio cultural. Sobre esta perspectiva se profundizará más adelante, por ser de especial interés en este trabajo. Sin embargo, por ahora, es necesario precisar que se trata de un pensamiento que tiene una raíz lejana en la Antigüedad, aunque sus principales desarrollos académicos datan del siglo XX. En líneas generales, la gestión patrimonial se trata de la utilización de bienes culturales producidos en el pasado, como un recurso para la afirmación de una identidad colectiva en el presente, y con una fuerte tendencia a ser conservados para el futuro.

En cuanto a la historización del concepto, Ignacio González-Varas plantea que los primeros antecedentes en la materia vienen dados desde prácticas de la Antigüedad, en que se reconocía el valor artístico de ciertas obras de la Antigüedad Clásica. Este autor aporta, además, que fue durante el Romanticismo que comenzó a considerarse el contexto histórico de producción de las obras de arte. Siguiendo una evolución de estas nociones, precisa que ya durante el siglo XX se expandió la consideración de que cualquier elemento producido en el marco de determinada

comunidad puede ser entendido como un bien susceptible de ser reconocido como patrimonio cultural (González-Varas, 2000).

De este modo, González-Varas identifica diversos valores que pueden encarnar en la actualidad estas piezas simbólicas. Desde el punto de vista histórico, plantea que los objetos funcionan como un documento que da cuenta del momento en que fueron producidos. Indica, además, que es posible que algunas obras contengan marcas que brinden información sobre el paso del tiempo sobre ellas, es decir, que informen también sobre todo su período de existencia. Por otro lado, el autor destaca que muchos bienes culturales tienen la capacidad de ser valorados estéticamente, es decir, por su aporte artístico. Finalmente, más allá de esos dos criterios fundamentales, plantea el caso del valor etnográfico del patrimonio, que sería el aporte que estos bienes simbólicos pueden dar para conocer al grupo social o la comunidad en que fueron producidos (González-Varas, 2000). Desde luego, estas tres valoraciones, que resultan las más relevantes para esta tesis, constituyen distintos niveles de consideración de las obras. Es decir, que una misma pieza audiovisual puede hacer aportes sea en lo histórico, como en lo estético y en lo etnográfico.

Por otra parte, Llorenç Prats estudia el modo en que funciona la gestión del patrimonio cultural, destacando que no se trata de algo dado naturalmente, sino que es una construcción social. Según este autor, se trata de un proceso de legitimación de ciertos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad presentadas como extraculturales: la naturaleza, la historia y la inspiración creativa. Así, se plantea de modo sacralizado e indiscutible lo que en realidad es una selección intencionada. En este sentido, Prats da cuenta de que el reconocimiento de ciertas obras como patrimonio, y no otras, implica la promoción de una determinada versión de la identidad colectiva que se quiere sostener, de acuerdo a los intereses específicos de los poderes políticos constituidos en cada lugar y momento (Prats, 1997).

A su vez, otros autores hacen aportes más puntuales sobre el tema, que resulta fundamental reconocer en la presente investigación. Enrique Florescano habla de la importancia de que la gestión patrimonial pública elabore estrategias integrales, pero que a la vez no permita que sus instituciones centralizadoras avasallen las realidades particulares locales (Florescano, 1993). Es decir, que resulta clave que los bienes reconocidos den cuenta también de aspectos

identitarios de los subgrupos o regiones que componen una nación. Esta reflexión, entonces, sustenta la relevancia de la creación de instancias de gestión a escalas menores, como es el caso de las comunidades universitarias. Por otra parte, Krzysztof Pomian hace un aporte específico pero muy relevante al reivindicar la importancia de los coleccionistas privados en el proceso de construcción de las colecciones públicas. Este autor sugiere que las obras en dominio privado son un acervo invaluable que se jerarquiza notoriamente al ser incluido en repertorios de acceso público (Pomian, 1987). Así, pues, permite entender a los esfuerzos aislados de conservación existentes como un recurso fundamental al momento de emprender acciones de gestión unificada .

Por otro lado, de manera más específica, es necesario tener en cuenta los estudios que delinean el valor patrimonial del cine y los diversos medios audiovisuales. Tempranamente, el camarógrafo polaco Bolesław Matuszewski (1898) definió a la imagen cinematográfica como una nueva fuente de la historia, por su carácter documental. Más adelante, en el mismo sentido, Marc Ferro profundizó el análisis de esta capacidad del cine para dar cuenta de la historia, tanto de manera explícita como implícita, considerando el imaginario cultural de época que en él se inscribe (Ferro, 1977). Su aporte permite pensar que la imagen audiovisual, al igual que otros bienes culturales, tiene un gran potencial para dar cuenta del contexto de producción de la obra.

Ya que, como se dijo, la noción de patrimonio cultural está íntimamente ligada con la construcción de identidades colectivas, resultan claves los aportes de algunas reflexiones en torno al concepto de cinematografía nacional. En un sentido general, Benedict Anderson describe a las naciones como comunidades imaginadas, es decir, construidas socialmente, e imaginadas por las personas que se identifican como parte de ellas (Anderson, 1983). Por su lado, Jean-Michel Frodon retoma a Anderson y plantea que las cinematografías nacionales son, entonces, una proyección de la nación sobre su cine, siendo éste un elemento fuerte en la construcción de una identidad nacional (Frodon, 1998). Sin embargo, Jacques Aumont y Michel Marie precisan que aunque los aspectos económico y político del contexto de producción resultan muy influyentes en las películas, desde el punto de vista estético y artístico, no es posible afirmar que la nacionalidad de un film sea determinante (Aumont y Marie, 2001). De cualquier manera, recuperando los aportes de estos cuatro autores, es posible considerar que los estados-naciones constituyen

un contexto cultural que, aunque no determina, sí ejerce una fuerte influencia en su cine, y tal marca puede ser leída en las obras, al menos como una hipótesis de análisis.

Los antecedentes de reflexión en torno a las cinematografías nacionales resultan relevantes en cuanto que éstas presentan analogías con la producción audiovisual a escala institucional. De manera similar a una comunidad nacional, la comunidad académica de una casa de estudios resulta también imaginada, y su producción cinematográfica resulta condicionada por factores culturales, políticos y económicos comunes. Así, entonces, de manera análoga a la identificación de movimientos artísticos nacionales, sería posible preguntarse, en una escala menor, acerca de la existencia de tendencias estéticas en distintas instituciones de enseñanza de realización audiovisual en las que los estudiantes producen obras.

En línea con el desarrollo teórico en torno al patrimonio cultural, desde la segunda mitad del siglo XX y desde comienzos del siglo XXI, distintos organismos públicos han llevado a la práctica estas consideraciones. A nivel mundial, la UNESCO es la principal referencia en la materia, desde la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. Este reconocimiento inicial se orientó hacia lo monumental, los conjuntos de construcciones y los lugares, generalmente ligando el concepto a espacios de valor arquitectónico o arqueológico (UNESCO, 1972). Sin embargo, posteriormente, la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento dio definiciones e indicaciones de medidas específicas recomendadas a los Estados Miembro en relación al reconocimiento y gestión pública del patrimonio cultural audiovisual, en sus diversos soportes y formatos (UNESCO, 1980). De modo complementario, la Carta sobre la preservación del patrimonio digital refuerza la importancia de la gestión tendiente a salvaguardar materiales relevantes en tales soportes, que en el presente caso de estudio constituyen una amplísima proporción (UNESCO, 2003).

Cabe precisar que las convenciones, recomendaciones y cartas de la UNESCO no constituyen estudios académicos, sino que son más bien definiciones institucionales. En este sentido, se encuentran vinculadas a las prácticas de gestión cultural pública, en tanto que son el resultado de acuerdos políticos, y pretenden establecer lineamientos internacionales comunes para el abordaje de tales problemáticas. Sin embargo, ya que sus definiciones tienen un fuerte impacto en la promoción de políticas al respecto, caben ser tenidas en cuenta como un importante

referente en el estado actual de la cuestión abordada por esta investigación. En el marco de esta organización, por su parte, Ray Edmondson publicó un muy reconocido trabajo en el que plantea a la archivología audiovisual como una disciplina en sí misma, y donde define la filosofía y principios de este tipo de archivos (Edmondson, 2004). Ese texto resulta un punto de referencia muy relevante, que aborda de manera profunda la especificidad de este ámbito, y determina criterios comunes para la actividad.

Por su parte, diversas instituciones y profesionales de la bibliotecología y la archivología han realizado publicaciones que abordan específicamente los desafíos de conservación propios de los materiales audiovisuales. La Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (IFLA), que cuenta con una sección especialmente dedicada a este tipo de piezas, ha publicado un conjunto de directrices para su gestión (Royan y Cremer, 2004). La Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) constituye también una referencia en la materia, publicando lineamientos que abordan tanto aspectos técnicos puntuales como principios éticos implicados en la conservación de estos documentos. La Biblioteca del Congreso de Estados Unidos tiene una sección dedicada a la preservación audiovisual, que también constituye una referencia en la cuestión para otras instituciones. En particular, Letitia Forgas ha realizado un artículo donde trata puntualmente el tema de la preservación de la cinta de video (Forgas, 1997). Fred Byers ha elaborado una guía que aborda los cuidados necesarios para asegurar la perdurabilidad de CDs y DVDs (Byers, 2003). En castellano, Carlos Daniel Luirette y Raúl Daniel Escandar han publicado un libro que contempla los desafíos de conservación de las imágenes fijas y en movimiento (Luirette y Escandar, 2008). Este tipo de textos son el resultado de experiencias de gestión específicas que buscan difundir sus estándares alcanzados, y establecen referencias muy relevantes en la materia. Su existencia evidencia el desarrollo y afianzamiento del sector en las últimas décadas.

En el plano argentino, en los años recientes ha habido un crecimiento importante en torno a la conciencia sobre el patrimonio cultural audiovisual, que se hace visible en algunos estudios teóricos y en ciertas experiencias de gestión. En el ámbito académico, Eugenia Izquierdo ha realizado su tesis de doctorado en la que aborda el campo de la preservación cinematográfica en Argentina. Allí describe el surgimiento de las primeras experiencias, hacia 1940, y su evolución hasta la

sanción de un marco jurídico específico y la declaración del estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional en 1999 (Izquierdo, 2014). Además, la misma autora ha publicado un artículo en que analiza el conflicto existente entre las acciones públicas de difusión del patrimonio cinematográfico nacional, y los derechos de autor que limitan la divulgación de tales obras (Izquierdo, 2016). Por otra parte, resulta muy relevante una guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina realizada por la Comisión de Archivos y Patrimonio de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Allí se publica un relevamiento de los principales archivos audiovisuales del país y su estado de situación (Romano y Aguilar, 2010).

Como se desprende de las investigaciones citadas, la Argentina tiene una variopinta historia en experiencias de reconocimiento y gestión del patrimonio audiovisual nacional. Sobre ello, Izquierdo plantea la existencia de distintos enfoques según el interés de quien conserve: en algunos casos con objetivos políticos y didácticos, en otros con inquietudes artísticas, por búsqueda de rédito económico o por mera curiosidad (Izquierdo, 2016). Teniendo en cuenta el potencial del patrimonio en la construcción de una determinada versión de una identidad colectiva (Prats, 1997), es evidente que todas las experiencias pueden confluir. Es decir, que la elaboración de una identidad de un grupo social implica distintos niveles de interés político, didáctico, estético, y económico, entre otros.

En particular, algunas experiencias de gestión del patrimonio audiovisual argentino resultan antecedentes relevantes en la materia. Por un lado, en cuanto a la conservación, destacan casos como el del archivo histórico de Radio y Televisión Argentina, el Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video del Archivo General de la Nación, el Museo del Cine de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, o la iniciativa privada de la Cinemateca Argentina. Por otra parte, como iniciativas estatales tendientes a promover el acceso del público a las obras, sobresalen los esfuerzos de las retrospectivas del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, la experiencia del canal INCAA TV, y la plataforma Cine.Ar. Estos tres últimos casos representan tres ámbitos de gran relevancia para la circulación pública de las obras: los cines, la televisión y el espacio de internet.

En definitiva, resulta claro que también en la Argentina el ámbito del patrimonio audiovisual ha crecido mucho y se ha afianzado en los últimos años. En 2016, la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales y la Biblioteca Nacional “Mariano

Moreno” organizaron el Encuentro de Preservación de Imagen y Sonido. En 2017, en el Archivo General de la Nación, su Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video llevó adelante la Segunda Jornada de Concientización Sobre el Valor del Documento Audiovisual. Estos eventos constituyen ámbitos de confluencia de los profesionales del sector, que hacen evidente la especificidad de este tipo de archivos. En este sentido, otro antecedente relevante es la creación en 2018 de la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual, desarrollada en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en conjunto con la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional.

En cuanto al ámbito puntual del patrimonio cultural en las instituciones universitarias, cabe decir que se trata de un área de reciente desarrollo teórico, y cuyas experiencias de gestión más relevantes y sistemáticas tienen lugar desde inicios de los años dos mil. Claudia Felipe Torres, en su tesis de doctorado, realiza un interesante relevamiento del estado del reconocimiento internacional en la materia. Allí destaca los esfuerzos de colaboración institucional entre distintas casas de estudio, especialmente en Europa, para establecer criterios comunes de gestión de los museos y colecciones universitarios (Felipe Torres, 2016). Por su parte, Marta C. Lourenço precisa el particular carácter dual que reviste el patrimonio cultural de estas instituciones, ya que fluctúan entre el mundo académico y el mundo de los museos (Lourenço, 2005).

A su vez, recientemente, en latinoamérica se han llevado a cabo eventos especializados en patrimonio audiovisual, generando espacios de intercambio académico en la región. En 2007, el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) organizó en Brasil el primer curso SOIMA, orientado a las colecciones de imagen y sonido. En lo que hace al patrimonio cultural en el ámbito de las universidades, en 2015, en Cuba, se realizó el 1er Seminario de Patrimonio Cultural Universitario, organizado por la Universidad de La Habana, con participación de instituciones de ese país, como también de España y Francia. En 2016, en Argentina, se concretaron las Primeras Jornadas de Patrimonio Cultural Universitario, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, con presencia de universidades nacionales de distintas provincias, como también de Chile, Colombia y México.

Entre las experiencias de gestión, en los últimos años destacan particularmente los casos de universidades que han dispuesto la creación de áreas internas

dedicadas especialmente a la salvaguarda de su patrimonio cultural institucional, como la Universidad de La Habana, en Cuba, o la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Colima, en México.

En definitiva, los estudios y experiencias mencionados evidencian la importancia que este tema ha comenzado a adquirir en los últimos años. En líneas generales, los abordajes existentes de la gestión del patrimonio cultural universitario hacen referencia a la administración de los bienes en posesión de las propias instituciones. En varios casos, se trata de bienes inmuebles o muebles cuyo reconocimiento como patrimonio cultural ha sido dado por parte del Estado, o incluso de la UNESCO, pero que pertenecen a las casas de estudio.

Sin embargo, a diferencia de la presente investigación, cabe destacar que los planteos referidos no abordan el potencial que reviste la producción estudiantil como recurso para la construcción de una identidad institucional propia de cada universidad o carrera. En cambio, los antecedentes citados consideran los aportes que las casas de estudios pueden brindar en la construcción de aspectos locales o regionales de las identidades nacionales. Es decir, se considera sobre todo la relevancia de estas academias en la historia de sus ciudades o sus países, pero no se plantea de modo tan directo la posibilidad de utilizar el patrimonio cultural universitario como un recurso para la construcción de la propia identidad institucional.

En lo que hace al abordaje de obras de estudiantes, destaca la experiencia de la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión (CILECT), que nuclea a una gran cantidad de establecimientos de enseñanza de realización audiovisual. Desde 2006, lleva adelante el CILECT Prize, un concurso anual en que cada institución miembro elige un cortometraje de sus alumnos para representarla, compitiendo por un premio a nivel mundial. Cada año, la organización realiza y distribuye entre las casas de estudio una edición en DVD que compila los trabajos que participan del concurso. Hasta la actualidad, esta colección comprende producciones de los últimos doce años, incluyendo más de 1700 cortometrajes. Así, pues, si bien estas acciones se llevan adelante en el marco de un concurso, constituyen una verdadera experiencia de gestión centrada en la producción estudiantil, que deja como saldo un patrimonio cultural audiovisual concreto: cada establecimiento educativo que participa, cuenta en su acervo con una copia de todas las producciones.

A partir de la experiencia del concurso de CILECT, su regional latinoamericana (CIBA) emprendió, en 2016, una investigación enfocada en abordar los imaginarios juveniles a través de la obra audiovisual de los estudiantes, contenida en las mencionadas colecciones de cortometrajes en DVD. La pesquisa contó con colaboración de distintas instituciones de Argentina, México y Ecuador, y se orientó hacia la producción de estudiantes de la región, de los primeros diez años del concurso. A través de una metodología cuantitativa, se analizaron las obras de los alumnos, en búsqueda de estadísticas para identificar constantes y variables en cuanto a cuestiones temáticas, narrativas o de realización (temas, personajes, géneros, tendencia en el uso de recursos de la imagen y el sonido), como también la composición de los equipos de trabajo (cantidad de integrantes, distribución por roles y por género). Esta investigación es, sin duda alguna, uno de los antecedentes más cercanos en la temática específica de esta tesis, ya que se trata de un caso que demuestra el potencial de la obra audiovisual de los estudiantes como patrimonio cultural, en el aporte que puede brindar a la construcción de la identidad institucional.

Desde el enfoque de la comunicación social, Adriana Amado Suárez y Carlos Castro Zuñeda definen a la identidad institucional como aquella auto-representación que una determinada entidad propone de sí a los públicos. Y, aclaran, no se trata únicamente de ciertos caracteres de identificación visual, sino también de aspectos tales como la filosofía y la ética de la organización. Vinculado a ello, estos autores plantean que la comunicación institucional está compuesta por todos los mensajes que emite la entidad, ya sea de manera deliberada como espontánea, de modo consciente como inconsciente (Amado Suárez y Castro Zuñeda, 1999). Además, tanto estos autores como Toni Puig refuerzan la importancia de pensar la comunicación no sólo hacia los públicos externos, sino también dirigida a los propios miembros y colaboradores internos (Puig, 2003). En el tema de estudio de la presente investigación, esta última cuestión resulta central, pues el potencial de circulación de las obras audiovisuales de estudiantes está tanto en la sociedad en general como en la comunidad de la carrera en particular.

En el mismo sentido, distintos académicos sostienen que uno de los aspectos imprescindibles de cualquier gestión del patrimonio cultural es su acceso por parte del público. Es decir, que los bienes deben ser reconocidos y conservados con el objetivo de ser puestos a disposición de la sociedad. Joan Frigolé sugiere que la

identidad no es solamente aquello que se siente o se piensa, sino algo que se debe manifestar abierta y públicamente (Frigolé, 1980). Con esta base, Prats sostiene que el patrimonio cultural, como recurso para la construcción de identidades colectivas, debe ser siempre orientado hacia su circulación social (Prats, 1997). De igual modo, Manuel Gándara reflexiona sobre la importancia de los enfoques centrados en el público, como estrategias fundamentales de gestión (Gándara, 1998). Por su parte, Françoise Benhamou rescata también la dimensión económica del acceso del público a estos bienes, ya que en muchos casos pueden ser un importante promotor del consumo cultural (Benhamou, 2012). Además, la UNESCO, desde su lugar de reconocimiento internacional, en cada declaración respecto del patrimonio cultural, refuerza siempre que el acceso del público a estos bienes es un aspecto imprescindible. El citado trabajo de Edmondson, incluso, plantea al acceso a las obras como parte integrante del proceso de conservación, al definir a ésta como el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad (Edmondson, 2004).

En cuanto a experiencias concretas de comunicación pública, resultan relevantes como antecedentes algunos casos de instituciones de enseñanza de realización audiovisual. Más allá de no nombrarla como patrimonio cultural, varios de estos establecimientos utilizan la producción audiovisual de sus estudiantes como un recurso de su comunicación organizacional en internet. Por ejemplo, La Fémis (Francia) y la Universidad del Cine (Argentina) publican en sus sitios web oficiales una sección de cortometrajes de sus alumnos. Otras casas de estudios, tales como la Escuela Internacional de Cine y Televisión (Cuba), el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (Ecuador) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (México) ponen los trabajos de sus estudiantes directamente en canales propios en YouTube. Además, CILECT, la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión antes mencionada, en su sitio web oficial da a conocer la lista de trabajos participantes de su concurso mundial anual, y pone a disposición los trailers de dichas obras.

En lo que hace al ámbito más específico del caso de estudio, cabe destacar antecedentes de investigaciones y experiencias relativas a las universidades en Argentina. Pablo Buchbinder elabora una historia de las universidades en este país, donde permite identificar procesos comunes en la nación, de los cuales la

Universidad de Buenos Aires formó parte (Buchbinder, 2005). De ello, para la presente investigación resulta de especial relevancia el período de la recuperación democrática, desde 1983 en adelante, ya que explica la reactivación cultural y académica posterior a la dictadura, suprimiéndose las restricciones al ingreso y el arancelamiento, y creándose carreras nuevas, como lo fue DlyS. Por su parte, Gustavo Brandariz ha realizado una breve historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, que ayuda a entender la aparición de esta disciplina en el marco de la creación de varias carreras de diseño en esta unidad académica en aquel período (Brandariz, 2016). Además, Verónica Devalle elabora una interesante reseña de distintos relatos sobre el surgimiento y la evolución de las disciplinas de diseño en Argentina (Devalle, 2012) y un análisis puntual sobre la materia "Visión" en la enseñanza de la Arquitectura en el país (Devalle, 2015), que en el caso de la FADU-UBA ha tenido un fuerte impacto en el perfil proyectual de todas las carreras de diseño.

En cuanto a educación formal en realización audiovisual, María Torre establece un muy valioso recorrido por las experiencias de enseñanza de cinematografía en el país. La autora plantea la importancia que adquirieron los cineclubes en la década de 1950, que sumados al surgimiento de una crítica especializada, lograron dar legitimidad al cine como lenguaje artístico. Así, hacia fines de ese decenio, en Argentina, en consonancia con un fenómeno global, aparecen las primeras carreras de cine, inicialmente en Santa Fe y La Plata, y luego en Córdoba y Buenos Aires. Torre reconoce, también, el impacto que las políticas del país tuvieron en la materia, en un comienzo dando vitalidad con la creación del Instituto Nacional de Cine, posteriormente llevando al cierre de carreras durante la última dictadura, y luego propiciando el surgimiento de nuevos espacios tras la reapertura democrática (Torre, 2012). De este modo, es posible concebir la creación de DlyS en un marco común de evolución cultural en general y disciplinar en particular.

Sin embargo, no hay hasta el momento publicados trabajos académicos que aborden especialmente la historia de esta carrera en la UBA. Por lo tanto, en la presente investigación se realizará una breve reseña de la misma, atendiendo especialmente al momento de su surgimiento. Para ello, un recurso clave a utilizar serán los documentos y actas del período de creación de esta disciplina en la FADU.

En lo que hace a las experiencias de gestión institucional de sus documentos de relevancia patrimonial, cabe considerar la existencia del Archivo Histórico de la

Universidad de Buenos Aires. En el ámbito de la Facultad de Ciencias Sociales, el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani es una referencia particularmente valorable. En la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, la biblioteca es, además, su Centro de Documentación, y allí contiene algunos de los anuarios de diseño, en los que se recogen datos de ciertas producciones estudiantiles. Por su parte, el Centro Audiovisual y Mediateca de la FADU lleva adelante, desde 1983, el archivo audiovisual y fotográfico oficial de esa unidad académica. El mismo surgió como una colección de películas utilizadas para el dictado de clases de arquitectura y la organización de ciclos de proyecciones. Luego, con la creación de las carreras de diseño, se orientó hacia materiales de uso didáctico de todas las disciplinas de la Facultad. Actualmente, además, genera producción audiovisual propia sobre la institución, y alberga algunas producciones de estudiantes de DlyS. Por lo tanto, este archivo es sin dudas el antecedente de gestión más cercano en la temática, y su reconocimiento será uno de los puntos centrales de este trabajo.

En definitiva, al plantear el estado de la cuestión para la presente investigación, es necesario comprender de manera articulada los aportes de los distintos antecedentes en la materia. Así, pues, como se ha dicho, el fundamento teórico principal viene dado por el pensamiento del patrimonio cultural, y en especial sus aplicaciones al campo audiovisual y a las universidades. Este enfoque permitirá, entonces, abordar las posibilidades de que la obra producida por los estudiantes constituya un recurso valioso para la construcción de la identidad colectiva de cada carrera. En este sentido, resultará sustancial comprender la gestión de la conservación de estas piezas como una herramienta orientada a favorecer el contacto entre las colecciones de los archivos y el público. Con esta perspectiva, será posible abordar el caso de estudio particular de la carrera de DlyS en la FADU-UBA.

Hipótesis de trabajo

Teniendo en cuenta la situación problemática inicialmente planteada, y considerando el marco teórico referenciado en el estado de la cuestión, es posible precisar algunas hipótesis sobre las que se basa la presente investigación.

Hipótesis básica

La producción audiovisual realizada por los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido en la UBA es patrimonio cultural de la institución.

Hipótesis derivadas

- La producción de los estudiantes de la carrera constituye un recurso pasivo, cuyo reconocimiento y puesta en valor, a través de la gestión patrimonial, podría generar un fortalecimiento de los vínculos de la comunidad académica.
- La producción audiovisual de los estudiantes realizada a lo largo de los años de existencia de la carrera es un recurso fundamental para comprender la historia de la disciplina en este espacio académico, y su gestión integral favorecería las futuras posibilidades de investigación en la materia.
- La variada producción audiovisual resultante de la carrera representa diferentes puntos de encuentro entre las miradas de los distintos estudiantes y docentes, por lo cual promover su difusión ayudaría a reivindicar la diversidad existente al interior de la comunidad académica.
- El reconocimiento y la gestión de la producción audiovisual estudiantil como patrimonio cultural institucional constituye una fuerte herramienta para la vinculación de la universidad con la sociedad en la que se inserta.

Objetivos de la investigación

A partir de las hipótesis de trabajo planteadas, es posible explicitar los objetivos general y específicos de la pesquisa desarrollada.

Objetivo general

Fundamentar la pertinencia de reconocimiento y gestión como patrimonio cultural institucional de la obra audiovisual de estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido (Universidad de Buenos Aires, 1989-2017).

Objetivos específicos

- Caracterizar la carrera de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA y su comunidad académica, para comprenderlas como un espacio cultural de fuerte incidencia en los proyectos audiovisuales realizados por los estudiantes.
- Describir y categorizar la producción audiovisual de los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA, para comprender los rasgos comunes de los proyectos y las características que adquiere la obra resultante.
- Describir el estado actual de las gestiones particulares e institucionales de la obra audiovisual de los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA, para reconocer los aportes que brindan estas experiencias en la conservación del patrimonio cultural de la carrera.
- Explicitar los principales aspectos que debería contemplar un posible proyecto de gestión patrimonial de la producción audiovisual de los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA, para favorecer su eventual puesta en práctica en el futuro.

Metodología

Para realizar la pesquisa, el trabajo fue dividido en tres bloques conceptuales, que atienden a tres niveles distintos de la cuestión. Las tres áreas son presentadas secuencialmente, y conforman los tres capítulos de la tesis. Sin embargo, cabe destacar que, a lo largo del proceso de investigación, las actividades involucradas en el abordaje de cada uno de estos aspectos fueron realizadas de modo paralelo o conjunto.

A continuación, se presentan los tres momentos que atraviesa este texto, describiendo sus contenidos y las tareas que fueron realizadas para poder elaborarlos.

Primer momento: presentación del caso de estudio

En el Capítulo 1, se construye como objeto de análisis a la carrera de DIyS en la FADU-UBA y su producción audiovisual resultante. Esto implica, inicialmente, plantear los antecedentes más relevantes de este espacio educativo, detallar el contexto histórico e institucional de su creación, delinear su perfil académico y caracterizar sociodemográficamente a sus estudiantes. De este modo, será posible comprender a la comunidad de la carrera como un espacio cultural de fuerte incidencia en los trabajos realizados por los estudiantes. Seguidamente, se aborda la producción audiovisual realizada por los alumnos en el marco de la carrera, con atención en los rasgos comunes de los proyectos y las características específicas que adquiere la obra resultante.

Por tratarse de una investigación sin antecedentes de pesquisas sobre este mismo objeto de análisis, el acceso al conocimiento sobre el caso de estudio fue principalmente mediante fuentes primarias de información.

En primer lugar, cabe reconocer el aporte de la experiencia personal, ya que gran parte de mi conocimiento sobre el caso viene dado por mi recorrido previo a la investigación. Si bien esto resulta de difícil documentación, constituye un recurso fundamental que es necesario evidenciar como actividad de exploración del caso de estudio.

Por otro lado, se utilizaron diversas fuentes primarias de información. El principal aporte fue el hallazgo de un archivo informal, no catalogado, que se encontraba conservado de facto en la oficina de la Dirección de la Carrera de DIyS, y que contenía documentación sobre la creación de la carrera y las sucesivas

modificaciones del plan de estudios. Además, en la Biblioteca de la FADU fue posible acceder a anuarios y a programas históricos de las materias, y en el sitio web de la UBA se encontraron los datos de los censos institucionales.

Otra fuente que resultó un aporte muy valioso fue una entrevista realizada a la Arq. Graciela Raponi, quien ha participado en la comisión para la creación de la carrera, ha sido luego docente de la misma, y ha llevado adelante la conformación del archivo audiovisual de la FADU.

Finalmente, cabe destacar la utilidad del acceso a algunas producciones audiovisuales de estudiantes de DlyS. Estos bienes culturales son, justamente, aquello que esta tesis propone reconocer y gestionar, dado su carácter privilegiado como informantes sobre la propia carrera.

Por otra parte, es de mencionar el uso de fuentes secundarias como apoyo. De esta manera, ha sido posible comprender mejor el contexto del surgimiento de la carrera, como también identificar algunas categorías teóricas para interpretar el funcionamiento de la comunidad académica en cuestión.

Segundo momento: planteo de los aportes teóricos

En el Capítulo 2, se exponen los desarrollos conceptuales que se consideran más relevantes para el abordaje de la problemática planteada. Principalmente, se explicitan los aportes de las teorías del patrimonio cultural. Para ello, se indica el origen y la evolución histórica de esta noción hasta el presente. Luego, se detallan los valores que se inscriben en los bienes culturales, y se hace hincapié en su capacidad de representar simbólicamente una identidad cultural. Finalmente, se define la noción de política cultural, y se abordan los desafíos actuales de la gestión patrimonial, atendiendo a la necesidad de considerar identidades locales de gestión descentralizada.

En este segmento, la necesidad puntual de búsqueda de referentes teóricos lleva a que las fuentes consultadas sean en todos los casos bibliografía específica sobre los distintos temas en los que se reconocen aportes en esta investigación. El principal campo de reflexión al que se recurre es el del patrimonio cultural, pero también se utilizan definiciones relevantes del ámbito de la gestión y las políticas culturales.

Tercer momento: abordaje de los antecedentes y lineamientos de gestión

En el Capítulo 3, teniendo en cuenta los fundamentos de la teoría planteada, se analiza la problemática del caso de estudio en cuestión, con atención en las experiencias y posibilidades de la gestión patrimonial. Para ello, inicialmente se explica la responsabilidad institucional en la gestión de su patrimonio cultural. A partir de allí, se plantean dos apartados claramente diferenciados. Primero, se reconocen los aportes de los esfuerzos existentes, ya sea de acciones particulares de alumnos y docentes, o bien desde instancias institucionales, en las que destaca especialmente el archivo audiovisual de la FADU. En segundo lugar, se presentan los principales lineamientos de gestión que deben contemplarse para el patrimonio audiovisual institucional basado en la obra estudiantil. Así, pues, se examinan los fundamentos normativos y políticos, como también se abordan los criterios de selección, conservación y acceso que debe contemplar este archivo audiovisual.

Las dos partes finales de este capítulo implicaron actividades muy diferentes. En cuanto al reconocimiento de los antecedentes de gestión, el acercamiento al tema guarda cierta similitud con los recursos utilizados en el primer momento. Es decir, que se recurre principalmente a fuentes primarias, y mucho del conocimiento parte de mi experiencia directa como miembro de la comunidad de la carrera. Los principales documentos utilizados fueron el material de difusión, los catálogos y los programas de eventos donde se proyectaron realizaciones estudiantiles. Por otra parte, se recurrió a la información en sitios web de cátedras o institucionales. Además, resultó destacada la mencionada entrevista a la Arq. Graciela Raponi, creadora del archivo audiovisual de la FADU y directora del mismo en sus primeras décadas de existencia. En relación a las gestiones más recientes y el estado actual de este espacio, fue central mi experiencia de indagación y participación en el marco del proyecto de práctica de Pasantía realizado para la maestría a la que también pertenece la presente tesis.

Para la elaboración de la parte final del capítulo, en la que se exponen los lineamientos de gestión del patrimonio audiovisual institucional, las actividades han sido diferentes. El fundamento principal, en este caso, viene dado por la lectura del texto “Filosofía y principios de los archivos audiovisuales”, de Ray Edmondson, publicado por la UNESCO. A partir de los planteos de este autor, se consideró la normativa aplicable al caso de estudio y se evaluaron las estrategias políticas pertinentes. Finalmente, también con base en este documento, se abordaron los

criterios de selección, conservación y acceso que deben ser aplicados en el ámbito de la gestión patrimonial institucional de la obra audiovisual de estudiantes de DIyS en la FADU-UBA.

En líneas generales, recogiendo lo dicho, conviene precisar que esta tesis constituye el primer acercamiento académico a este caso de estudio, realizado particularmente desde la perspectiva del patrimonio cultural. En un sentido amplio, la situación problemática que aborda este trabajo es, justamente, el bajo grado de sistematicidad en la elaboración y divulgación que la FADU como organización hace de su propia historia, particularmente de la carrera de DIyS y de la obra de sus estudiantes. Por ello, desde el punto de vista metodológico, uno de los principales desafíos ha sido el de documentar aspectos pasados y cotidianos de su vida institucional. Como ha sido explicitado, esta investigación toma como un recurso clave mi experiencia personal como miembro de esa comunidad académica, pero busca organizarla y complementarla a partir de datos de otras fuentes y de aportes teóricos. En este sentido, se ha intentado aquí dejar sentadas algunas bases para futuras pesquisas en la materia.

CAPÍTULO 1

LA CARRERA DE DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO EN LA UBA Y LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE SUS ESTUDIANTES

LA CARRERA COMO ESPACIO CULTURAL

En el presente apartado se propone elaborar una descripción de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, con la intención de definirlo como grupo social productor de bienes culturales. Para ello, se abordan las condiciones históricas e institucionales de la UBA en que surgió este espacio educativo, se delinea su perfil académico, y se exponen algunos aspectos demográficos generales del alumnado. Finalmente, se caracteriza a la comunidad académica de la carrera como un contexto sociocultural relevante que promueve a la vez que condiciona la producción de gran cantidad de piezas audiovisuales.

Antecedentes de educación formal en cinematografía

Las primeras experiencias de educación formal en el ámbito de las expresiones audiovisuales corresponden a unos pocos casos excepcionales, como el ruso y el italiano que, en las décadas de 1920 y de 1930 respectivamente, demuestran un temprano interés en el cine. Ambas instancias, vinculadas a procesos políticos que encontraban en este medio un gran potencial de penetración ideológico-cultural (Torre, 2012).

Tras la Segunda Guerra Mundial, la experiencia neorrealista italiana da inicio a un período de modernización del cine, que tiene su desarrollo más pleno en la década del sesenta. En este período, el surgimiento de espacios como los cineclubes, la aparición de una crítica especializada y el afianzamiento de la teoría de autor logró legitimar socialmente al cine como un medio de expresión. Fruto de esta renovación del lenguaje y de una nueva conciencia sobre el medio, empiezan a surgir cada vez más instituciones consagradas al estudio y la enseñanza de la cinematografía (Torre, 2012).

En Argentina se da un proceso análogo. Durante la década del cincuenta, los cineclubes funcionan como un espacio de encuentro y debate que sienta las bases sociales y culturales para la aparición de instancias de educación formal en la materia. De este modo, en 1956, surge la emblemática Escuela Documental de Santa Fe, en el marco del Instituto Social de la Universidad del Litoral. En 1957, inicia la carrera de cine en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Y, en 1966, se crea el Departamento de Cinematografía en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (Torre, 2012).

En este mismo período, comienzan a funcionar otros espacios de educación no universitaria, que serían también muy reconocidos. En 1965, se puso en marcha el Centro Experimental Cinematográfico (escuela pública dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía, creado por la Ley de Cine en 1957). En 1966, comienzan a dictarse los primeros cursos del futuro Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC).

Sin embargo, estas experiencias iniciales fueron interrumpidas por el aumento de la censura y las políticas represivas llevadas adelante por los gobiernos militares dictatoriales entre 1966 y 1973, primero, y entre 1976 y 1983, después. Durante ese tiempo, incluyendo el breve período democrático intermedio, el ámbito de la cultura se vio perseguido, y obligado a una subsistencia habitualmente clandestina.

Creación de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires

Con la recuperación de la democracia, hacia fines de 1983, en el país se inicia un fuerte proceso de reconstrucción de los espacios de educación y cultura hasta entonces tan castigados. En ese momento, la escuela del Instituto Nacional de Cine (el CERC) era el único establecimiento público en que se impartían formalmente carreras en cinematografía. A partir de allí, las políticas nacionales en materia de educación tendieron hacia la normalización y modernización de las universidades, incluyendo la recuperación de los principios de autonomía y cogobierno (Torre, 2012).

En la Universidad de Buenos Aires, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) era uno de los espacios académicos que recobraba su vitalidad. Desde 1983, en el Centro Cinematográfico de la Facultad, bajo la dirección de los arquitectos Graciela Raponi y Alberto Boselli, comenzó a favorecerse la utilización del cine y del video como tecnología educativa y recurso para la investigación. En aquellos años,

empezó a constituirse un archivo audiovisual de películas que permitieran reconstruir las miradas del cine sobre la arquitectura y la ciudad, dando especial atención a la cinematografía nacional¹.

En este período de renovación de las universidades, se destacó también la creación de carreras de grado, especialmente en el ámbito humanístico. En la FAU, este momento dio lugar a las nuevas carreras de diseño. Con la inclusión de las disciplinas de Diseño Gráfico y Diseño Industrial, en el año 1985, la institución cambió el nombre por el actual de Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) (Brandariz, 2016). Quedaba, así, instalada esta unidad académica como aquella enfocada en la formación proyectual.

En este período, en la FAU/FADU, el interés puntual por el cine surgió de parte de algunos de sus miembros, vinculados a las carreras existentes. La Arq. Graciela Raponi, que ya estaba a cargo del archivo audiovisual de la facultad, compartía la afición por este arte con la Arq. Carmen Córdova, la secretaria académica de la institución. Por otro lado, el profesor Simón Feldman, reconocido en el ámbito cinematográfico, se encontraba dictando la materia Medios Expresivos, en la nueva carrera de Diseño Gráfico. El encuentro entre estas y otras personas, sumado al interés y apoyo político del gobierno de la facultad, propiciaron que, en 1988, se organizara una comisión con el objetivo de evaluar la factibilidad y generar una propuesta de plan de estudio de una carrera dedicada a la enseñanza de cine y video².

La Comisión Encargada de la Creación de la Carrera de Imagen y Sonido estuvo liderada, entonces, por Simón Feldman en carácter de Director Organizador. Feldman, además de ser uno de los referentes de la renovación del cine argentino de la década del sesenta, era en ese momento director del CERC. En este contexto, la FADU suscribe un convenio de cooperación con el Instituto Nacional de Cine, dirigido por otro referente del cine de los sesenta, Manuel Antín³. En aquella coyuntura de la reapertura cultural democrática, existía una alta demanda de alumnos para estudiar cine en la escuela pública del INC. Sin embargo, ésta no contaba con la capacidad de recibirlos, teniendo un cupo muy restringido, limitando el ingreso con un examen. Entonces, desde la FADU se planteaba generar un

¹ Entrevista a la Arq. Graciela Raponi, 01/12/2017.

² *Ibidem*.

³ Convenio FADU-INC de colaboración en la creación de la Carrera de Imagen y Sonido, 25/11/1988.

espacio académico que, aprovechando los recursos existentes, pudiera dar respuesta a estos potenciales estudiantes⁴.

Con el liderazgo de Feldman, la comisión para la creación de la carrera estuvo integrada también por Arq. Javier Sánchez Gómez, Arq. Flora Manteola, Arq. Graciela Raponi, Prof. Oscar Carvalho, Prof. Miguel Cannone, y por Arq. Carmen Córdova, Arq. Víctor Bossero y Arq. Mariana Gastellu en carácter de miembros de la Secretaría Académica. La misma, comenzó a sesionar el 26 de julio de 1988, semanalmente, y finalizó el 30 de septiembre de 1988, con la presentación de un informe final⁵.

Durante el período de trabajo de la comisión, se hicieron manifiestas algunas dificultades. Por un lado, la FADU disponía de espacio para el dictado de clases, pero no contaba con el equipamiento específico necesario. Esto limitaba la capacidad de recibir a una gran cantidad de alumnos, que era una de las motivaciones iniciales para crear la carrera. Dada la impronta de la Facultad, en la comisión existía una marcada vocación para que se tratara de una carrera de realización, con un fuerte anclaje práctico, pero no estaban dadas las condiciones operativas. La alternativa de crear una carrera más teórica, tampoco satisfacía los intereses de los involucrados, y alertaba incluso sobre la posibilidad de superposición con otros espacios ya existentes en la misma universidad destinados también al estudio de la comunicación y las artes audiovisuales⁶.

Sin embargo, el gobierno de la facultad, cuyo decano era el Arq. Juan Manuel Borthagaray, a través de su secretaria académica, la Arq. Carmen Córdova, apoyaba la rápida creación de la carrera, considerando que estaba dada la coyuntura política favorable para su inmediata aprobación⁷. De este modo, la comisión, en dos meses, elaboró una propuesta de plan de estudios para una carrera de Diseño de Imagen y Sonido, que fue presentada en el Consejo Superior de la universidad⁸.

El informe de la comisión partía de contemplar los antecedentes nacionales e internacionales en la materia. Así, eran reconocidos los casos mencionados de las universidades del Litoral, La Plata y Córdoba, como también las experiencias activas

⁴ Entrevista a la Arq. Graciela Raponi, 01/12/2017.

⁵ Informe de la Comisión encargada de la Creación de la Carrera de Imagen y Sonido, 30/09/1988.

⁶ Entrevista a la Arq. Graciela Raponi, 01/12/2017.

⁷ Acta de la 4ª reunión organizativa para la creación de la Carrera de Imagen y Sonido, 06/09/1988.

⁸ Informe de la Comisión encargada de la Creación de la Carrera de Imagen y Sonido, 30/09/1988.

del CERC (INC) y del IDAC (Avellaneda). También eran recogidos casos de Cuba, México, Estados Unidos, Canadá, Francia y Japón, y se destacaba la existencia de CILECT, una asociación internacional de escuelas de cine y televisión. En definitiva, lo que el enfoque de la FADU buscaba valorar eran las diversas experiencias de formación para la realización de cine y video⁹.

En la medida en que el proyecto de carrera en la FADU trascendió, suscitó el interés y la preocupación de otras facultades de la propia universidad, que vivían asimismo un período de renovación y apertura de carreras, algunas de ellas también afines a lo audiovisual. Desde la Facultad de Ciencias Sociales (creada en 1988 como desprendimiento de la por entonces Facultad de Derecho y Ciencias Sociales), consideraron que la carrera de diseño propuesta apuntaba a contenidos ya contemplados en Ciencias de la Comunicación (creada en 1986). Por su parte, en ese momento la Facultad de Filosofía y Letras llevaba adelante el cambio de la carrera de Historia del Arte por la nueva Licenciatura en Artes, cuya orientación en Artes Combinadas (cine, teatro y danza), se decía, tenía también ya previsto el abordaje de las mismas problemáticas¹⁰.

Es interesante considerar esta disputa a la luz de los antecedentes de educación formal existentes en la materia. Por ejemplo, el hecho de que el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral funcionase en el marco del Instituto Social de esa casa de estudios, propició su enfoque documental y su interés por la realidad del país, que lo hizo célebre internacionalmente. Del mismo modo, que las carreras de cine de La Plata y Córdoba estuviesen inscriptas en las escuelas de arte, las ubicaba en una perspectiva distinta, en un marco académico más cohesionado por el interés en los estudios estéticos, y no necesariamente centrado en la temática social. De esta manera, es igualmente posible pensar que el enfoque de lo audiovisual en la UBA adquiriría diversos énfasis según se lo contemplara desde la perspectiva de la comunicación social, desde el estudio de las artes combinadas, o desde la orientación proyectual del diseño.

Con esta disputa académica aún sin resolver, el 5 de julio de 1989 el Consejo Superior de la UBA dispuso la creación de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. En principio, la resolución 4291/89, por la que se oficializaba el acto, recomendaba

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Notas intercambiadas por la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Ciencias Sociales, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y la Secretaría de Asuntos Académicos de la UBA, con relación al proyecto de creación de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, 1988-1989.

promover un trabajo conjunto de las tres facultades implicadas, para hacer efectivo el abordaje interdisciplinario. Sin embargo, hasta tanto se organizara esta cooperación institucional, se indicaba que la nueva carrera funcionaría en el marco de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo¹¹. Esto último, y el hecho de que el plan de estudios aprobado haya sido el presentado por la FADU (elaborado por la comisión ad hoc), terminó definiendo el perfil eminentemente proyectual de la carrera, y diferenciándolo así de la oferta académica existente en las otras facultades en controversia.

Inicialmente, más allá de los atendibles cuestionamientos presentados de antemano tanto por la Facultad de Ciencias Sociales como por la Facultad de Filosofía y Letras, las tres unidades académicas lograron un acuerdo de cooperación para llevar adelante DIyS en conjunto. Paradójicamente, el Instituto Nacional de Cinematografía, con quien a priori la FADU sí tenía un convenio, a posteriori no se involucró activamente en la carrera.

Perfil académico de Diseño de Imagen y Sonido en la FADU

Ya con anterioridad a la etapa de creación de las carreras de diseño, la Facultad tenía un marcado enfoque práctico en la educación proyectual. En 1947 se había independizado como unidad académica, fortaleciendo su especificidad disciplinar. Desde entonces, había vivido una fuerte renovación en la década de 1950, al recibir la influencia de la metodología de enseñanza basada en talleres (Devalle, 2015). A partir de estos antecedentes, es posible identificar aún hoy que la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo se caracteriza por su perfil profesionalista, es decir, de preparar a sus estudiantes más para el ejercicio práctico de la disciplina que para el desarrollo teórico. Por ello, el hecho de que la carrera de DIyS fuese impulsada en esta facultad, y no en las otras, significó que el programa educativo hiciese más énfasis en la formación de realizadores audiovisuales que de críticos o estudiosos en la materia. En este sentido, el informe original de la comisión de creación destacaba que la concepción universitaria de esta carrera implicaba formar realizadores con un enfoque humanista, intelectual, responsable y crítico respecto del rol que los medios audiovisuales cumplen en nuestra sociedad¹².

Así fue que, en línea con el perfil institucional, y más allá de los antecedentes externos en educación para la realización cinematográfica, en el momento en que se

¹¹ Resolución 4291/89 del Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires, 05/07/1989.

¹² Informe de la Comisión encargada de la Creación de la Carrera de Imagen y Sonido, 30/09/1988.

armó el currículo, la comisión tomó como referencia la estructura de las demás carreras de la propia Facultad¹³. Todas ellas tenían una característica esencial, que aún se mantiene: la existencia de una materia troncal, a modo de taller central, donde se lleva adelante la práctica proyectual, en todos los niveles, desde el inicio hasta el final de la carrera. En la cultura institucional de la FADU, esta materia tiene, en cada disciplina, un rol protagónico. Habitualmente, se considera que es un espacio de formación integradora, clave en la preparación para la futura práctica profesional, y que el resto de las asignaturas del plan de estudios brindan herramientas, sea técnicas o teóricas, para un mejor desempeño en el área proyectual, que se lleva adelante en este taller. En torno a esta materia, entonces, el resto de las asignaturas del plan de estudios inicialmente propuesto se categorizaron entre proyectuales, humanísticas, técnicas y de comunicación¹⁴.

La carrera comenzó a funcionar, pues, desde el segundo cuatrimestre de 1989. Inicialmente, algunas de las asignaturas teóricas del plan originalmente aprobado fueron modificadas, adaptadas, para que pudieran ser dictadas en la Facultad de Ciencias Sociales y en la Facultad de Filosofía y Letras, respetando las materias y cátedras existentes en las carreras de Ciencias de la Comunicación y de Licenciatura en Artes¹⁵. Sin embargo, el sistema compartido fue abandonado unos años después, quedando finalmente toda la carrera en la órbita de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. De todos modos, como fruto de aquella experiencia compartida permanecieron algunas de las materias creadas, e incluso varios de sus docentes, originalmente de las otras facultades, que terminaron desempeñando su tarea también en la FADU.

Especialmente en los primeros años, el plan de estudios sufrió varios ajustes parciales, hasta que la carrera se fue estabilizando. En líneas generales, como se mencionó, las materias más teóricas se adecuaron a las asignaturas preexistentes de las otras facultades intervinientes. Pero también se destaca la aparición de varias materias técnicas específicas, que no habían estado tan presentes en un primer momento, orientadas a las áreas de fotografía, sonido y montaje. Estas herramientas se sumaban a las de guión y producción, ya existentes en el plan original. Y, por

¹³ Entrevista a la Arq. Graciela Raponi, 01/12/2017.

¹⁴ Informe de la Comisión encargada de la Creación de la Carrera de Imagen y Sonido, 30/09/1988.

¹⁵ Acta de acuerdo entre la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Ciencias Sociales y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 29/09/1989.

último, el taller de diseño, que ocupó el lugar central de la formación para la realización¹⁶.

El espacio del taller de proyectos es sin duda la característica más estructural y organizadora del plan de estudios. Esta materia, aunque siempre estuvo presente, fue cambiando de nombre en distintos momentos de los ajustes del programa académico. En el Ciclo Básico Común, que constituye el primer año de la carrera, el espacio del taller se dio siempre en las asignaturas cuatrimestrales Introducción al Conocimiento Proyectual I y II. En los siguientes niveles del currículo, la materia troncal anual se llamó originalmente Taller de Diseño y Visualización I, II y III. Poco después, el nombre fue cambiado por Taller de Diseño de Imagen y Sonido I, II y III. Más adelante, durante más de veinte años, se denominó Diseño Audiovisual I, II y III¹⁷. Finalmente, con la última actualización del plan de estudios, implementada a partir de 2017 y aún en período de transición gradual, se redistribuyó la carga horaria y niveles, previendo que la asignatura cuente con cuatro tramos y sea llamada Proyecto Audiovisual I, II, III y IV¹⁸.

En este marco, el perfil de la carrera ha sido constantemente tema de debate. Una de las razones es el modo apurado en que fue creada, sin un consenso interno ni con las demás facultades sobre los alcances específicos. Su origen como carrera orientada a la realización cinematográfica ha tenido siempre un gran peso, dada la legitimidad social y académica con que cuenta este arte. Sin embargo, desde el surgimiento de la carrera hasta la actualidad, el ámbito de lo audiovisual ha evolucionado enormemente, con grandes cambios tecnológicos que dieron lugar a nuevos modos de producción, distribución y consumo. Así, por ejemplo, el crecimiento de la televisión por cable dio lugar a canales especializados y nuevos formatos. Por su parte, la expansión de internet significó una revolución en el modo de acceso a la cultura y de participación, dando lugar a nuevos medios y sus propias lógicas expresivas. Así, pues, la carrera constituye un espacio donde conviven el fuerte peso de la tradición cinematográfica, con otras manifestaciones de la cultura audiovisual actual.

En este sentido, en la carrera, los diversos énfasis dentro de la disciplina se expresan en los enfoques de las distintas cátedras, especialmente aquellas del taller

¹⁶ Expediente UBA 221277/88 y Anexos, Creación de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido y modificaciones de Planes de Estudios, 1988-1999.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Expediente UBA 77432/2016 y Anexo, Modificación del Plan de Estudios, 14/12/2016.

integrador. Salvo algunas excepciones, la mayoría de las materias tienen dos equipos docentes como alternativa para el estudiante, y en el caso del taller, hasta siete opciones diferentes. De este modo, cada alumno hace su propio recorrido personal, en base a sus intereses y posibilidades.

De todas maneras, aunque admita distintos énfasis y recorridos, el perfil de la carrera es eminentemente proyectual, con un gran apoyo teórico. En este sentido, la teoría es comprendida como un recurso fundamental en la formación de los estudiantes, pero se la concibe como un aporte para la educación humanista e intelectual de realizadores. En este contexto general, las distintas cátedras son, entonces, espacios académicos a una escala más pequeña, donde se llevan adelante programas con mayor o menor hincapié en diversas visiones sobre el cine, la televisión, el video, otros medios y formatos vinculados a la cultura digital, e incluso experiencias estéticas más difíciles de clasificar, que llevan al límite las posibilidades de la expresión a través del diseño de la imagen y el sonido. En cualquiera de estos casos, el enfoque proyectual está presente, y se promueve la creación de obra por parte de los estudiantes.

En este marco, de todos modos, sobresale muy ampliamente el cine como medio y lenguaje de interés de las cátedras. La mayoría de los programas promueven el conocimiento de las técnicas, las teorías, las narrativas y la historia más propias de la cinematografía, quedando el resto de los ámbitos del discurso audiovisual en un lejano segundo plano. Incluso muchos de sus docentes, estudiantes y graduados describen a DIyS como una carrera de cine, aunque formalmente no tenga esta denominación y sus alcances estén descritos como más amplios, y aún cuando quienes egresan de ella desarrollan su actividad profesional también en otras ramas de los diversos ámbitos vinculados. En este sentido, es posible observar que lo cinematográfico aún sigue siendo el lenguaje audiovisual que goza de mayor legitimidad en la comunidad de la carrera, aunque la misma se proyecte hacia diversos espacios.

Caracterización sociodemográfica de los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido en la FADU-UBA

Desde la creación de la carrera, la cantidad de estudiantes ha aumentado considerablemente. Si bien la información publicada por la UBA al respecto no es del todo sistemática y no ha sido actualizada en los últimos años, teniendo en cuenta los censos y relevamientos de la universidad que sí están disponibles, es evidente que ha crecido tanto la cantidad de ingresantes como, en consecuencia, la matrícula total de alumnos.

Debido a su organización administrativa y académica, la universidad contabiliza de manera diferenciada a los alumnos del primer año del plan de estudios, llamado Ciclo Básico Común (CBC), respecto de aquellos de los niveles siguientes del currículo (que cursan propiamente en la Facultad).

En los años 1989 y 1990, no hubo inscriptos en el CBC, pero ingresaron a la carrera 32 y 89 alumnos respectivamente, a quienes se les reconoció el Ciclo del primer año cursado de otras carreras de la Facultad. En el año 1991, hubo ya un total de 466 ingresantes al CBC, y 90 a la Facultad. Desde el año 1995, los alumnos nuevos superarían ya los mil por año en el CBC, y los trescientos por año en la Facultad, donde sobrepasarían los quinientos anuales desde 2003 (ver Tabla N°1).

Tabla N°1. Ingresantes a la carrera por año, según unidad académica.

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
CBC	—	—	466	450	611	853	1053	1341	1348	1410
FADU	32	89	90	139	162	264	318	434	482	441

	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
CBC	1225	1224	1514	1493	1719	1427	1268
FADU	417	398	421	487	595	562	524

Elaboración propia. Fuente: Series estadísticas N°5, UBA.

Este aumento considerable de alumnos ingresantes, lógicamente, generó un crecimiento exponencial en la matrícula total de estudiantes. En 1992, la carrera contaba con un total de 826 personas cursando, mientras que para el año 2004 -último censo de matrícula publicado- esa cifra ascendía a 4.482 (ver Tabla N°2). Si se tiene en cuenta que, según el Censo Nacional Audiovisual -realizado por el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) en el año 2005-, había en el país 12.740 estudiantes repartidos en un total de 43 instituciones de

enseñanza (universitaria y no universitaria)¹⁹, queda claro que en términos cuantitativos el espacio educativo de esta carrera en la UBA es muy significativo en el rubro.

Tabla N°2. Matrícula de la carrera por año censal, según unidad académica.

Año	CBC	Carrera	Total
1992	551	275	826
1996	1251	1093	2344
2000	1145	1912	3057
2004	1584	2898	4482

Elaboración propia. Fuente: Censos de estudiantes 1992-2004, UBA.

En cuanto a las características sociodemográficas de los estudiantes, cabe mencionar que, en los años recientes, la universidad no publica información detallada por carrera. En el último censo, de 2011, se presentan algunos datos generales de la institución, desagregados sólo por unidad académica, entre las que diferencia, como se dijo, el CBC y cada Facultad. A partir de esta información, sólo es posible dar una descripción muy general de la población estudiantil.

Considerando estos datos de 2011, es de mencionar que la FADU cuenta con 25.748 estudiantes de grado, de los cuales el 97,1% son de nacionalidad argentina. Las mujeres representan el 60,8% mientras que los varones el 39,2%. La edad promedio de los alumnos de la Facultad es de casi 26 años. El 56,6% vive en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, mientras que el 40,2% lo hace en los municipios del Gran Buenos Aires. En cuanto a las escuelas de educación media de las que provienen, es de destacar que el 62,7% lo hace de una privada, frente al 37,3% que proceden del sistema público.

Según los últimos datos publicados, el 65,5% de los alumnos de la FADU trabaja, el 19,6% busca trabajo, mientras que sólo el 14,9% no trabaja ni busca trabajo. De quienes sí desarrollan actividad laboral, el 65,4% lo hace en tareas que se vinculan en un grado alto o medio con la carrera que estudian, mientras que el 34,5% desempeña funciones en un bajo o nulo grado de vinculación con sus estudios actuales. En un 57,3% de los casos, sus gastos personales son cubiertos principalmente con su propio trabajo o renta personal, mientras que un 41,4% los cubren sobre todo con aportes de la familia.

¹⁹ INCAA, *Censo Nacional Audiovisual 2005*, citado en Torre, 2012.

Como se ha indicado, estos últimos datos cuantitativos revisten un carácter general de la Facultad, no específico de la carrera, a la vez que no se encuentran completamente actualizados. Sin embargo, resultan una referencia orientativa al momento de considerar algunas de las condiciones sociodemográficas del alumnado de la institución, entre quienes se encuentran los estudiantes de DIyS que llevan adelante gran cantidad de proyectos de realización audiovisual.

La comunidad académica de la carrera como campo sociocultural

Hasta aquí, se ha elaborado una descripción de los antecedentes, la creación y el perfil de la carrera de DIyS en la UBA, junto a una caracterización sociodemográfica de su población estudiantil. Este planteo busca sentar las bases para comprender a la carrera como un espacio cultural específico, es decir, un contexto de producción de gran influencia en los bienes simbólicos cuya patrimonialización se promueve. A continuación, entonces, se busca echar luz sobre la dinámica propia de la comunidad académica de la carrera, para entender de qué modo influye ésta en las piezas audiovisuales creadas por los estudiantes.

En primer lugar, desde el punto de vista institucional, cabe decir que la Universidad de Buenos Aires se rige por su Estatuto Universitario. Este documento normativo plantea como una de las bases de esta casa de estudios que la misma es “*una comunidad de profesores, alumnos y graduados*”. Es decir que, más allá de que formalmente es una entidad de derecho público orientada al desarrollo cultural, desde un comienzo se plantea que ésta está constituida por la propia comunidad académica (UBA, 1958). Resulta relevante, entonces, considerar de qué modo se organiza y funciona este colectivo de individuos que componen la institución.

Dentro de su Estatuto, la universidad define a sus miembros en función de los diversos roles que éstos pueden adoptar para pertenecer a la misma. Desde el punto de vista académico, entonces, es posible ser parte de la institución como docente, investigador, graduado o alumno (UBA, 1958). Por otro lado, es necesario reconocer la existencia del personal no docente como miembros de la casa de estudios, aunque éste no revista una función académica. En definitiva, sólo es posible pertenecer a la universidad a través de la ocupación de alguno de estos roles.

Por otra parte, teniendo en cuenta su carácter institucional, la universidad opera bajo las lógicas de la educación formal. Conviene, pues, considerar de qué manera esto influye en la práctica de la comunidad académica de la carrera de DIyS, y consecuentemente en los proyectos audiovisuales realizados por los estudiantes.

La pedagoga Mercedes Charles Creel analiza el salón de clases desde el punto de vista de la comunicación. Esta autora hace hincapié en que los individuos que participan en el aula son ante todo personas socialmente situadas, es decir, que cada uno de ellos ya llega al establecimiento educativo con una serie de experiencias previas, que implican el manejo de determinados códigos culturales específicos. Sin embargo, cada contexto institucional particular materializa de una manera propia las dinámicas sociales externas. Esto se refleja en los planes de estudios, los temas y los objetivos que se definen para cada espacio concreto (Charles Creel, 1988). Así, entre los múltiples enfoques posibles en la materia, la carrera de DIyS en la UBA legitima algunos y subordina otros, lo cual se hace presente en la cotidianidad del aula.

La universidad, entonces, a través de sus estatutos y sus planes de estudio, se construye a sí misma como espacio de legitimación del conocimiento, y son sus docentes e investigadores quienes tienen el poder hegemónico en la construcción de consensos en las disciplinas. Además, la casa de estudios establece que un alumno, para poder desarrollarse en la carrera académica, requiere de la aprobación de los docentes a cargo de los cursos. Luego, si llega a la categoría de graduado, adquiere un estatus más alto que el de alumno, pues ha sido ya aprobado sucesivamente por diversos docentes, y el título al que accede es justamente una instancia de legitimación institucional. Con base en todo esto, es posible considerar que los diversos roles desde los que se puede formar parte de la institución están distribuidos académicamente de manera jerárquica, siguiendo un orden que va desde los profesores de mayor rango, hacia los docentes de niveles más bajos, luego los graduados, y finalmente los alumnos, quienes a su vez podrían ser subcategorizados en función de la legitimación recibida (cursos aprobados, calificaciones obtenidas).

Considerando, entonces, que la participación académica en la universidad se da desde roles prefijados, y que estos suponen diversos grados de jerarquías según el nivel de legitimación de cada uno, resulta útil precisar de qué modo operan estas relaciones en la conformación de la comunidad como tal. Para ello, puede ser valiosa la noción de *campo* que da Bourdieu, que lo define como un espacio estructurado de posiciones cuyas propiedades dependen de su posición en dicho espacio y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes, en parte determinados por ellas (Bourdieu, 1990). Así, entonces, la posición de los individuos dentro de esta jerarquía, es decir el rol que ocupan, condiciona fuertemente su percepción y su accionar. De este modo, en términos de

este autor, es posible afirmar que al interior de este colectivo social existe un *habitus* propio de cada rol, es decir, un sistema de disposiciones adquiridas por medio de un aprendizaje implícito o explícito, que tenderá a definir los comportamientos de cada individuo según su posición en esa estructura social, mucho más que su particularidad subjetiva (Bourdieu, 1990). Dicho de otro modo, en el interior de la comunidad académica, más allá de la personalidad individual de cada una, las personas actúan sobre todo en base a su rol institucional.

Lo antedicho supone, entonces, que ocupar un determinado lugar en la institución, además de otorgar un cierto nivel jerárquico, condiciona la percepción y la acción del sujeto. Los docentes, como tales, tienen un nivel de legitimación superior en la universidad, y se posicionan en el vínculo social educativo desde este lugar. Generalmente, son ellos quienes tienen el poder de definir los términos de su relación con los estudiantes, pautando aspectos relevantes como el espacio, el tiempo y los roles de esa relación (Charles Creel, 1988). Los alumnos, por su parte, reconocen a los docentes como una autoridad, al menos en términos formales, y habitualmente también respetan su lugar como referentes legítimos de la disciplina. Estos abordajes dispares configuran, pues, un diálogo particular al interior de la casa de estudios, en el cual la posición desde la que interviene cada uno resulta muy relevante. En el ámbito de la educación formal, entonces, el vínculo entre docentes y estudiantes está condicionado por el contexto social en general, pero más concretamente por el entorno institucional en el que se encuentran. Así, al interior del aula, la relación maestro-alumno resulta asimétrica por naturaleza (Charles Creel, 1988).

En su caracterización de los campos, Bourdieu plantea que éstos se definen a partir de lo que está en juego en ellos, de los intereses específicos. Plantea que para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego y de lo que está en juego (Bourdieu, 1990). Al interpretar el espacio sociocultural de la academia en los términos de la noción de campo de Bourdieu, entonces, es posible pensar que aquello que está en juego en el diálogo de la comunidad académica de la carrera, es el devenir de la propia disciplina.

El autor plantea, también, que al interior de todo campo existe una lucha dada entre los recién llegados, que buscan ingresar, y aquellos que ocupan una posición dominante (Bourdieu, 1990). Si lo que está allí en juego es la evolución de la propia disciplina, resulta positivo identificar esta disputa en el diálogo existente entre los

diversos actores de la comunidad académica. Así, pues, docentes, graduados y alumnos intentan llevar adelante su propia visión, en este caso, del Diseño de Imagen y Sonido, en general, o en particular, de las diversas disciplinas específicas de las que éste se sirve y que constituyen varias de las asignaturas de la carrera. En definitiva, como destaca Bourdieu, toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, en cuanto a la existencia misma del campo (Bourdieu, 1990). La lucha, expresada en este caso en términos de diálogo académico, presupone un acuerdo entre los diversos participantes sobre aquello por lo cual merece la pena luchar. Los que participan en él contribuyen a reproducir el juego, a producir la creencia en el valor de la disciplina, cuya evolución está en disputa en el diálogo mismo.

En un espacio social estructurado de este modo, los habitus, como sistemas de disposiciones, presuponen imaginarios y prácticas habituales. La historia del propio campo, de la propia disciplina, ha ido construyendo modos específicos de hacer, que contemplan no sólo estéticas preferidas o toleradas, sino también técnicas, teorías fundantes, modalidades de uso y circulación de las piezas diseñadas y, quizás aún más profundamente, metodologías de trabajo al interior de las aulas, que estructuran de manera bastante fija el desarrollo de los proyectos creativos y sus posibilidades. Estas prácticas, que se encuentran interiorizadas en los individuos de la comunidad académica en mayor grado conforme crece su jerarquía, están interconectadas, de forma tal que constituyen un “paquete” de decisiones, por lo que la elección de una generalmente implica o sugiere la elección de todas las demás (Becker, 1995).

En definitiva, es posible comprender que la comunidad académica de la carrera de DIyS, de manera análoga a como puede darse en otras disciplinas, constituye un campo sociocultural específico de fuerte influencia sobre sus miembros. De este modo, entonces, funciona como un contexto concreto de producción que tiene una fuerte incidencia en los proyectos de diseño llevados adelante en los cursos. Así, pues, el resultado material final, es decir, la producción audiovisual de los estudiantes, es fruto de un trabajo mediado por el diálogo y la cooperación de alumnos y docentes. En este sentido, en el próximo apartado se desarrollan las características específicas que adquieren los proyectos y la obra audiovisual de los estudiantes realizada en el espacio cultural de esta carrera.

LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS ESTUDIANTES

En este apartado se desarrollan las características más relevantes de la producción audiovisual de los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido en la FADU-UBA. Para ello, en principio, se describen las condiciones académicas, económicas y técnicas en las que se llevan adelante los proyectos de diseño que dan como resultado esas obras. Esto supone precisar cuestiones ligadas al contexto educativo y las dinámicas de realización que éste implica, como también dar cuenta del carácter de producción colectiva de los proyectos, la responsabilidad estudiantil en la financiación, y las tecnologías utilizadas en estas producciones en cada momento histórico.

En segunda instancia, más allá del contexto de producción, se hace hincapié en las características de las obras en sí mismas. Para ello, se proponen distintos niveles de lectura, que permitirían establecer diversos criterios de clasificación y ordenamiento de las piezas que componen este corpus. Así, pues, se pretende dar cuenta de los valores históricos, académicos, técnicos y estéticos que están inscritos en las producciones audiovisuales de los estudiantes.

CONTEXTO DE DESARROLLO DE LOS PROYECTOS DE DISEÑO

Si bien las condiciones de producción específicas son siempre particulares de cada proyecto, admitiendo muchas variables, es posible dar cuenta de algunas generalidades que configuran un contexto común a todas las experiencias de diseño en el marco de la FADU. Desde luego, todas ellas funcionan en la práctica de manera holística, pero se presentan aquí categorizadas en diversos aspectos que conforman distintos niveles de influencia.

Espacio educativo

El contexto institucional en el que se desarrollan los proyectos de diseño de los estudiantes supone la estructura de condicionamiento más fuerte. En primer lugar, cabe decir que el marco es siempre el curso de alguna asignatura del plan de estudios. Así, el inicio de cualquier proyecto de diseño o ejercitación de práctica está dado por una consigna disparadora impartida por el equipo docente. Lógicamente, todas las propuestas persiguen un fin último educativo, pero algunas se orientan a aspectos específicos (ejercitar determinada técnica o recurso puntual) y otras promueven un diseño conceptual mayor (crear una pieza más elaborada atendiendo

a todos sus recursos). Generalmente, esto implica que los ejercicios más puntuales sean de realización más corta (de una a varias clases), pero se haga hincapié en el aspecto específico a resolver, y que aquellos proyectos donde se busca un diseño conceptual mayor sean resueltos en plazos temporales más largos (a veces hasta un año entero), donde los detalles son importantes pero se ven sometidos a la obra en su conjunto.

Estos dos enfoques, entonces, condicionan fuertemente las expectativas de docentes y alumnos, orientando los proyectos a lograr resultados específicos en función del tipo de planteo inicial. A partir de ello, dadas las características de la comunidad académica anteriormente descrita, los docentes orientan su participación hacia las expectativas que tienen sobre el desempeño de los alumnos, y los estudiantes buscan tanto su crecimiento profesional en la materia como la aprobación por parte de los educadores. Así, estos dos tipos de abordajes distintivos constituyen el núcleo del vínculo que se establece entre ambos en el espacio áulico.

A partir de la consigna, entonces, se pone en marcha una dinámica de intercambio entre docentes y alumnos para la producción de las piezas audiovisuales pedidas. Generalmente, desde el inicio está estipulada una fecha de entrega del trabajo terminado, pero suele haber presentaciones parciales en las distintas instancias intermedias de evolución de los proyectos. De este modo, clase a clase los estudiantes presentan sus avances, mientras que los docentes ofrecen sus apreciaciones. En el interior de la FADU, a esta dinámica se la conoce con el nombre de “corrección”. En líneas generales, los alumnos muestran y fundamentan su trabajo, y los docentes funcionan como legitimadores de ciertos desarrollos, mientras que desapruaban otros. En función de este diálogo, luego los alumnos continúan trabajando, hasta la siguiente instancia de corrección, que suele tener la misma dinámica. Por último, las entregas finales de los trabajos -y a veces algunas presentaciones intermedias- suelen ser evaluadas y calificadas por los docentes con notas conceptuales o numéricas.

Este intercambio entre docentes y alumnos constituye, entonces, una de las principales fuerzas rectoras de los proyectos. Tal como ha sido dicho previamente, se trata de una relación de poder asimétrica, que ubica a los educadores en un lugar de mayor legitimación institucional. Por lo tanto, si bien la realización de los trabajos está íntegramente a cargo de los estudiantes, las decisiones que éstos toman suelen verse fuertemente influenciadas por la opinión de los docentes. En este sentido,

usualmente los alumnos dan autoridad a la palabra de los profesores, tanto sea porque comprenden y reconocen el valor de sus sugerencias sobre los proyectos, como también porque en última instancia esperan su aprobación, para seguir adelante con la carrera y, en el futuro, obtener el título al que aspiran. De este modo, pues, aunque las piezas audiovisuales creadas deben su autoría a los estudiantes que las realizan, es posible hablar de un proceso de co-diseño, en el que docentes y alumnos trabajan en conjunto, y por ende el resultado al que llegan es fruto de todos ellos, siendo así las obras representativas de esta experiencia educativa común.

En la comprensión de las dinámicas de este espacio educativo, resultan de vital utilidad ciertas nociones de la psicología cognitiva. Uno de los principales antecedentes y referentes en la materia es el ruso Lev Vygotsky, que elabora el concepto de Zona de Desarrollo Próximo. El planteo está originalmente orientado al desarrollo psíquico de los niños en los procesos educativos, pero es factible de ser análogamente aplicado para entender instancias de formación en adultos. Según este autor, existe un nivel de desarrollo real de un niño, determinado por aquellas tareas que puede realizar de manera autónoma, y un nivel de desarrollo potencial, que es aquello que podría lograr hacer con apoyo de un adulto. El acompañamiento del docente, entonces, favorecería la ampliación de las capacidades reales (autónomas) del niño, y a su vez promovería la aparición de una nueva zona de desarrollo potencial, más amplia, extendiendo sus posibilidades de aprendizaje a futuro (Vygotsky, 1934).

Vygotsky elabora su propuesta teórica a partir de reconocer la centralidad de los procesos de interacción social en el aprendizaje. De similar modo, entonces, es posible pensar que, en cada momento de su recorrido académico, los estudiantes de DIyS tienen un cierto nivel de desarrollo real de sus competencias profesionales, mientras que cuentan con una zona de desarrollo potencial, susceptible de ser alcanzada con acompañamiento docente. De esta manera, la interacción social del alumno con sus pares y sus docentes favorece su aprendizaje y el desarrollo de su capacidad de resolución de problemas disciplinares cada vez más complejos. Así, en cada nivel de la carrera, los estudiantes requieren del apoyo docente para lograr determinados resultados superadores en sus proyectos de diseño. De este modo, en la medida que los alumnos avanzan en su experiencia, su nivel de desarrollo real, es decir, su capacidad de resolución independiente de tareas, aumenta, a la vez que

aparecen nuevas áreas de desarrollo potencial, que requerirán de la nueva ayuda de docentes o expertos para la concreción de proyectos de complejidad creciente.

El apoyo de los docentes, entonces, resulta una ayuda temporaria, orientada a dotar a los alumnos de habilidades nuevas. En la medida en que los estudiantes se desarrollan como diseñadores, esta ayuda se quita. Wood, Bruner y Ross, también en relación a la psicología y educación de los niños, caracterizan este tipo de acompañamiento con el concepto metafórico de “andamiaje”, en tanto que, como un andamio, el apoyo docente resulta necesario en un momento de construcción, pero luego se retira (Wood, Bruner y Ross, 1976). Así, cuanto mayor sea el nivel de resolución independiente de problemas por parte del alumno, menor será la intervención del docente. En el caso de los proyectos de diseño, esto se ve claramente en el hecho de que en los primeros niveles de la carrera, la mirada de los docentes suele tener mucho peso para los estudiantes, mientras que, gradualmente, hacia los últimos niveles, los estudiantes se van fortaleciendo cada vez más como diseñadores, desarrollando un criterio propio más consistente y requiriendo, así, menos apoyo docente, o un acompañamiento distinto, con una independencia mucho mayor.

En definitiva, entonces, el espacio educativo en el que se desarrollan los proyectos de diseño de los estudiantes de la carrera resulta claramente influyente para los mismos. Los diseñadores son los estudiantes, pero generalmente toman sus decisiones basados en su intercambio con los docentes. Por lo tanto, las obras audiovisuales emanadas de la carrera tendrán las marcas de este trabajo común.

Producción colectiva

Principalmente debido a la tradición de creación colectiva que tiene la producción cinematográfica, la gran mayoría de los trabajos de la carrera suelen ser realizados en grupos de estudiantes. Salvo algunas excepciones, generalmente los equipos se organizan en una división por roles específicos, imitando el modelo de realización del cine. Habitualmente los grupos suelen ser más pequeños que los de una producción cinematográfica profesional, por lo cual es común que las tareas de cada una de las áreas técnicas (fotografía, arte, sonido, producción, dirección, montaje) sean llevadas adelante íntegramente por uno o dos estudiantes.

Sin embargo, aunque se emulan las condiciones de realización de la industria audiovisual, al tratarse de proyectos desarrollados en el marco de una carrera

académica, algunas divergencias en las dinámicas del equipo son sustanciales. La principal diferencia es que, en este caso, no existe un productor como dueño del proyecto, sino que en términos generales, la producción pertenece a todo el equipo. Es decir, que el grupo de estudiantes en su conjunto es el encargado de financiar el proyecto y de tomar decisiones estratégicas generales. Esto hace que, además, la división por roles sea menos estricta de lo que lo es habitualmente en la industria, pues todos los compañeros se saben responsables últimos de todo el proyecto, y por eso pueden tener mayor predisposición a intervenir colaborativamente en tareas ajenas a las propias, y a recibir la intervención de los demás.

En la medida en que los estudiantes están más avanzados en la carrera, suelen afianzar cada vez más su trabajo en roles. Conforme se desarrollan en la disciplina, es habitual que muchos alumnos vayan teniendo más claridad en relación a qué áreas de trabajo son de su interés, y en cuáles además se desenvuelven mejor. Esto hace que, durante la carrera, en su participación en distintos equipos de trabajo estudiantiles, cada alumno tienda a ubicarse más frecuentemente en los roles con los que siente afinidad. Así, pues, en la medida en que se trata de trabajos de materias más avanzadas del plan de estudios, se observa mayor división en las áreas, acercándose cada vez más al modelo de referencia de la industria audiovisual. Por ello, aunque los productores del proyecto sean todos los alumnos del grupo, generalmente en los trabajos de los últimos años se respeta más la división por roles, ya que cada estudiante suele ser más experto que sus compañeros en el área que tiene a cargo.

Financiación estudiantil

La realización de proyectos audiovisuales suele implicar la puesta en juego de diversos recursos específicos. Si bien las realizaciones pueden encararse de muchas maneras distintas, generalmente hay una base de necesidades mínimas, para cualquier trabajo, que deben ser cubiertas. Estas son, sin duda, al menos, equipamiento de cámara y edición. Tal como fue planteado anteriormente, uno de los problemas que se presentaron ya desde que empezó a pensarse en la creación de la carrera fue el hecho de que la Facultad no contaba con equipamiento para aportar a los proyectos de los estudiantes. Si bien, con los años, la FADU logró adquirir ciertos equipos, montar un estudio de grabación y salas de postproducción, lo cierto es que la cantidad de materiales de trabajo con los que contaba resultó

siempre mínima en comparación con la masividad que adquirió rápidamente el alumnado. Por lo tanto, lo más habitual en la amplísima mayoría de las producciones de la carrera ha sido siempre que el equipamiento necesario sea conseguido por los propios estudiantes.

Además, como puede resultar evidente, las necesidades implicadas en la realización de un proyecto audiovisual no se agotan en el equipamiento básico. Inicialmente, en la etapa de desarrollo previo de cada trabajo, habitualmente los gastos son mínimos, generalmente asociados a tareas de escritura, bocetos, y desgloses, todo plasmado principalmente en papel. Sin embargo, al llegar a la etapa de producción, además del equipamiento de fotografía, sonido y edición, aparecen otras necesidades como movilidad, seguros, insumos, locaciones, escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, y el eventual pago a actores o servicios externos que se requiere contratar. Todo ello, en principio, queda a cargo del equipo de alumnos que esté llevando adelante el proyecto, que ofician de productores del mismo y que, además de trabajar en el diseño, entonces, deben hacerse responsables de su financiación.

Teniendo en cuenta la relativa diversidad de los niveles socioeconómicos de los alumnos de la universidad pública, el hecho de que la financiación de las producciones quede a cargo de los equipos de estudiantes que los llevan adelante hace que haya disparidad en la envergadura de los proyectos. De este modo, algunos trabajos cuentan con un presupuesto mucho mayor que otros para poder ser concretados, dependiendo del aporte que puedan hacer los alumnos o sus familias. Si bien, desde luego, la cantidad de recursos implicados no está directamente relacionada con la calidad de las obras creadas, sí resulta un condicionante de peso. Así, por ejemplo, si lo desean, los grupos de estudiantes que disponen de más recursos pueden incorporar más fácilmente equipamiento especial, tecnología de mayores prestaciones, o incluso la participación de actores profesionales.

Como parte de la financiación de los proyectos, habitualmente los grupos cuentan con aportes específicos de los alumnos integrantes o sus familias. Así, especialmente en los últimos años, es frecuente que algunos estudiantes cuenten con equipamiento propio, ya sea cámaras, lentes, micrófonos, grabadoras o computadoras con capacidad para edición. A esta contribución se suma habitualmente la disponibilidad de autos propios para la movilidad del equipo en los

rodajes, el ofrecimiento de las casas familiares para realizar allí las grabaciones, u otro tipo de materiales con los que se cuenta, para alivianar los costos en dinero. En cualquier caso, se trata igualmente de financiación de los proyectos a cargo de los estudiantes.

En algunos casos, especialmente en los trabajos principales del último año de la carrera, los estudiantes ven en estos proyectos una importancia destacada, y una oportunidad para hacer una práctica lo más profesional posible, aún dentro de la universidad. En estas situaciones es frecuente que las expectativas del equipo de alumnos sean mayores, requiriendo a su vez mayores recursos. Para ello, en algunos casos incluso se llevan adelante grupalmente acciones específicas de recolección de fondos con aportes de terceros, a través de la organización de eventos, venta de rifas o campañas de financiación colectiva. Estas ocasiones, asimismo, además de afianzar algunos lazos sociales en la comunidad de la carrera, constituyen interesantes experiencias de difusión de los proyectos aún en etapa de desarrollo y producción, funcionando también como una práctica para interesar a potenciales espectadores de la futura obra terminada.

En líneas generales, entonces, la financiación estudiantil es otro de los rasgos propios de los proyectos audiovisuales de esta carrera. Esto los diferencia sustancialmente de producciones de algunas otras instituciones de enseñanza de realización audiovisual -generalmente de escala mucho más pequeña- en que la misma escuela o universidad provee integralmente el equipamiento, o incluso en ciertos casos brinda un monto de dinero para solventar los gastos.

Tecnología utilizada

El cine ha sido, habitualmente, el primer medio en implementar gran parte de las nuevas tecnologías audiovisuales. Pedro Alves realiza un análisis de la historia de este arte, en el que explicita el lugar central que ha tenido la evolución de los dispositivos técnicos en el surgimiento de los distintos movimientos cinematográficos. Plantea, en este sentido, que la búsqueda de los realizadores ha sido siempre la de contar con mayor independencia creativa, y que frecuentemente esto ha sido posible gracias a nuevas herramientas de producción y distribución. Así, pues, sugiere que en las últimas décadas el desarrollo vertiginoso del cine digital supuso un proceso de democratización de este medio (Alves, 2012). Esta transformación, a su vez, tiene un correlato en otras aplicaciones de las tecnologías

audiovisuales, tales como la televisión, e incluso la aparición de una industria del video, como también el crecimiento de su uso hogareño y académico.

Hacia fines de la década de 1980, en el momento en que fue creada la carrera de DlyS, la oferta de tecnologías de realización y reproducción de medios audiovisuales experimentaba un gran crecimiento. Al equipamiento tradicional del cine, que utilizaba material fílmico, se habían ya sumado los dispositivos electrónicos de video, profesionalmente utilizados en televisión. En esos años, además, el uso hogareño y aficionado de estas tecnologías había mostrado un crecimiento exponencial, con la aparición en el mercado de una variedad de formatos de cámaras de cine y de video, proyectores de películas, y reproductores de videocassettes. Este contexto tecnológico fue, de hecho, uno de los facilitadores de la aparición de esta y otras carreras dedicadas a la realización audiovisual, a partir de llevar los costos del equipamiento a niveles accesibles por fuera de una estructura de producción industrial (Torre, 2012). Así, pues, desde la creación de la carrera en adelante, la evolución de estos aparatos se vio reflejada en las distintas tecnologías de medios audiovisuales que los estudiantes utilizaron para realizar sus producciones.

En los primeros años, la tecnología disponible a costos relativamente accesibles por los estudiantes era principalmente la del video. En aquel momento, el VHS se había transformado en un estándar para la reproducción de películas en el hogar, y fue utilizado también por los alumnos para la realización de sus proyectos audiovisuales, junto al Súper VHS, que era una alternativa con mayor calidad de imagen. En cuanto al material fílmico, la opción más asequible para realizar los rodajes era el popular Súper 8. Sin embargo, en general, tras la etapa de postproducción, el soporte final en que eran terminados los trabajos era mayormente el *VHS*.

Durante algunos años, mientras la producción de la industria cinematográfica seguía estandarizada indiscutidamente en el uso de celuloide, la FADU tuvo en marcha un convenio con empresas dedicadas a la fabricación, revelado y transferencia a video de películas, que permitió excepcionalmente a algunos alumnos realizar el rodaje de sus cortometrajes en 16mm. Para ello, anualmente se realizaba un concurso interno de proyectos que premiaba con esa posibilidad a los más destacados, generalmente del último año de la carrera. En esos casos, el soporte final en que eran terminadas las producciones era el *Betacam*.

Desde fines de la década del noventa, conforme continuaba el desarrollo de la industria electrónica, comenzaron a hacerse más accesibles los formatos de video digital, con lo cual se estandarizó el uso del DV. Con ello, además, ya en la primera década del siglo XXI, la aparición de computadoras más potentes y económicas permitió que se popularizara también la edición digital de video. En este contexto, los trabajos estudiantiles terminados comenzaron a presentarse habitualmente en *DVD*.

En los últimos años, sin embargo, el progreso de la tecnología digital hacia equipamiento de mejores prestaciones y costos aún más bajos hizo que se estandarizara el formato HD (Alta Definición) para video, y que la fotografía fija también migrara ampliamente a este formato electrónico. Paralelamente, el fuerte desarrollo de la computación, internet y los dispositivos móviles hizo que los formatos físicos tiendan a usarse cada vez menos en la circulación de piezas audiovisuales. A partir de entonces, los trabajos terminados suelen ahora constituir un *archivo digital de datos*, ubicado ya sea en un pendrive, un disco rígido, o subidos a internet, tanto en plataformas de alojamiento en línea como de streaming de video.

Este proceso de cambio tecnológico constante que atravesó la práctica de producción, distribución y consumo de medios audiovisuales desde la creación de la carrera hasta el día de hoy, más allá de obligar a repensar constantemente algunos aspectos de la disciplina, supuso muchas facilidades para los estudiantes. Desde el punto de vista económico, la tecnología de video, en principio, y de video digital en particular, después, abarató mucho los costos. En el aspecto técnico, simplificó algunos procesos que con prácticas fílmicas eran más complejos. Y en cuanto a la calidad de la imagen final de los trabajos, el proceso digital permitió una maniobra mucho más versátil del material, logrando incluso una resolución de audio y video superior por mucho a las existentes previamente en producciones estudiantiles.

A partir de la bajada de algunos costos y de la simplificación de algunos procesos técnicos, esta evolución tecnológica propició que en la carrera se realizaran cada vez más trabajos, pues ciertas tareas comenzaron a demandar menor tiempo de planificación y ejecución. Así, en la materia de taller pudo llevarse a cabo más ejercitación, redundando en mayor cantidad de producción. Pero también, a partir de la posibilidad, algunas materias que antes tenían prácticas más limitadas o incluso algunas que originalmente eran totalmente teóricas, comenzaron a propiciar la realización de videos como anclaje de sus contenidos. Es decir, que si bien el taller de diseño siempre fue y continúa siendo el espacio central de la producción de los estudiantes de la carrera, en la actualidad existe mucho material creado por los alumnos en los cursos de algunas de las otras asignaturas.

OBRAS AUDIOVISUALES PRODUCIDAS POR LOS ESTUDIANTES

Como es posible deducir por lo expuesto anteriormente, a lo largo de los casi treinta años de historia de la carrera han pasado por ella miles de estudiantes que han realizado tantísimas piezas audiovisuales en el contexto de las materias del plan de estudios. Teniendo en cuenta los contenidos específicos de las asignaturas y los diversos perfiles de las distintas cátedras, sobre todo aquellas del taller de diseño, la producción resultante de los cursos adquirió diferentes características, a partir de las consignas de trabajo particulares, y de diversos enfoques en el acompañamiento docente. Estas experiencias educativas del pasado están inscritas hoy en las obras de los estudiantes, que constituyen un corpus relativamente disperso e indeterminado de bienes culturales.

Para analizar estas producciones, es posible identificar distintos niveles de lectura, que permitirían establecer diversos criterios de clasificación y ordenamiento de las piezas. A continuación, entonces, se presentan las diferentes perspectivas desde las que se propone categorizar los trabajos estudiantiles, para la futura elaboración de catálogos. Así, pues, se pretende dar cuenta de los principales aspectos formales de las obras creadas en los contextos de producción previamente descritos, y que hoy constituyen el acervo de la carrera.

Contexto académico

De acuerdo con el enfoque del presente trabajo, aquello que delimita qué obras hacen parte de este corpus de estudio es su contexto de producción académico en la carrera de DlyS. Por lo tanto, uno de los criterios formales con los que es posible categorizar estas producciones es el marco educativo en el cual fueron creadas. De esta manera, cada pieza puede ser encuadrada dentro de una determinada *materia* del plan de estudios vigente en el momento de su realización. Además, resulta relevante considerar específicamente en qué *cátedra* de esa asignatura y en qué *año* o *cuatrimestre* fue producida, para poder eventualmente saber el equipo docente y programa que se llevaba adelante, a la vez que dar un marco histórico a la realización de la obra.

Habitualmente, esta información es explicitada en la gráfica inicial de los trabajos. Generalmente se hace referencia al marco institucional, donde se indica la pertenencia a la universidad, facultad y carrera. Junto a eso, suelen aparecer precisadas la materia, cátedra, año y cuatrimestre de realización. Algunas cátedras

en particular, especialmente en los últimos años, han promovido la inclusión de una gráfica identitaria propia y de la carrera en general. Sin embargo, esto no es una práctica oficial, por lo cual no se extiende a toda la producción.

Consigna disparadora

Aunque originado también en el contexto educativo, otro nivel de lectura puede resultar útil para dividir en dos grandes conjuntos la producción de la carrera. Se trata de considerar la consigna disparadora del trabajo de los estudiantes, teniendo en cuenta que éste puede haber sido desarrollado como parte de una *ejercitación puntual* de un contenido específico, o en el marco de un *proyecto de diseño* más elaborado.

Si bien no siempre es posible distinguir este contexto a partir del visionado de la obra, en varias ocasiones sí resulta indicado. En el caso de tratarse de ejercitación de un contenido puntual, la gráfica de créditos habitualmente lo marca de ese modo (por ejemplo, una pieza puede llamarse “Trabajo Práctico N°1” o “TP Eje de Acción”), por lo que son frecuentes los materiales sin ningún título expresivo más allá de esta indicación del contexto académico. Por el contrario, en las obras creadas como fruto de un proyecto de diseño integral suele haber una mínima o nula mención de la consigna disparadora, mientras que casi siempre tienen un título propio, como parte de la propuesta de los estudiantes que lo realizaron.

En líneas generales, aunque todos los trabajos fueron hechos en un marco educativo, los ejercicios puntuales suelen tener un carácter más interno de la cátedra, mientras que los proyectos de diseño frecuentemente tienen mayor vocación de público. Estos últimos suelen generar obras que involucran más recursos, están más cuidadas en sus detalles, y que eventualmente pueden ver difusión en proyecciones más allá del aula, participando en muestras y festivales.

Soporte material

Tal como fue indicado anteriormente, uno de los aspectos más tangibles de las obras audiovisuales creadas por los estudiantes de la carrera es el soporte físico en el que se encuentran. Salvo algunas excepciones, la amplia mayoría de los trabajos de la historia de la carrera fueron terminados en soportes estándar de su momento de producción para proyectos de su envergadura.

En un primer largo período de la historia de la carrera, predominaron por más de dos décadas los soportes físicos. Así, las producciones audiovisuales de los

primeros años se terminaron principalmente en cintas *VHS*, y algunas excepcionalmente en *Betacam*. Desde mediados de la década del dos mil, se impuso el *DVD* como soporte estándar de los trabajos terminados en digital, con algunas obras excepcionalmente grabadas en cintas *MiniDV*. Más recientemente, como fue mencionado, tras el desarrollo del video de alta definición, decayó el uso de los soportes físicos específicos, y en la actualidad las piezas audiovisuales suelen ser *archivos digitales de datos*, que físicamente pueden ubicarse en un pendrive o un disco rígido. También, como ya se indicó, especialmente en el caso de las obras de este período más reciente, es frecuente que existan copias subidas a internet, en plataformas de alojamiento en línea y/o de streaming de video.

Formato audiovisual

En líneas generales, de acuerdo con el propio enfoque académico de la enseñanza en esta carrera, la producción de los estudiantes tiene en su mayor parte un perfil cinematográfico. Es decir, que se trata principalmente de piezas únicas, que consideran un espectador con la atención centrada, y en la gran mayoría de los casos utilizan estrategias narrativas y formales tradicionales del cine.

En este contexto, al igual que sucede generalmente en otros espacios de enseñanza de realización audiovisual, el formato específico que domina por excelencia es el *cortometraje*, que resulta ser la amplísima mayoría de la producción de los estudiantes en la carrera. Entre ellos se encuentra casi la totalidad de los de videos creados en el marco de ejercicios puntuales, pero destacan sobre todo propuestas de proyectos de diseño más elaborados, que dan lugar a las producciones más relevantes de la carrera.

En menor medida, aunque con muchos casos, existen también otros tipos de obras emanadas de los cursos, que vale la pena considerar. Siguiendo con las categorías típicamente utilizadas para el cine, aparecen los casos de *mediometrajes* y *largometrajes*, que por su extensión y complejidad prácticamente sólo se desarrollan en el taller de diseño, y son más habituales en los niveles más avanzados de la carrera. Además, otro tipo de formato corto presente entre las piezas creadas por alumnos es el *videoclip*, como apoyo visual de un tema musical. En los últimos años, aparecen también algunas experiencias iniciales de *series web*, de episodios de corta duración.

Como complemento a algunas de estas obras, a veces los docentes proponen a los estudiantes la realización de otro tipo de piezas audiovisuales adicionales. Así,

los alumnos realizan material promocional de sus propios trabajos, como pueden ser *teasers* de ‘venta’ de los proyectos en curso, *trailers* de sus producciones ya terminadas, o incluso *backstages* que den cuenta de las tareas desarrolladas para la realización de las mismas.

Finalmente, existe también otro tipo de producciones creadas a partir de pedidos de las cátedras. Especialmente en los niveles más avanzados, puede que se proponga a los estudiantes la realización de un *reel* personal, como modo de mostrar audiovisualmente los trabajos realizados más destacados. Asimismo, en algunos casos, durante la etapa de producción se realizan *bocetos* audiovisuales, dando duración temporal al storyboard para evaluar y corregir diversos problemas antes del rodaje. Del mismo modo, por fuera de estas categorías típicas, existen siempre otro tipo de piezas audiovisuales creadas por los alumnos en la carrera, que a pesar de no ajustarse a los formatos más habituales mencionados, constituyen parte del corpus actualmente existente.

Género audiovisual

Teniendo en cuenta que gran parte de la producción realizada por los alumnos en la carrera sigue en líneas generales el modelo cinematográfico, esta parte de las obras puede ser catalogada del mismo modo que se lo hace habitualmente con las películas. Así, entre las piezas audiovisuales creadas por los estudiantes se encuentra predominantemente el género de *ficción*, aunque también hay una fuerte presencia del *documental*. En menor medida, generalmente en el contexto de cátedras especialmente dedicadas a esta modalidad, se encuentran casos de *animación*. Por fuera de estas categorías quedan, desde luego, las obras que siguen lógicas narrativas o expresivas diversas, como son por ejemplo los casos mencionados de videoclips o reels.

Estos tres tipos de obras constituyen las grandes categorías audiovisuales, por lo que las piezas que las integran son susceptibles de ser a su vez subdivididas en los géneros específicos. Por lo tanto, entre ellas pueden encontrarse las mismas subcategorías que se encuentran tradicionalmente dentro de las ficciones, los documentales y las animaciones. De todos modos, al tratarse de productos hechos en el marco académico y no en un contexto industrial, la presencia de los géneros tradicionales, aunque sí existe, no es tan marcada.

CAPÍTULO 2

LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO COMO POLÍTICA CULTURAL

Hasta aquí, se ha definido a la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la FADU-UBA como un espacio cultural con características propias, cuyas dinámicas influyen de manera directa en la producción simbólica de sus estudiantes. Así, pues, aunque la obra audiovisual en cuestión sea de autoría de los alumnos, es posible entender, en un sentido amplio, que los bienes culturales surgidos de este ámbito son fruto de la comunidad académica de la carrera en su conjunto. Es necesario, entonces, plantear algunos aportes teóricos para fortalecer la comprensión de este caso de estudio y evaluar sus posibilidades a futuro.

En primer lugar, conviene enfatizar que la presente tesis aborda la cuestión desde el punto de vista de la *gestión cultural*. Según Rubens Bayardo, esta especialidad “*no es propiamente una disciplina, sino una práctica de mediación en los procesos culturales, que implica teorías y técnicas de varias procedencias y ámbitos de acción diversos*” (Bayardo, 2014, p.130). De acuerdo con este autor, se trata de un campo aún en formación y en constante discusión, dado que implica actividades muy diferentes, tan amplias como la noción misma de cultura (Bayardo, 2014). En cualquier caso, es preciso que tal práctica profesional adopte una actitud reflexiva y esté vinculada a la investigación en el sector (Bayardo, 2005). Para ello, en el presente capítulo se examinan distintas contribuciones teóricas, que permiten sentar las bases conceptuales para eventuales acciones de gestión centradas en estas obras. La siguiente exposición, entonces, toma como base teórica fundamental las reflexiones en torno a la noción de *patrimonio cultural*. Este enfoque permite abordar el caso de estudio en el marco de una línea de pensamiento con una fuerte raíz histórica y de gran actualidad, y por lo tanto, entender sus posibilidades como parte de un proceso amplio de construcción de la memoria.

El concepto de *patrimonio* en la cultura occidental tiene su origen en el derecho romano antiguo. En ese contexto, se refería a los bienes familiares que conformaban el legado del padre, que se recibía en herencia y que, a su vez, estaba destinado a ser transmitido a la siguiente generación, en aras de la continuidad del linaje. En

este sentido, implicaba ante todo la reivindicación de una genealogía (Poulot, 2001; Prats, 1997). En la actualidad, la noción de *patrimonio cultural* adquiere también esa connotación de legado, pero hace referencia específicamente a los bienes heredados socialmente que tienen la capacidad de representar simbólicamente una identidad (Prats, 1997). Así entendido, pues, se trata de aquellos elementos de la cultura que se reconocen como propios de un determinado grupo social, y que se considera necesario transmitir a las generaciones actuales y futuras.

A continuación, entonces, en primer lugar, se repasan los antecedentes desde la Antigüedad y el paulatino afianzamiento de la conciencia patrimonial, dado plenamente ya en el siglo XX. En segundo término, se detallan los principales valores con que pueden contar los bienes culturales, que justifican su consideración como patrimonio. Seguidamente, se analiza el rol del patrimonio cultural en la construcción social de una identidad colectiva. Y, finalmente, se plantean las posibilidades la gestión patrimonial como recurso para la elaboración de políticas culturales.

Antecedentes y surgimiento del concepto de patrimonio cultural

Como destacado aporte a esta cuestión, Ignacio González-Varas (2000) ha realizado un minucioso repaso del surgimiento y evolución histórica de la valoración de los bienes simbólicos heredados del pasado. Este autor plantea que la conservación de este tipo de objetos, a lo largo del tiempo, ha respondido a motivaciones complejas, de índole cultural, política, económica y ético-religiosa, pero que su reflexión crítica sólo se ha alcanzado en la época contemporánea. Así, pues, es posible identificar sus precedentes más remotos y su paulatino desarrollo, que configuran las concepciones actuales en la materia.

Según González-Varas, en la cultura occidental, el primer gesto de conservación de bienes simbólicos estuvo orientado a la valoración de las obras de arte. Durante la Antigüedad, ciertos objetos de la Grecia clásica eran seleccionados en función de criterios estéticos, convirtiendo incluso elementos utilitarios en piezas de colección. Así, desde el siglo III a.C. existieron campañas arqueológicas orientadas a la búsqueda de restos de este tipo. La civilización romana antigua, caracterizada por su apropiación híbrida de las culturas que conquistaba, continuó con esta práctica conservacionista, elaborando incluso legislación con medidas de protección a las obras de arte. En este contexto, el coleccionismo superó el ámbito

privado y llegó a tener también una amplia repercusión pública, promoviendo la exposición de algunos objetos atesorados en los templos. Sin embargo, se trató de una selección de piezas restringida a la cultura griega de los períodos clásico y helenístico, en tanto objetos que representaban un modelo cultural cuyo prestigio se intentaba apropiar. No existió, pues, una madura visión histórica o un juicio crítico que considerara a estos objetos en su carácter testimonial único del paso del tiempo (González-Varas, 2000).

A partir del Renacimiento, en cambio, con el auge de los monumentos, surge una cierta conciencia de la distancia histórica. Así, pues, el principal aporte conceptual de este período es contextualizar a los edificios en su origen en el pasado, transformándolos en objetos de reflexión y contemplación. No obstante, en esta época opera aún un criterio de selección circunscrito espacio-temporalmente, valorando solamente las antigüedades romanas, civilización cuya cultura fue considerada como modelo de validez universal. Además, la atención sobre estas obras monumentales alcanzó únicamente a una minoría de eruditos, artistas y humanistas, sin encontrar un amplio impacto social (González-Varas, 2000).

Sin embargo, a partir del siglo XVIII, el mundo contemporáneo da lugar a una superación de las limitaciones anteriores: por un lado, amplía su mirada a otros territorios y períodos, y por otra parte, alcanza una mayor proyección del patrimonio histórico artístico en el entramado social. En este marco, la creciente valoración de la razón se extiende a la esfera de lo estético, dando lugar al surgimiento de la Historia del Arte. Esta disciplina supuso contextualizar las obras, estudiarlas científicamente, estimándolas de manera crítica. De esta manera, aparece la noción del patrimonio histórico-artístico como una riqueza que pertenece a la colectividad, lo cual a su vez da pie a la tutela activa de estos monumentos y objetos por parte del Estado. En este sentido, la Revolución Francesa, aunque supuso la destrucción de bienes simbólicos considerados representativos del Antiguo Régimen, a su vez dio lugar a la aparición del primer aparato administrativo, jurídico y técnico para la conservación de monumentos históricos (González-Varas, 2000).

Durante el siglo XIX, el movimiento cultural del Romanticismo transformó las relaciones con el pasado artístico. El monumento histórico adquirió un gran valor, puesto al servicio de las ideologías del presente. Los relatos de los libros de viajes, complementados por la difusión de la litografía y la fotografía, lo ubicaron de manera privilegiada en la iconografía moderna, colocándolos en el centro del interés social.

En este período, el afianzamiento del conocimiento histórico en términos científicos colabora también en posicionar a los monumentos como objetos singulares en los que se condensan distintos significados simbólicos, y que permiten identificarlos con los pueblos en los que nacieron y que los conservan. Así, pues, se favorece la realización de inventarios y surgen teorías vinculadas a la restauración artística (González-Varas, 2000).

En el siglo XX, por su parte, ha tenido lugar una profundización en la reflexión sobre el concepto de patrimonio cultural, y una ampliación de sus alcances. En 1903, el historiador del arte austríaco Aloïs Riegl publica un célebre ensayo en que reflexiona sobre el concepto de monumento histórico y sobre los valores que la sociedad contemporánea le reconoce. En este sentido, identifica el carácter conmemorativo que constituye el mérito documental de estas obras, que tienen la capacidad de dar cuenta tanto de su instancia de surgimiento como del paso del tiempo sobre ellas. Además, reconoce sus valores contemporáneos en términos de utilidad, dada la funcionalidad de estos objetos en el presente, como también desde el punto de vista artístico, ya que siguen dando lugar a su apreciación estética. Estos planteos de Riegl se han erigido como una referencia internacional de gran importancia durante toda la centuria, al revelar de manera contundente los conflictos existentes entre distintas valoraciones (González-Varas, 2000).

A partir de todos estos antecedentes, desde la segunda mitad del siglo XX comenzó a abrirse camino el concepto más amplio de *bien cultural*. Esta noción supera y engloba las ideas precedentes de “monumento”, “obra de arte”, “antigüedad” o “documento histórico”, al considerar el valor potencial de cualquier objeto, dado su carácter de testimonio significativo de la actividad humana. De esta manera, al margen de las categorías de monumento o de obra artística, que destacan lo excepcional, la idea más abarcativa de bien cultural incluye también producciones tradicionalmente no distinguidas, pero que tienen igualmente la capacidad de representar simbólicamente distintos aspectos de la identidad de un pueblo o un país. Cabe destacar que esta evolución conceptual tiene lugar concomitantemente con el desarrollo de la historiografía moderna, que rescata el valor de lo cotidiano, frente al interés dado por la historia tradicional a lo excepcional, encarnado en los monumentos (González-Varas, 2000).

A partir de la década de 1950, pues, empieza a utilizarse explícitamente el término “patrimonio cultural”, asociado al sentido amplio de los bienes culturales

(González-Varas, 2000). Desde entonces, su alcance conceptual se ha visto reflejado en documentos internacionales de la UNESCO, como también en la legislación y las políticas de distintos países e instituciones.

Valores del patrimonio cultural

Teniendo en cuenta estos antecedentes, entonces, es posible identificar diversas valoraciones que a lo largo de la historia se han dado a los distintos tipos de bienes simbólicos. Según González-Varas, *“al denominar un objeto como «obra de arte» o al incluirlo en la categoría de los «bienes culturales» o del «patrimonio histórico-artístico», estamos otorgando a este objeto un valor y un significado particular y distintivo que lo diferencia de otro tipo de objetos. Esta peculiaridad cultural es la que hace que «este» objeto resulte significativo, único o insustituible, y por ello mismo, por su valor cultural, existe la responsabilidad colectiva de protegerlo y de conservarlo”* (González-Varas, 2000, p.23). Cabe, entonces, reflexionar sobre los diversos valores que revisten estos bienes culturales, que justifican su patrimonialización.

Tal como se ha expuesto previamente, González-Varas (2000) ofrece una detallada descripción del surgimiento y evolución del patrimonio cultural, desde sus primeros antecedentes en la Antigüedad hasta sus más recientes expresiones en las últimas décadas del siglo XX. De todo ello, resulta evidente que en distintos contextos históricos se han establecido diversos vínculos afectivos e ideológicos con los bienes culturales del pasado, identificando en ellos *diferentes valores específicos*. A continuación, entonces, se repasan los valores que pueden reconocerse hoy en distintos tipos de bienes culturales, entre los que se cuenta la producción audiovisual de los estudiantes de DIyS en la FADU-UBA.

En primer lugar, cabe mencionar aquello que González-Varas (2000) precisa en relación a las *obras de arte*. Según este autor, este tipo de producción cultural constituye una categoría especial, sumamente relevante, entre los bienes culturales que integran el patrimonio histórico. Lo que distingue a este tipo de objetos es su *condición dual*, ya que no sólo constituyen un «documento histórico», al igual que cualquier otro bien cultural, sino que se invisten también de un «valor artístico» peculiar. Para el caso de estudio en cuestión, cabe mencionar que el medio audiovisual goza desde hace décadas del reconocimiento del estatus de arte, ya sea en sus manifestaciones cinematográfica, televisiva o videográfica. En este sentido,

sin embargo, no resulta de interés juzgar aquí si la producción audiovisual de los estudiantes alcanza la categoría de arte, condición por demás subjetiva, ya que lo relevante, en todo caso, es reconocer su potencial como medio de expresión estética. Conviene tener en cuenta, entonces, qué aportes particulares pueden brindar este tipo de bienes.

Al considerar el *valor histórico* de la obra de arte, González-Varas (2000) destaca que ésta constituye un *documento*, ya que tiene la capacidad de dar testimonio de diversas circunstancias de su contexto de producción. Así, pues, según este autor, en este tipo de bienes culturales es posible identificar la concepción del arte en esa fase de la historia, las relaciones sociales en un determinado período, la posición y el papel del artista, las exigencias del comitente, la organización del trabajo, las técnicas y materiales utilizados para su elaboración, la vida política y las creencias de ese momento. Pero, además, la obra de arte puede dar cuenta no sólo de la instancia histórica en que fue producida, sino también del paso del tiempo sobre ella. De este modo, su condiciones de conservación, alteraciones o daños sufridos dan cuenta del lugar que se le dió a esa obra en distintos períodos, desde su creación hasta la actualidad. Por ello, cualquier intervención de restauración o conservación debe respetar esta cualidad de documento histórico, salvaguardando no sólo sus características originales, sino también aquello que el tiempo ha impreso en ella.

Por otra parte, tal como se ha dicho, el otro aspecto relevante de este tipo de bienes culturales es el *valor artístico* en sí mismo. En este sentido, González-Varas (2000) identifica tres facetas de las obras que dan lugar a la *contemplación estética*. Por un lado, los *valores sensoriales* del objeto, es decir, su textura, rugosidad, luz, color o tono. Por otra parte, los *valores formales*, que resultan de la relación de los elementos antes mencionados, y que se refieren a la estructura general de la obra en tanto unidad orgánica, que integra en un todo a sus diversos componentes. Finalmente, los *valores expresivos*, que aluden a la capacidad de inspirar emociones en el espectador, a partir de sus características materiales antedichas. Así, pues, los valores sensoriales y formales son aquellos que deben ser conservados, en tanto en ellos reside la posibilidad de la obra de inspirar una respuesta estética.

En definitiva, González-Varas (2000) plantea que esta condición dual de las obras de arte, en tanto documento histórico y objeto estético, debe ser considerada al afrontar cualquier acción de restauración y/o conservación. Así, pues, siempre que

sea posible se deberá preservar ambos aspectos, aunque en determinados casos será necesario privilegiar uno sobre el otro.

Sin embargo, más allá de la especial atención dada a las obras artísticas, en las últimas décadas del siglo XX, de la mano de la ampliación del concepto de patrimonio cultural, ha surgido la noción de *patrimonio etnográfico*. Este enfoque se orienta a la preservación de aquellos bienes materiales e inmateriales a los que se les reconoce un determinado *valor cultural*, en tanto que son representativos de un contexto en el que tuvieron origen. Para González-Varas (2000), se trata de una categoría especial de bienes culturales. Según Prats (1997), el término se refiere en general a aquello que puede dar cuenta de las formas de vida distintivas de un determinado grupo social. De este modo, incluye a la organización del grupo, sus conocimientos, su representación del mundo, y en un sentido amplio, todo aquello que funda la identidad del grupo y su diferenciación frente a los demás.

Cabe mencionar, en este punto, la difícil delimitación del concepto de “grupo social”, que puede ser aplicado tanto a estudios antropológicos o etnológicos, como a estudios sociales o culturales. Sin intención de elaborar aquí una definición al respecto, sí resulta necesario reconocer el aporte que el concepto de patrimonio etnográfico puede dar para el abordaje del presente caso de estudio. En este sentido, tal como ha sido planteado anteriormente, la carrera de DlyS en la UBA constituye un espacio cultural con una fuerte influencia sobre sus miembros y, por ende, sobre la producción cultural que emana de ella. De esta manera, entonces, es posible considerar que las obras audiovisuales de los estudiantes, además de su posible valor histórico y estético, encarnan inevitablemente un valor cultural, ya que ellas son fruto del grupo social -la comunidad académica- que las generó. Así, pues, teóricamente, cualquier pieza producida en este contexto tendría la capacidad de dar cuenta del mismo, y podría entonces ser considerada patrimonio cultural de la institución.

En atención al *valor de la producción audiovisual* en particular, cabe precisar el crecimiento que ha tenido su reconocimiento social desde la invención del cinematógrafo en 1895. Muy tempranamente, el camarógrafo polaco Bolesław Matuszewski (1898) publicó un breve texto en el que definía al cine como una nueva *fuentes de la historia*, atendiendo al valor documental de la imagen fotográfica. Allí propuso de modo pionero la creación de *archivos especializados* que conservaran y pusieran a disposición del público las películas que registraban hechos de la realidad

histórica. Este tipo de instituciones, sin embargo, sólo nacieron efectivamente décadas más tarde, a medida que se generalizó la legitimación del cine como medio de comunicación. Por su parte, el historiador Marc Ferro (1977; 1996) plantea una consideración ya más madura del rol del cine (y del audiovisual en general) en relación a la historia. Este autor destaca el valor de cualquier producción audiovisual -no sólo aquella de género documental- para dar cuenta del *contexto histórico* en que fue producida. Según él, el imaginario del autor y de su época se inscriben consciente e inconscientemente en las obras, y es posible de ser leído en los análisis posteriores. Además, considera el impacto del cine y la televisión como instituciones culturales, ya que más allá de ser producto de la historia, pueden tener a su vez un gran impacto en el *imaginario social* y en la construcción de la *identidad colectiva*. Así, pues, el audiovisual reviste carácter de *fuentes y agente de la historia*, en cuanto permite dar cuenta de ella, a la vez que puede tener influencia en el desarrollo de los acontecimientos sociales.

En definitiva, entonces, es posible ver que a lo largo de la historia han surgido distintos tipos de acercamientos a la producción simbólica heredada del pasado. Tradicionalmente, la consideración patrimonial se circunscribió a las obras artísticas, destacando sobre todo su valor histórico y estético. Sin embargo, en las últimas décadas, el afianzamiento de la noción más abarcativa de bienes culturales dio lugar al reconocimiento del patrimonio etnográfico. Así, pues, actualmente es posible pensar que cualquier bien cultural tiene el potencial de ser reconocido como legado propio de un determinado grupo social. En este marco, los medios audiovisuales son depositarios de los mismos valores, ya que pueden dar cuenta tanto de aspectos históricos, como estéticos y etnográficos. De esta manera, es posible hablar de la existencia del *patrimonio audiovisual*, como un subtipo específico de bienes simbólicos heredados. Sobre ello, cabe mencionar que, dadas las particularidades materiales de los registros sonoros y de imágenes en movimiento, la conservación de este tipo de obras requiere de tratamientos prácticos específicos, que serán abordados más adelante. Sin embargo, desde lo teórico, resulta evidente su potencial como patrimonio cultural y, por lo tanto, la necesidad de que sea gestionado como tal.

Patrimonio e identidad cultural

Teniendo en cuenta los antecedentes mencionados, resulta evidente que el conjunto de bienes culturales considerados patrimonio de un pueblo no viene dado naturalmente. Por el contrario, Llorenç Prats (1997) plantea que se trata de una construcción social e histórica, cuyas dinámicas conviene revisar.

En primer lugar, cabe destacar que la idea de patrimonio cultural se encuentra íntimamente ligada a la noción de *identidad cultural*, que es el sentido de pertenencia a un grupo social, con el cual se comparten rasgos tales como costumbres, valores y creencias, los que habitualmente son plasmados en actividades y producciones culturales. Desde el punto de vista sociológico y antropológico, es posible decir que la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. Aunque, de cualquier manera, cabe destacar que esta percepción de sí no se trata de una representación fija, sino que admite ser recreada individual y colectivamente por los miembros de esa comunidad, y a su vez se alimenta de la influencia exterior (González-Varas, 2000; Molano, 2007). De acuerdo a lo que ha sido planteado, entonces, el patrimonio cultural, en tanto herencia de un grupo social, tiene un rol central en la definición de la identidad colectiva.

En el marco de la presente tesis, es evidente que el interés de estos conceptos está en el potencial que tiene la gestión patrimonial para el fortalecimiento de la identidad cultural de una carrera, como es el caso de DlyS en la FADU-UBA. Tal cual ha sido dicho previamente, el estatuto de la universidad define que ésta es una *comunidad*, compuesta por sus profesores, alumnos y graduados. Para abordar este caso, pues, resulta muy interesante el concepto de *comunidades imaginadas*, elaborado por Benedict Anderson (1983) en su reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Según este autor, la nación es una construcción simbólica, artificial, surgida históricamente a finales del siglo XVIII, y que desde entonces ha sido utilizada en una variedad de terrenos sociales, en cruce con una amplia gama de políticas e ideologías. Desde luego, una comunidad académica no es una nación, pero es posible utilizar algunos de los conceptos de este autor para comprender el caso de estudio en cuestión.

De acuerdo con Anderson, la nación es una *comunidad política imaginada*, que se percibe a sí misma como *limitada* y *soberana*. Para Anderson, es *imaginada* porque sus miembros no conocen a todos los demás integrantes de su misma nación, pero en sus mentes hay una imagen de comunión. A su vez, es *limitada*

porque no incluye ni pretende incluir a toda la humanidad, sino que reconoce la existencia de otras naciones más allá de la suya. Además, se percibe como *soberana* ya que surge en la época en que la Ilustración y la Revolución Francesa habían deslegitimado el orden divino, posicionando a la nación como el nuevo fundamento de los Estados modernos. Y finalmente, es imaginada como una *comunidad* porque más allá de la desigualdad entre sus miembros, éstos la conciben como una camaradería horizontal, que inspira un sentimiento de fraternidad (Anderson, 1983). En el mismo sentido, entonces, de manera análoga, es posible afirmar que la comunidad académica de la carrera, compuesta por miles de alumnos y graduados, y por cientos de docentes, es una comunidad imaginada. Sus miembros no se conocen totalmente entre sí, pero es posible que se representen una imagen de la misma, de la que se sientan partícipes.

Tal como ha sido anticipado, Prats (1997) parte del hecho de que el patrimonio cultural es una *construcción social*, y que por lo tanto es algo ideado por ciertos actores individuales o colectivos, en un determinado lugar y momento, con determinados fines e intereses. En este sentido, plantea que la gestión patrimonial implica la legitimación de determinados universos simbólicos existentes, a partir de la intervención de una cierta hegemonía social y cultural. De esta manera, la “invención” que supone el patrimonio cultural, para arraigar y perpetuarse, necesita ser una efectiva construcción social, es decir, alcanzar un mínimo nivel de *consenso*. Así, pues, como se retomará más adelante, un aspecto imprescindible de toda gestión patrimonial es el acceso público a los bienes culturales reconocidos.

Al analizar particularmente de qué modo opera el *reconocimiento patrimonial*, este autor afirma que es un proceso de “*legitimación de unos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad (de sacralidad si se prefiere) extraculturales, esenciales y, por tanto, inmutables*” (Prats, 1997, p.22). Afianzados durante el Romanticismo, estos criterios de legitimación extracultural serían la naturaleza, la historia y la inspiración creativa (o el genio), entendiendo que su fuerza proviene del hecho de que están más allá del orden social y de sus leyes. Desde este punto de vista, entonces, todo aquello cuya procedencia esté en alguno de estos valores considerados sagrados, integra un conjunto de elementos potencialmente patrimonializables (Prats, 1997).

El auge del patrimonio cultural, dado en la Europa del siglo XIX durante el Romanticismo, estuvo orientado hacia la *construcción de las identidades culturales*

nacionales. Para Anderson (1983), el afianzamiento de las comunidades imaginadas fue favorecido por diversas circunstancias históricas, entre las cuales los museos fueron la institucionalización de políticas destinadas a forjar determinados relatos del pasado de las comunidades, en búsqueda de elaborar una memoria compartida. De igual modo, Prats (1997) afirma que el nacionalismo adquiere un carácter integrador, como parte del establecimiento de los Estados nacionales, y que en este proceso el patrimonio jugó un rol muy relevante.

Siguiendo los planteos de Prats, entonces, a partir de los criterios románticos mencionados (la naturaleza, la historia y la inspiración creativa), se determina un amplio conjunto de bienes culturales que tienen el potencial de ser declarados patrimonio cultural. Sin embargo, para constituirse efectivamente en referentes simbólicos legitimados, se debe operar una *activación patrimonial*. Es decir, que para que un bien de este conjunto potencial sea declarado patrimonio, debe realizarse una *selección* específica. Así, pues, cabe destacar que la elección de determinados bienes (y no otros) implica favorecer una determinada idea del grupo social al que se atribuye ese patrimonio (Prats, 1997). Para este autor, *“la identidad, del tipo que sea, es también una construcción social y un hecho dinámico, aunque con un razonable nivel de fijación y perduración (...) toda formulación de la identidad es únicamente una versión de esa identidad”* (Prats, 1997, p.31).

Teniendo en cuenta, entonces, que la identidad es fruto de una construcción social, y que por ello es dinámica, o sea, históricamente variable, este autor plantea que cualquier formulación de la misma es una *versión de la identidad* en cuestión, y que diversas versiones pueden coexistir, de manera complementaria u opuesta. Según Prats, además, toda versión de una identidad en particular es ideológica, ya que responde a determinadas ideas y valores previos, habitualmente en consonancia con ciertos intereses. De esta manera, cada activación patrimonial constituye un acto de representación simbólica en el que se favorece determinada versión de una identidad (Prats, 1997). Así, pues, se hace evidente el carácter político de esta disputa simbólica, y el rol relevante que adquiere la gestión patrimonial en la representación de la identidad colectiva de un grupo social.

Patrimonio y políticas culturales

A partir de lo anteriormente planteado, queda claro que el patrimonio cultural es la herencia simbólica que un grupo social reconoce como propia y decide conservar para sí y para sus próximas generaciones, pero que no se trata de algo dado naturalmente. Por el contrario, la activación patrimonial de cualquier referente simbólico es fruto de un proceso de construcción social, históricamente situado, y que responde a ciertos intereses al interior de esa sociedad. Así, pues, cada acto de legitimación de alguno de estos bienes implica promover una determinada versión de la identidad cultural de ese colectivo social. Sin embargo, para que esta visión prospere, requiere de la obtención de un cierto nivel de consenso en el ámbito público. Por ello, es necesario analizar la relación entre el patrimonio cultural y las políticas culturales en general.

En primer lugar, cabe considerar los valiosos aportes de José Vidal-Beneyto, que ante todo define a la *política cultural* como “*el conjunto de medios movilizados y de acciones orientadas a la consecución de fines, determinados éstos y ejercidas aquellas por las instancias de la comunidad —personas, grupos e instituciones— que por su posición dominante tienen una especial capacidad de intervención en la vida cultural de la misma*” (Vidal-Beneyto, 1981, p.125). En este sentido, propone superar la reducción de la política a lo estatal, y reconocer también la capacidad que tienen otros actores sociales de llevar adelante acciones de gran impacto, que evidencian en general el estrecho vínculo entre cultura y poder. Así, pues, sugiere incluir en el análisis los procesos grupales y colectivos de poder, que en el sector cultural y en la realidad social contemporánea son decisivos (Vidal-Beneyto, 1981).

De acuerdo con Bayardo (2008), aunque siempre ha habido acciones culturales, es posible hablar específicamente de *políticas culturales* cuando existe una reflexión, planificación y coordinación de tales acciones en función de metas determinadas. Según este autor, cabe destacar que en latinoamérica esta labor ha sido tradicionalmente llevada adelante por los Estados mucho más que por iniciativas de la sociedad civil.

Los distintos actores sociales que ponen en marcha las diversas acciones, configuran *distintas tipologías de políticas culturales*. Así, pues, por un lado, es posible hablar de políticas públicas o privadas. A su vez, dentro de lo público, las políticas dependerán de su institucionalidad (en el caso argentino, por ejemplo, pueden distinguirse aquellas nacionales, provinciales o municipales, o incluso de

entidades administrativas autónomas, como puede ser el caso de la universidad). Por otra parte, desde el punto de vista temporal, es posible hablar de políticas a corto, mediano y largo plazo (Vidal-Beneyto, 1981).

Sin embargo, la principal diferenciación tipológica que puede hacerse entre las diversas políticas culturales tiene que ver con sus fines. En este sentido, Vidal-Beneyto identifica *tres paradigmas posibles*. El primero y más tradicional es el del *mecenazgo*, aquellas acciones destinadas a brindar ayuda a la creación artística y cultural, habitualmente en el ámbito de la llamada alta cultura. El segundo es el de procesos surgidos en la década de 1950, denominados de “*democratización de la cultura*”, que aunque se orientan a ampliar el acceso a la producción y el consumo culturales, siguen anclados en una concepción paternalista y tradicional de cultura, asociada a las bellas artes. Por último, durante la década de 1970 surge el paradigma de la *democracia cultural*, cuyo contenido apunta más a actividades que a obras, y más a la participación en el proceso que al consumo de sus productos. En este último caso, frente a la cultura única y elevada de los paradigmas anteriores, se reivindican las culturas múltiples de todos los grupos, clases, países y comunidades. En este tercer tipo de políticas, entonces, el objetivo principal no es fomentar la producción y el acceso a la cultura, sino sobre todo el propio desarrollo de los individuos, y a través de ellos, de los pueblos y de la sociedad (Vidal-Beneyto, 1981).

Como consecuencia de esto, Vidal-Beneyto (1981) afirma que en toda política cultural es posible identificar ciertas *implicaciones teóricas*. Así, pues, cada uno de los tres paradigmas planteados tiene inscrita una determinada visión de la cultura: en los dos primeros, como un conjunto de obras y actividades artísticas y estéticas, mientras que en el tercero destaca la visión socioantropológica, que entiende a la cultura como un modo de vida. En este sentido, cabe destacar que las políticas asociadas a la democracia cultural no niegan el valor estético, sino que lo enmarcan en un sentido más amplio, que es el del desarrollo cultural de un determinado colectivo social en su conjunto. De esta manera, entonces, atendiendo al caso de estudio en cuestión, es posible afirmar que la educación para la realización audiovisual es una política cultural perteneciente al tercer paradigma planteado, ya que no tiene como objetivo principal la producción estética, sino que en general se orienta hacia el desarrollo de los individuos y de la comunidad académica. Entonces, del mismo modo, en línea con los objetivos de la institución, la gestión de su

patrimonio cultural contribuiría también a la autoafirmación de la identidad de la comunidad de la carrera en su conjunto.

Teniendo en cuenta estas consideraciones generales sobre las políticas culturales, cabe entonces preguntarse por el ámbito específico de las *políticas del patrimonio*. Según Prats, aunque las representaciones patrimoniales pueden orientarse a todo tipo de identidades, en la práctica suelen referir principalmente a las identidades políticas básicas, es decir, locales, regionales y nacionales. Así, pues, este autor sostiene que toda activación patrimonial es parte de una *estrategia política*, ya que la versión de la identidad que se promueve nunca es neutral y, como se dijo, encarna una ideología. En este sentido, Prats advierte que no es “la sociedad” la que construye el patrimonio, sino que por el contrario quien lo hace es alguien concreto, con nombres y apellidos, que favorece una determinada versión de una identidad, en función de valores e intereses concretos. Entonces, si bien en teoría cualquier actor social puede promover la activación de un patrimonio cultural, en la práctica esta tarea suele ser llevada adelante por los *poderes políticos constituidos* (Prats, 1997).

Por su parte, Enrique Florescano (1993) analiza explícitamente el *rol del patrimonio cultural en la política de la cultura*. En primer lugar, en consonancia con lo dicho previamente, asume el carácter artificial del patrimonio, y lo ubica como fruto de una construcción histórica, en la que intervienen los diversos intereses de las clases sociales que integran la nación. Así, afirma que los procesos de independencia en América Latina dieron lugar a la elaboración de un patrimonio cultural propio, en función de la creación de las *identidades nacionales*. Sin embargo, aunque esto significó la afirmación de ciertos valores culturales locales frente a lo extranjero y lo universal, hacia el interior, en cambio, el nacionalismo resaltó identidades políticamente aceptadas o convenientes, y borró las contradicciones internas. De este modo, los sectores dominantes, a través del Estado nacional, llevaron adelante un proceso integrador y uniformador cuyos *símbolos, patrimonios e imágenes culturales centralistas* avasallaron las tradiciones campesinas, populares, regionales y locales, que no fueron reconocidas como expresiones representativas de la cultura nacional.

Así, pues, como respuesta a las políticas culturales que enmascaran la diversidad existente al interior de una comunidad nacional, distintos autores plantean la necesidad de llevar adelante *políticas de descentralización de la gestión*

patrimonial. De esta manera, es posible favorecer el reconocimiento de las identidades de escalas menores (regionales, locales, grupales), que componen de manera plural la identidad nacional como conjunto. En este sentido, Vidal-Beneyto (1981) afirma que la localización de la administración cultural en los contextos territoriales más concretos y reducidos posibles es un factor de equilibrio y de participación democrática. Por su parte, en la misma dirección, Florescano (1993) reconoce el desarrollo más reciente de la idea de patrimonio grupal, local y regional, y plantea que ello impone nuevos retos de diversa índole. Desde el punto de vista teórico, esto desafía a las concepciones heredadas, puesto que el patrimonio cultural ya no se asocia únicamente a los testimonios de los grupos dominantes y de la alta cultura. Así, se requiere una readecuación de las disciplinas, la educación y la investigación en estos temas. Por otro lado, a nivel político, administrativo y técnico, es también necesario que las instituciones y profesionales dedicados a la conservación del patrimonio se adapten, para ser promotores de los procesos de desconcentración y descentralización cultural.

Tal como fue dicho previamente, entonces, la identidad cultural es una construcción simbólica que busca ser representativa de un determinado colectivo social. En este proceso, el patrimonio cultural reviste un papel de relevancia, ya que se orienta a la elaboración de una memoria común, a partir de reconocer ciertos valores como propios. Así, pues, resulta evidente el *rol de las políticas culturales en la expresión de las diferentes versiones de una identidad*. En este sentido, para Prats, “*el patrimonio, en la medida en que pretende representar una identidad, constituye un campo de confrontación simbólica inevitable*” (Prats, 1997, p.38). Sin embargo, según este autor, cuando se trata de la construcción de identidad en distintas escalas, no tiene por qué haber conflicto (Prats, 1997). Es decir, que en ciertas ocasiones, es posible que la identidad local no se oponga a los rasgos de la identidad nacional, sino que los complementa.

A partir de lo anteriormente expuesto, en el caso de estudio del presente trabajo, es posible advertir la pertinencia de la *gestión patrimonial a escala institucional*. Para Bayardo, “*las representaciones del mundo y de lo social ofrecidas por las políticas culturales, median los modos de ver a los "otros" y de verse a sí mismos de los diversos grupos humanos, así como las capacidades de interactuar y de tomar decisiones acerca de su presente y futuro*” (Bayardo, 2008, p.19). En este sentido, cabe considerar que la producción audiovisual de los estudiantes de DIyS

es un recurso potencial para la construcción de la identidad cultural de la carrera, al mismo tiempo que ésta puede ser un gran aporte para la identidad de la FADU y de la UBA en general. De igual modo, a través de la afirmación de su identidad institucional, la Universidad de Buenos Aires hace su aporte a la identidad cultural de la ciudad de Buenos Aires, a la vez que de Argentina como nación. Así, pues, el reconocimiento de las obras de los estudiantes como patrimonio cultural de la carrera en la FADU-UBA, puede enriquecer también el patrimonio audiovisual de la ciudad y del país en general. Para ello, como ha sido dicho, será necesaria la generación de políticas culturales institucionales, que pongan en marcha esta gestión patrimonial descentralizada.

Considerando lo expuesto hasta aquí, resulta evidente que la noción de patrimonio cultural constituye un aporte teórico fundamental para el caso de estudio en cuestión. En primer término, los antecedentes que dieron lugar al surgimiento del concepto representan un marco histórico para comprender la importancia del legado cultural en las distintas sociedades. En segundo lugar, la identificación de distintos valores de los bienes simbólicos permite reconocer la relevancia que adquiere el patrimonio audiovisual, dado su carácter de documento histórico, estético y etnográfico. Como se ha dicho, el patrimonio cultural reviste un rol central en la consolidación de diversas versiones de la identidad de un determinado grupo social. En este sentido, las obras audiovisuales realizadas por estudiantes de DlyS en la FADU-UBA constituyen un conjunto disperso de bienes culturales, con un valor potencial que puede ser efectivizado a partir de la activación patrimonial. Para ello hacen falta acciones de gestión institucional específicas, que configuren políticas culturales en la materia. De este modo, el patrimonio cultural resultará un recurso central para una gestión cultural que exprese la identidad comunitaria de la carrera. En el próximo capítulo, entonces, se examina el estado actual de estas gestiones, con atención en las posibilidades de fortalecimiento a futuro.

CAPÍTULO 3

GESTIÓN PATRIMONIAL DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL ESTUDIANTIL

En los capítulos precedentes, se ha caracterizado a la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la FADU-UBA como un espacio cultural en que los estudiantes producen obras audiovisuales. Seguidamente, se han repasado los aportes teóricos vinculados a la noción de patrimonio cultural, y su correspondiente necesidad de gestión. Así, pues, una vez fundamentada la pertinencia de esta perspectiva teórica para comprender el caso de estudio en cuestión, resulta necesario abordar las particularidades de esta gestión patrimonial. En el presente capítulo, entonces, se plantea un acercamiento a los aspectos más prácticos de la gestión del patrimonio audiovisual de la carrera. Para ello, en primer término, se argumenta acerca de la pertinencia de que esta gestión sea llevada adelante por la FADU-UBA a nivel institucional.

Gestión patrimonial institucional: posibilidad y responsabilidad

Recogiendo el planteo del capítulo anterior, entonces, cabe decir que la relevancia del patrimonio cultural viene dada por su reconocimiento social. En consecuencia, como se ha dicho, es necesaria en primer lugar una acción política de activación patrimonial. Este acto de gestión es la legitimación que un poder establecido otorga a determinado bien cultural. Con esto, intenta promover cierta versión de la identidad del colectivo social al que se adjudica tal patrimonio. En este sentido, Joan Frigolé plantea que *“la identidad, del tipo que sea, no es únicamente algo que uno siente o piensa, sino algo que se ha de manifestar abierta y públicamente”* (Frigolé, 1980, p.5). Así mismo, sugiere que cada sociedad define contextos y escenarios de encuentro de los diferentes tipos de personas y entidades (Frigolé, 1980). Por lo tanto, resulta evidente que es en este marco, en el ámbito público, donde el patrimonio cultural adquiere su sentido.

De igual modo, tal como se ha planteado anteriormente, Vidal-Beneyto (1981) afirma que es posible considerar como política cultural a aquellas acciones que

intervienen en la vida cultural de una comunidad. Así mismo, reconoce que quienes tienen la capacidad de llevar adelante estas políticas son aquellos que ocupan una posición dominante, tanto sean personas, como grupos e instituciones. Sin embargo, en el caso puntual del patrimonio cultural, Prats (1997) indica que, en la práctica, quienes implementan la activación patrimonial son los poderes políticos constituidos. Cabe considerar, entonces, las posibilidades que tiene la FADU-UBA como institución para llevar adelante tal gestión.

El Estatuto Universitario de la Universidad de Buenos Aires (1958) establece, en sus bases, las definiciones generales que deben regir a la organización. En primer lugar, determina que los fines de la institución son la promoción, la difusión y la preservación de la cultura. Así mismo, prescribe que la universidad difunda las ideas, las conquistas de la ciencia y las realizaciones artísticas, no sólo mediante la enseñanza, sino también a través de los diversos medios de comunicación de los conocimientos. Del mismo modo, dispone que además de su tarea específica en tanto centro de estudios y de enseñanza superior, procura difundir los beneficios de su acción cultural y social directa, mediante la extensión universitaria. Por otra parte, en su artículo 75, define como tarea de la institución la publicación y la difusión de la labor intelectual de sus integrantes. Con todo esto es evidente, pues, que la gestión del patrimonio cultural por parte de la universidad, además de una posibilidad, constituye también una responsabilidad.

Tal como ha sido expuesto con anterioridad, el patrimonio cultural se orienta hacia la construcción de una identidad colectiva. Así, pues, la gestión patrimonial por parte de la universidad constituye una política de afirmación de la propia identidad institucional. En este sentido, de acuerdo a lo planteado, se trata de una identidad comunitaria a menor escala respecto de la identidad de la ciudad o de la nación de pertenencia, pero que dialoga y complementa a aquellas. Sin embargo, como destaca Prats (1997), la activación de repertorios patrimoniales no es ni el único ni el principal procedimiento de representación simbólica de la identidad. Los símbolos políticos y culturales constituyen, así, otro tipo de recursos para la afirmación de la identidad, y son de hecho los más habitualmente utilizados. De cualquier manera, teniendo en cuenta lo que ha sido planteado hasta aquí, la gestión del patrimonio cultural institucional es tanto una posibilidad como una responsabilidad de la propia universidad. En este aspecto cabe decir, simplemente, que la gestión patrimonial es

un recurso que idealmente debería formar parte de un conjunto coherente de políticas destinadas al fortalecimiento de la identidad institucional.

En el caso de la UBA, el mencionado estatuto confiere a sus Facultades el carácter de unidades administrativas y de gobierno (UBA, 1958). En este sentido, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo tiene una relativa autonomía política respecto al conjunto de la universidad. Su gobierno está a cargo de un Decano y de un Consejo Directivo, integrado éste por representantes de profesores, graduados y estudiantes. Así, pues, la política cultural de la Facultad emana de este órgano de gobierno, y es en la práctica implementada por las distintas dependencias de la estructura administrativa de esta unidad académica.

Según lo planteado hasta aquí, entonces, la Universidad de Buenos Aires es una comunidad académica, pero también lo son, a una escala menor, cada una de las Facultades que la componen. Al interior de la FADU, es posible pensar que la comunidad académica propia está compuesta, a su vez, por subgrupos de pertenencia, que también es posible considerar comunidades, a una escala aún más pequeña. Así, pues, es factible hablar en particular de la comunidad académica de la carrera de DlyS y, por consiguiente, reconocer la posibilidad de una identidad colectiva para este grupo social. El recorte planteado por esta tesis, entonces, se orienta hacia la representación de la identidad de la carrera, teniendo en cuenta el aporte que a su vez ésta puede brindar a la identidad de la FADU y de la UBA.

Como parte de estas políticas, entonces, se plantea el rol relevante que puede adquirir la gestión patrimonial. Cabe destacar, en este sentido, que el patrimonio cultural de la carrera podría estar compuesto por diversos tipos de bienes simbólicos, tales como documentos históricos vinculados a la creación y evolución de la misma, equipamiento especializado utilizado a lo largo de sus años de existencia, o los programas de las materias que se han dictado a través del tiempo, entre otros. Sin embargo, a modo de recorte operativo y más pertinente al ámbito de la gestión cultural, esta tesis propone centrar la atención en las posibilidades que ofrece la producción intelectual de los estudiantes. A su vez, se hace foco específicamente en la producción audiovisual, a partir de entender que ésta constituye el núcleo principal de la carrera. Es evidente, en este sentido, que tal recorte implica desde ya un posicionamiento, una visión sobre la propia carrera, de acuerdo con lo que ha sido expuesto en el Capítulo 1.

En definitiva, pues, tal como ha sido fundamentado hasta aquí, la obra audiovisual producida por los estudiantes de DIyS en la FADU-UBA constituye un recurso con potencial patrimonial para la institución. A esta posibilidad, se suma la responsabilidad que la propia universidad tiene en la promoción, difusión y preservación de la cultura, especialmente aquella producida en su seno. De aquí en más, entonces, se exploran diversos aspectos que la institución debe tener en cuenta al afrontar acciones de gestión patrimonial de la producción audiovisual de los estudiantes de la carrera.

De esta manera, una vez definida la responsabilidad de la institución en la gestión patrimonial, cabe considerar dos aristas de la cuestión, que delimitan los dos enfoques del análisis que se presenta a continuación.

En primer lugar, se realiza un *diagnóstico del estado actual de la gestión* de las obras audiovisuales de los estudiantes. Así, se busca reconocer los esfuerzos realizados hasta el momento por diversos actores de la comunidad académica, que configuran las condiciones de conservación en que se encuentra este conjunto de obras. En este sentido, se identifican tanto acciones individuales de estudiantes y docentes, como también experiencias de gestión institucional centradas en estas piezas audiovisuales.

En un segundo momento, a partir de estos antecedentes, se elaboran los *lineamientos de gestión del patrimonio audiovisual institucional* que deberían considerarse por parte de la universidad en eventuales acciones a futuro. En este sentido, se plantean fundamentos normativos y políticos. Por último, se aborda el caso desde las principales actividades involucradas en la gestión de un archivo audiovisual: selección, conservación y acceso a las obras.

Como puede observarse, el primer apartado reviste un carácter descriptivo de la situación dada, mientras que el segundo, por el contrario, adquiere un espíritu propositivo. De este modo, se espera contribuir a esclarecer la situación y dar cuenta de las posibilidades que ofrece la gestión cultural para la intervención en este contexto institucional.

ANTECEDENTES DE GESTIÓN DE LAS OBRAS DE ESTUDIANTES

En este apartado se pretende dar cuenta de las experiencias de gestión más relevantes que existieron o persisten hasta el momento en torno a las obras audiovisuales producidas por estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido en la UBA. Este abordaje tiene como objetivo reconocer los esfuerzos ya desarrollados por los diversos actores de la comunidad de la carrera, interpretando tales acciones como antecedentes valiosos a partir de los cuales se podrán elaborar, luego, estrategias de gestión institucional integral.

En línea con la perspectiva teórica propuesta en el presente trabajo, las acciones que se reconocen aquí como antecedentes son aquellas que implican esfuerzos destinados a dos aristas primordiales del patrimonio cultural: en primer lugar, el gesto de *conservación* de aquello que se considera valioso y propio, y en segundo término, la promoción del *acceso público* a las obras. Desde luego, teniendo en cuenta que no ha existido en la carrera una gestión integral abordada con un enfoque patrimonialista, las experiencias que se destacan a continuación constituyen esfuerzos aislados, relativamente independientes y poco sistematizados. Sin embargo, tenerlos en consideración resulta un aporte fundamental de cara al futuro de la gestión institucional.

Las acciones de *conservación*, entonces, engloban todo aquello que los diversos actores sociales involucrados hicieron o hacen para promover la disponibilidad de las obras a lo largo del tiempo, haciéndolas ubicables, identificables y reproducibles, generalmente a través de la preservación, la restauración y la gestión de archivos. Las tareas vinculadas al *acceso público*, por su parte, son las que impulsan instancias de efectiva circulación de las obras audiovisuales ante diversos espectadores, y comprenden principalmente campañas de difusión, programación en espacios de exhibición pública, edición en video y disposición en plataformas de internet.

Se presentan, pues, a continuación, las diversas experiencias llevadas adelante por los diferentes actores sociales de la comunidad académica de la carrera. En cada caso, se describen las acciones con especial atención en los *criterios de selección de las obras* que se conservan o se hacen públicamente accesibles, las *principales tareas realizadas* para ello, y una *evaluación del impacto*, que pretende dar cuenta de sus logros.

Atendiendo al carácter institucional en el marco del cual surge y se ordena la comunidad académica de la carrera, se presentan las experiencias según su nivel de articulación formal. Así, en un primer momento se rescatan los aportes de las *acciones particulares* llevadas adelante por alumnos y docentes, de manera independiente, en su carácter de miembros de la comunidad. Luego, en segundo lugar, se repasan las contribuciones de la *gestión institucional*, tanto sea de dependencias directas de la FADU -la Dirección de la Carrera de DlyS, la Subsecretaría de Cultura y la Mediateca del Centro Audiovisual-, como también el caso de la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión (CILECT), de la que la Facultad forma parte. Así, pues, se espera dar cuenta de los antecedentes relevantes en la cuestión, como modo de comprender el estado actual de conservación de las obras, que será el punto de partida de eventuales acciones futuras de gestión patrimonial integral.

ACCIONES PARTICULARES

Krzysztof Pomian (1987) reconoce la importancia crucial que desempeñan los *coleccionistas particulares* en el proceso gradual de constitución de las colecciones públicas. Según este autor, las iniciativas privadas de recopilación de obras responden a diversas motivaciones de quienes las acumulan, y adquieren diferentes características. En general, las colecciones particulares constituyen un acervo de gran valor para el estudio histórico del arte, de la ciencia y de la historia misma. Habitualmente, estos bienes de la esfera privada no son accesibles al público, sino que tienen una circulación bastante restringida. No obstante, a lo largo del tiempo, cada vez es más frecuente que -generalmente a través de donaciones- las colecciones privadas se integren a las colecciones públicas. De esta manera, los bienes culturales que hasta entonces se mantuvieron fuera de circulación pasan a formar parte del acervo público, y pueden adquirir mayor notoriedad o reconocimiento.

Tal como se presentó al caracterizar la comunidad académica de la carrera de DlyS, sus miembros actúan a partir del rol social que adquieren en la misma. Este posicionamiento predispone ciertos comportamientos generales, entre los cuales también se cuentan sus esfuerzos de gestión de las obras producidas. De este modo, los *alumnos* tienden a llevar adelante determinadas acciones, mientras que

entre los *docentes* son más frecuentes otras. En su conjunto, las gestiones que realizan constituyen un punto de partida insoslayable, ya que de ellos depende la conservación de una gran proporción de la producción audiovisual histórica de la carrera, que no ha sido tenida en cuenta por la institución.

Por parte de los alumnos

Los estudiantes tienen una fuerte valoración afectiva de las obras que ellos mismos producen en la carrera. Ya sea inspirando sentimientos positivos como negativos, las piezas audiovisuales creadas individualmente o junto a sus compañeros revisten para ellos un interés único, capaz de invocar emociones especiales. Por este motivo, muchos alumnos tienen el hábito de promover la circulación de las obras con las que sienten mayor identificación, a la vez que se dedican a conservar sus trabajos realizados.

Una acción habitual de exhibición de las producciones creadas tiene que ver con el ámbito social más cercano, mostrando los trabajos a familiares, amigos y colegas. En los últimos años, además, el gran desarrollo de los medios audiovisuales en los dispositivos digitales e internet propicia la circulación de algunas de estas piezas en la red, permitiendo la llegada a un público más amplio, aunque los lazos sociales más próximos suelen ser los más interesados. Por otra parte, los espacios de proyección en muestras y festivales de cine y video llaman la atención especialmente de los alumnos más avanzados. En todos los casos vinculados a la circulación de las obras, los estudiantes realizadores dan preferentemente más dedicación a la difusión de aquellos trabajos que consideran mejor resueltos o más interesantes, con criterios personales. Esto implica, generalmente, propiciar la exhibición de sus trabajos más recientes, pero no tanto aquellos del pasado.

Tras la dedicación dada a su difusión, los alumnos suelen luego conservar las obras. En principio, el criterio de selección es similar, siendo lo más habitual el interés por salvaguardar aquello con lo que se siente mayor identificación afectiva o mayor valor profesional. Además, una motivación de índole más práctica para no deshacerse de sus propias producciones es el hecho de que éstas constituyen un “portafolio” de trabajos con cuya referencia los estudiantes pueden introducirse al mercado laboral. Cuando el objetivo de la conservación de las obras es este, el criterio de selección de qué guardar viene dado por aquellas producciones que el

propio alumno juzga más relevantes en función de su interés profesional específico (por ejemplo, si busca desarrollarse como director de fotografía, seguramente privilegie las obras con una iluminación o uso de la cámara más llamativo o que denote destreza).

Teniendo en cuenta que generalmente se trata de producciones colectivas, es habitual que algunos alumnos del equipo de realización se sientan más involucrados que otros en los proyectos y las obras creadas. Este es, sin duda, otro criterio emocional que suele estar en juego a la hora de dedicarse a la difusión y conservación de las obras, promoviendo aquellas que el alumno siente más propias. En modo inverso, es frecuente que los estudiantes menos involucrados en la producción ni siquiera dispongan de una copia de la pieza audiovisual creada en el momento mismo de su finalización, por lo que en esos casos su conservación no les resulta ni siquiera posible, y queda supeditada a los miembros del equipo que sí tengan el material terminado.

En líneas generales, la magnitud del aporte de los alumnos a la difusión y conservación de sus propias obras es muy difícil de cuantificar, debido a que se trata de una enorme cantidad de sujetos que accionan de manera individual, habitualmente descoordinada. Sin embargo, es plausible el hecho de que los archivos audiovisuales personales mantenidos por los propios estudiantes se cuenten por miles. Aunque seguramente estas colecciones no estén catalogadas, sean de difícil ubicación y sus condiciones materiales no sean óptimas, se trata de un acervo de valor incalculable en términos de su potencial de integración del patrimonio cultural de la carrera.

Por parte de los docentes

La gestión particular que los educadores hacen de las obras estudiantiles tiene algunas coincidencias y ciertas divergencias respecto de aquellas acciones de los propios alumnos que las crearon. Teniendo en cuenta que las cátedras se organizan en equipos de docentes, es habitual que entre ellos se dividan el seguimiento de los grupos de estudiantes, y que por este motivo tengan más cercanía con algunos proyectos que con otros. En consecuencia, algunos docentes tienen un vínculo afectivo más fuerte con determinadas piezas creadas, pues formaron ellos mismos parte del proceso de diseño desde su lugar de acompañamiento y enseñanza. Sin embargo, lógicamente, su posicionamiento suele ser afectivamente más distante que

el de los propios realizadores, y la valoración de los proyectos habitualmente se rige por consideraciones profesionales en cuanto al diseño en sí mismo. En este sentido, naturalmente, los docentes tienden a dar peso a aquellos aspectos de las obras que consideren más acabados en relación a los objetivos que como educadores se propusieron con la consigna disparadora del trabajo.

La atención prestada a la circulación de las obras suele ser distinta dependiendo de la materia y del momento. Los profesores de aquellas asignaturas donde las piezas audiovisuales creadas no son el núcleo principal del trabajo académico, sino que representan ejercitaciones específicas sin una búsqueda de público, no suelen propiciar su difusión. Sin embargo, en la mayoría de los casos se da el contrario, especialmente en el taller de diseño, donde los docentes suelen impulsar una instancia final de proyección de trabajos. Esta situación puede darse en momentos intermedios del ciclo lectivo, en ciertas etapas del curso, pero es mucho más habitual que se dé al finalizar el año, en una muestra general.

Las muestras de trabajos de las cátedras son espacios públicos de exhibición donde habitualmente se proyectan aquellas piezas creadas con vocación de llegar a los espectadores, dejando de lado las producidas en ejercicios puntuales, aunque excepcionalmente algunas de ellas consideradas de gran valor puedan tener lugar. En este contexto, suelen ser presentadas las obras realizadas por todos los estudiantes y grupos que hayan sido aprobadas por el equipo docente durante el curso. Estas instancias son organizadas por cada cátedra individualmente, por lo cual sus condiciones pueden variar. Algunas se realizan en algún aula de la Facultad, generalmente en día y horario de la clase. Otras en el marco de un espacio externo, como puede ser algún centro cultural o lugar de exhibición cinematográfica. Sobre todo en este último caso, a veces, la limitación de tiempo hace que los docentes deban seleccionar cierta parte del material, por lo que privilegian la proyección de aquellos trabajos que representen mejor la imagen que como cátedra se quiere mostrar, sea por criterios estéticos, narrativos, técnicos o ideológicos.

Una vez que los cursos y sus muestras finales terminaron, es muy frecuente que los docentes conserven copias de los trabajos de sus estudiantes. Al igual que en el caso de los alumnos, la motivación para hacerlo es en parte afectiva, por sentirlos propios, pero también estimulados por una necesidad profesional concreta. Por un lado, a nivel “portafolio”, las obras realizadas en sus talleres son un recurso

habitual con el que las cátedras cuentan para mostrar hacia afuera el trabajo en su espacio educativo²⁰, en los últimos años potenciado por los sitios de internet. Para esto, mientras que algunos equipos docentes sólo publican en sus páginas oficiales enlaces a los videos subidos por los propios estudiantes, otras cátedras se hacen cargo directamente de la gestión de las copias digitales y las publican ellas mismas en sus canales de video en plataformas de streaming. Pero además, las piezas audiovisuales creadas con anterioridad constituyen un recurso muy útil para el desarrollo de los ciclos académicos siguientes, sirviendo como ejemplificación frente a los nuevos estudiantes que se enfrentan a desafíos similares. En este último caso, es posible que la selección de qué conservar no sólo se oriente a los trabajos que se consideren mejor resueltos, sino también a algunos que por determinada especificidad se juzguen beneficiosos para el dictado de clases.

Al igual que sucede con la conservación de obras por parte de los estudiantes, entonces, es plausible que muchos docentes actuales y del pasado tengan guardadas copias de innumerable cantidad de trabajos de alumnos, sea en soportes físicos independientes como en archivos digitales. Este material, difícil de cuantificar pero muy valioso, es un recurso posiblemente existente que sería factible tomar en consideración para una eventual reconstrucción de la historia de la carrera a partir de la producción estudiantil.

En definitiva, el aporte principal de los docentes en cuanto a la gestión de las obras tiene que ver con un abordaje más sistemático, siendo que además de promover activamente la circulación de los trabajos recientemente terminados, llevan adelante la conservación de la producción del pasado habitualmente con un objetivo claro de exhibir públicamente esas piezas audiovisuales. En este sentido, es posible pensar que la selección intencionada de determinadas obras constituye de hecho una activación patrimonial en pequeña escala, en tanto que su reconocimiento y puesta oficial en circulación se orienta a la construcción de una determinada versión de la identidad de la cátedra.

²⁰ En este sentido, resulta relevante considerar el hecho de que en la FADU existe un sistema de “puntaje” que se utiliza para habilitar a las cátedras el nombramiento anual de docentes interinos. Esta modalidad consiste en que cada estudiante inscripto para cursar en una cátedra le otorga a ésta una cierta cantidad de puntos, cuya variación le permite disponer de mayor o menor cantidad de cargos docentes para integrar el equipo ese año. Esta situación genera que para las cátedras una mayor cantidad de inscriptos no sólo represente un mayor prestigio académico, sino que además permita el mantenimiento de los puestos laborales de los integrantes del equipo docente. Por lo tanto, es frecuente que los docentes busquen atraer estudiantes a sus cursos.

GESTIÓN INSTITUCIONAL

Teniendo en cuenta el enfoque del presente trabajo, resultan especialmente relevantes los antecedentes de gestión de las obras de los estudiantes por parte de instancias institucionales vinculadas a la comunidad de la carrera. Desde distintos espacios organizacionales se han llevado adelante prácticas de conservación y difusión de las obras, con diversos enfoques y resultados, cuyo valor corresponde revisar. Estas experiencias demuestran el interés que la institución otorga a la producción audiovisual de los estudiantes de la carrera, y constituyen referentes relevantes para eventuales acciones futuras de gestión integral de estos bienes simbólicos como patrimonio cultural.

Dirección de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA

En el interior de la FADU, cada una de las disciplinas académicas que se imparten está encabezada por su Dirección de Carrera. Esta instancia es un espacio político de gestión, que no tiene injerencia directa en cuestiones académicas como podrían ser el nombramiento de docentes o la definición de contenidos de las materias, sino que funciona como un ámbito de liderazgo y coordinación de la comunidad de la carrera. La oficina está a cargo de un Director de Carrera, que es elegido por las autoridades del gobierno de la Facultad.

A partir de la creación de DlyS, tal como fue mencionado, Simón Feldman ocupó el cargo de Director Organizador. Luego, sucesivamente, los directores fueron Oscar Barney Finn, Silvio Fischbein, Rodolfo Hermida, Eduardo Feller, Marcelo Altmark y Carlos Trilnick. En la actualidad, el cargo lo ocupa nuevamente Marcelo Altmark. A tono con la impronta proyectual de la Facultad, la mayoría de quienes dirigieron la carrera eran, a su vez, titulares de cátedras del taller de diseño.

A lo largo de los años, muchas de las acciones impulsadas desde esta oficina se orientaron a generar espacios de fortalecimiento de la carrera y de su comunidad académica, ya sea hacia adentro, como también en la integración con otros ámbitos afines a la enseñanza y la industria audiovisual. En este sentido, por ejemplo, uno de los esfuerzos más sostenidos, que marcaron una época en la carrera, fue la organización en la FADU de La Fábrica Audiovisual, un espacio de intercambio realizado con colaboración del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, con charlas y seminarios de personalidades de distintas partes del mundo vinculadas al medio.

En estos años, algunas de las acciones organizadas por la Dirección de la Carrera de DlyS han consistido, justamente, en tomar como punto de partida la producción audiovisual de los estudiantes. En este sentido, el trabajo que más habitualmente se ha realizado ha sido el de promover la circulación de las obras. Con ese objetivo, “La noche de Imagen y Sonido” fue el evento más célebre durante varios años. Se trataba de un encuentro anual realizado en diciembre, tras el final de los cursos, en un espacio cinematográfico donde se proyectaba una selección de trabajos recientes de los alumnos, con acceso libre y gratuito. Para muchos estudiantes, era la oportunidad de ver sus trabajos en una pantalla de cine, y para la comunidad en general constituía un espacio de encuentro y reconocimiento mutuo. Esta fue, sin duda, la instancia que más visibilidad dio a los trabajos de la carrera como conjunto, programando de manera unificada la producción de distintas cátedras.

Más allá de este evento, que logró mantenerse a través del tiempo y adquirir presencia propia en el imaginario de la comunidad de la carrera, a lo largo de los años hubo también otras experiencias puntuales que corresponde considerar como antecedentes valiosos en la utilización institucional de las obras de estudiantes. Estas otras acciones de gestión fueron también llevadas adelante desde la Dirección de la Carrera, siempre orientadas al fortalecimiento de la disciplina a través de crear espacios de integración para la comunidad académica.

En 2011, al cumplirse el decimoquinto aniversario de la entrega del primer diploma de la carrera, se instituyó al 21 de marzo como el Día del Diseñador de Imagen y Sonido. En ese marco, se realizó un evento en el emblemático Cine Gaumont, en el cual se homenajeó a los fundadores y ex directores de la carrera, y se proyectaron producciones audiovisuales de estudiantes. Posteriormente, en 2014, se llevó adelante una semana de celebración de los primeros 25 años de la carrera, en la que además de actividades como clases magistrales, talleres y mesas redondas, se exhibieron trabajos audiovisuales de graduados y estudiantes. En este tipo de eventos, generalmente, la selección de las producciones de alumnos que se difunden surgen de un primer filtro hecho por las cátedras en que fueron creadas, cuyos docentes facilitan el material a la Dirección de la Carrera, desde donde luego se determina la programación definitiva.

Por otra parte, en los últimos años, desde 2013, la FADU organiza la Bienal Nacional de Diseño UBA. Este evento busca ser un espacio de encuentro de las

distintas disciplinas que se dictan en esta unidad académica, y para ello ofrece actividades tales como workshops, exposiciones, concursos y charlas. En este marco, la Dirección de la Carrera se encarga de programar la proyección de trabajos de los alumnos, generalmente aquellos de producción más reciente. Además, las competencias de cada especialidad prevén una categoría para estudiantes y otra para profesionales. Así, este acontecimiento genera también un lugar de encuentro, sea en la propia Facultad, como también en otros espacios culturales en los que se promueve la circulación de estas obras.

En el proceso de integración de la carrera con otros ámbitos afines a su cometido, resulta valiosa la experiencia de acercamiento al reconocido Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. En los años 2008 y 2009, varios graduados y ex alumnos de DlyS en la UBA participaron en la competencia con sus películas, algunos de ellos ganando diversos premios. En aquel momento, desde el Centro de Producción Audiovisual de la FADU se organizó que varios estudiantes y docentes de la carrera que asistían al evento registraran audiovisualmente su participación en el festival, lo cual terminó constituyendo un documental colectivo llamado "Prepotencia de trabajo". A partir de esta experiencia de encuentro de la comunidad académica, algunas personas que habían sido formadas en la carrera impulsaron la creación del Centro de Graduados y Ex Alumnos de Diseño de Imagen y Sonido (CEGEADIS). En las ediciones siguientes, esta asociación logró gestionar un espacio de encuentro de la carrera formalmente programado dentro del festival, con charlas y proyecciones especiales. A partir de entonces, la Dirección de la Carrera de DlyS se ha ocupado de llevar adelante un espacio propio todos los años en este evento en Mar del Plata, habitualmente generando charlas y programando proyecciones de una selección propia de obras audiovisuales realizadas por los estudiantes.

En líneas generales, como puede advertirse, la acción que con más visibilidad ha emprendido la Dirección de la Carrera respecto a las obras de los estudiantes ha sido la promoción de su circulación pública. En cuanto a su conservación, paralelamente, ha desarrollado un rol más pasivo, pero de todos modos muy importante. En el marco de las múltiples proyecciones organizadas a lo largo de los años, ha sido siempre habitual que las cátedras o los alumnos directamente hicieran llegar a la oficina el material, para ser organizado para su exhibición. Una vez sucedido el evento, era frecuente que las copias de los trabajos permanecieran en la

oficina o en sus computadoras. Con el pasar del tiempo, estas obras se acumularon, aunque de manera no prevista ni sistemática, hasta que terminaron luego siendo donadas al archivo audiovisual de la Facultad, sobre el que se hablará más adelante. Por lo tanto, aunque de manera no planificada, en este asunto esta oficina ha sido también muy relevante.

En definitiva, desde la creación de la carrera en adelante, la Dirección acompañó y promovió su crecimiento y fortalecimiento, siendo una instancia institucional imprescindible, ya sea proponiendo iniciativas, siguiendo aquellas del propio gobierno de la FADU, o colaborando con propuestas emanadas desde los alumnos, los graduados o los docentes. En este sentido, el aporte principal que esta oficina ha dado, ha sido su gestión integral de la carrera como una comunidad, concebida a su vez en el contexto más amplio de la Facultad. En este marco, al promover la exhibición pública de la producción audiovisual de los estudiantes, se mencionan las cátedras de origen de los trabajos, pero se presenta a la obra como propia de la carrera de DlyS en su conjunto. Estas proyecciones, en general, dan visibilidad a los trabajos más recientes, mientras que, por el contrario, las producciones de años previos no suelen ser programadas en las pantallas. Sin embargo, la oficina termina teniendo un rol clave en la conservación que hace la institución de la producción de los alumnos a lo largo del tiempo. Así, esta experiencia acumulada resulta ser un antecedente destacado en la construcción de la identidad pública de la comunidad académica de la carrera, con relevante presencia de la obra audiovisual de los estudiantes.

Subsecretaría de Cultura FADU-UBA

En el marco de la Secretaría de Extensión de la FADU, la Subsecretaría de Cultura se ocupa de organizar y difundir actividades artísticas vinculadas a los miembros de la Facultad y abiertas hacia la comunidad. Generalmente se trata de eventos tales como exposiciones de pintura, dibujo o fotografía, muestras de cátedras, o presentaciones de libros. Esta oficina, entonces, se dedica a potenciar a la Facultad como un espacio de circulación de diversas expresiones de sus docentes, graduados y alumnos, ya sea en cuestiones directamente derivadas de la actividad académica, como también en cuanto a manifestaciones artísticas más personales.

Desde 2011, la FADU participa de “La noche de los museos” de Buenos Aires, abriendo a la comunidad su Museo de Maquetas. En los últimos años, la Subsecretaría de Cultura ha sumado su colaboración, y ya se ha hecho habitual que la Facultad en su conjunto ofrezca muestras y actividades en el marco de este evento. La noche de sábado en que tiene lugar, se llevan adelante espacios de divulgación y experimentación de las distintas carreras a través de las diversas cátedras que se suman a participar. En este ámbito, se organizan proyecciones de la producción audiovisual de estudiantes de DlyS, generando otro espacio institucional de exhibición de estas obras.

En el contexto de la edición 2017 de “La noche de los museos”, la Subsecretaría de Cultura de la FADU organizó la muestra “Ojos de videotape. Del VHS al Mini DV”, que consistió en la proyección de una antología de cortometrajes curriculares realizados por estudiantes de DlyS durante los primeros años de la creación de la carrera. La programación tomó como concepto rector el soporte físico original de las obras, haciendo énfasis en la materialidad de las cintas de las producciones de aquel tiempo, por oposición a las técnicas digitales actuales. Además, la selección de las piezas exhibidas buscó dar especial relevancia a los trabajos cuyos alumnos realizadores fueran ya actualmente docentes de la carrera.

En definitiva, la experiencia reciente liderada por la Subsecretaría de Cultura resulta valiosa en cuanto al reconocimiento y la gestión del patrimonio cultural audiovisual de la carrera. La proyección de la antología de cortometrajes mencionada implicó la coordinación y colaboración con otras dependencias de la FADU, tales como la Dirección de la Carrera de DlyS y la Mediateca del Centro Audiovisual que administra el archivo de imágenes de la Facultad. Esta iniciativa de gestión conjunta plantea un antecedente interesante de abordaje del tema con cooperación de distintos actores formales de la unidad académica. Además, esta propuesta resulta clave al plantear una mirada de la institución hacia el pasado de la carrera a través de rescatar el valor de las obras de sus estudiantes, en contacto con el público y la comunidad de hoy.

Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión (CILECT)

El Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision (CILECT) nació en Francia en 1955 y su objetivo principal es generar instancias de cooperación entre las distintas instituciones miembro, dedicadas a la enseñanza del cine y la televisión, sea desde ámbitos terciarios como universitarios. La carrera de DlyS en la UBA forma parte de esta asociación desde el año 2002²¹. La organización cuenta, además, con coordinaciones regionales, de las cuales la latinoamericana se denomina CIBA (CILECT Ibero American Association).

Desde 2006, la asociación entrega anualmente el CILECT Prize, un premio a la mejor de todas las producciones audiovisuales estudiantiles de sus instituciones miembro. Desde 2010, el galardón ha sido otorgado en las diversas categorías de ficción, animación y documental. Actualmente, además, se reconoce también a las mejores producciones de cada asociación regional. La particular modalidad del concurso implica que cada año cada establecimiento educativo debe seleccionar una obra por categoría para enviar a participar en su nombre. Luego, en vez de establecerse un jurado selecto, el reconocimiento a la mejor producción del año surge del voto de las 169 escuelas.

En el marco de este premio, cada año CILECT edita una compilación de DVDs con todos los trabajos participantes. Una copia de esta colección es enviada a cada una de las instituciones, que establece sus propias estrategias internas para la emisión de su voto en el concurso. Además de entregar el premio en cada categoría y región, todos los trabajos participantes son luego listados en la página de internet oficial de la asociación, refiriendo la institución de pertenencia e indicando el puntaje y el orden de méritos obtenido.

A partir de la experiencia del CILECT Prize, en el año 2016, desde CIBA, la regional latinoamericana, se ha encarado un proyecto de investigación denominado “Imaginario juveniles”. Este estudio es dirigido por Silvio Fischbein, presidente de CIBA y ex director de la carrera de DlyS, y consiste en tomar como punto de partida la producción audiovisual estudiantil compilada en los DVDs de los primeros diez años del premio. El trabajo académico es llevado adelante por docentes de varias de las instituciones miembro, y se orienta a analizar las obras de los estudiantes,

²¹ En Argentina, las otras instituciones miembro son la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) y la FUC (Universidad del Cine).

intentando identificar en ellas diferentes tendencias, coincidencias y divergencias en cuanto a aspectos temáticos, narrativos, y de realización.

Las experiencias de gestión llevadas adelante por CILECT y por su regional latinoamericana CIBA resultan excepcionalmente relevantes en cuanto a la atención que prestan a la producción de los estudiantes. En primer lugar, cabe destacar que se trata de un esfuerzo de cooperación institucional, que parte de reconocer los aportes de sus miembros, y logra fortalecerlos a todos como conjunto.

La organización del concurso del CILECT Prize y su particular modo de votación resulta ser una estrategia clave para la promoción de la producción estudiantil, favoreciendo su circulación entre las diferentes escuelas. Además, el hecho de que se editen los trabajos en colecciones anuales con copias distribuidas entre los miembros resulta un antecedente destacado que colabora tanto en lo que hace a la conservación de la producción de los alumnos a lo largo del tiempo, como también en la divulgación de la misma entre las distintas casas de estudio. Adicionalmente, la claridad de la información expuesta al respecto en el sitio web resulta ejemplar como estrategia de comunicación pública del concurso y de las obras en sí mismas.

Por su parte, la investigación “Imaginarios juveniles” de la regional CIBA representa con contundencia el potencial que reviste el corpus de producciones audiovisuales estudiantiles creado por el concurso, en cuanto a la capacidad de las obras audiovisuales de los alumnos para dar cuenta de las estéticas juveniles de los países y las instituciones involucradas y de la época en que fueron realizadas. El enfoque de este estudio hace evidente la importancia de la conservación de las obras, como paso primario necesario para eventuales posibles investigaciones futuras en los distintos niveles de análisis que éstas permiten, tales como cuestiones temáticas, narrativas, estéticas, ideológicas o técnicas.

Mediateca del Centro Audiovisual FADU-UBA

El Centro Audiovisual de la FADU es el espacio de la organización dedicado a vincular la investigación y la enseñanza del diseño con el cine, el video y las tecnologías afines. En este marco funciona la Mediateca, que constituye el archivo de imágenes de la Facultad, con un rol activo tanto en la conservación como en la producción.

Teniendo en cuenta la perspectiva institucional del presente trabajo, resulta pertinente considerar más detalladamente la experiencia acumulada de la Mediateca de la FADU, ya que, en tanto archivo audiovisual existente, es el espacio que naturalmente debe ocuparse de la conservación de las obras estudiantiles en cuestión. Para ello, se describe especialmente la historia y la actualidad de esta dependencia institucional, dando cuenta de su funcionamiento y sus contribuciones, que constituyen un punto de referencia obligatorio para eventuales acciones futuras de gestión patrimonial en la Facultad.

Surgimiento del espacio institucional del Centro Audiovisual y su Mediateca

El Centro Audiovisual Mediateca actual tiene sus raíces en la creación del Centro Cinematográfico de la FAU, hecho posible por iniciativas del Arq. Osvaldo Moro, en el período previo a la apertura de las carreras de diseño en la Facultad. Inicialmente, desde allí, comenzó a abordarse al cine como constructor de la mirada sobre la arquitectura y la ciudad²². El origen de este espacio, entonces, está vinculado al aporte complementario que se consideraba que la representación audiovisual podía ofrecer a los estudios desarrollados en esta institución.

Como fue indicado anteriormente, desde el año 1983, en este Centro, los arquitectos Graciela Raponi y Alberto Boselli comenzaron a favorecer la utilización del cine y del video como tecnología educativa y como recurso para la investigación. En este sentido, las primeras experiencias consistían en la programación en la Facultad de ciclos de cine vinculados a la arquitectura, mediante la colaboración del préstamo de material fílmico de entidades externas tales como la Embajada de Canadá o el Goethe-Institut²³.

Teniendo en cuenta que en aquel momento la FAU no destinaba recursos económicos a este espacio, el continuo desarrollo del video y el abaratamiento de los costos que ello implicaba fueron lo que posibilitó empezar a generar copias

²² Folleto "Centro Audiovisual-FADU. Muestra 20 años" (2003).

²³ Entrevista a la Arq. Graciela Raponi, 01/12/2017.

propias de algunos materiales. Así, la mayor facilidad para realizar transferencias de cine a video, e incluso la grabación directa de películas desde las transmisiones televisivas abiertas, resultaron clave para la constitución en la Facultad de un incipiente archivo audiovisual propio²⁴.

Por aquel entonces, como parte del retorno a la democracia y del impulso que se dio a las universidades, en 1986 surgió UBACYT, un régimen de subsidios de la UBA a la investigación científica y tecnológica. Graciela Raponi y Alberto Boselli se presentaron a esta convocatoria con un proyecto que buscaba reconstruir la memoria visual de Buenos Aires, tomando como punto de partida el archivo audiovisual de películas con imágenes de la ciudad que habían estado coleccionando en esos años en la Facultad. Aquel primer subsidio permitió a estos investigadores la compra de equipamiento propio para la FADU y el fortalecimiento del espacio institucional que llevaban adelante, que pasó a denominarse Dirección de Cine y Video, siendo su directora la Arq. Graciela Raponi²⁵.

La existencia de este sitio en la FADU fue haciendo crecer el reconocimiento y la presencia del cine en la institución. De hecho, como fue citado previamente, en 1988, la propia Arq. Graciela Raponi fue una de las personas que impulsó la creación de una carrera de cine y video, integrando la comisión que trabajó en la primer propuesta de un plan de estudios para esta disciplina, y siendo luego una de sus docentes. Además, la Dirección de Cine y Video tomó como una de sus estrategias la realización de concursos de video sobre arquitectura y diseño, para favorecer la producción sobre esas temáticas. Por otra parte, la continuidad de los proyectos de investigación con subsidios UBACYT fortaleció el área, permitiendo la compra de más equipamiento y dando así la posibilidad de brindar un mejor servicio a la docencia²⁶.

En líneas generales, en la apertura democrática, el proceso de transformación de la FAU en FADU y el fortalecimiento institucional que ello implicó fue acompañado por la Dirección de Cine y Video. Desde la creación de las carreras de diseño, el archivo audiovisual empezó a dar lugar también a otro tipo de materiales más allá de aquellos vinculados a la arquitectura, resultando también de utilidad para los docentes de todas las carreras nuevas, y enriqueciendo su propia colección²⁷.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

El crecimiento del espacio continuó de manera sostenida por varios años, cambiando luego su nombre por el de Centro Audiovisual, y denominando Mediateca al archivo. En el año 2007 el Consejo Directivo de la FADU declaró de interés el “Proyecto Mediateca” (Romano y Aguilar, 2010). En la actualidad, tras el retiro de Raponi, el área está a cargo de la Diseñadora de Imagen y Sonido Verónica Vitullo. En el último tiempo, además de gestionar la colección iniciada en 1983 como un recurso para el dictado de clases, esta oficina lleva adelante producción audiovisual propia sobre la actualidad de la FADU. En ambos casos, se trata de construir una representación simbólica de la Facultad a partir de la imagen.

Descripción general del Centro Audiovisual y la Mediateca²⁸

Actualmente el Centro Audiovisual y su Mediateca dependen de la Secretaría Académica de la FADU y tienen como objetivo amplio gestionar las imágenes fijas y audiovisuales de la Facultad. Para ello, organizan su tarea en torno a dos ámbitos principales: el archivo y la producción. El primero, encargado de salvaguardar el material existente; la segunda, tendiente a la generación de videos institucionales que documenten la actividad de esta unidad académica. A partir de su propia historia y evolución, el enfoque de esta dependencia está orientado hacia la construcción de la memoria visual en general, y de la memoria visual de la FADU en particular.

Como se ha indicado, la dirección del espacio está a cargo de Verónica Vitullo, graduada en DlyS. El resto del equipo de trabajo lo integran cuatro personas más, habitualmente estudiantes avanzados o graduados recientes de la misma carrera, en general con contratos temporales a modo de pasantía, en algunos casos desde hace varios años, y en todos los casos con sueldos básicos, con una dedicación horaria parcial. Por lo tanto, al no contar con los cargos fijos de planta de personal necesarios, los recursos humanos de los que dispone esta oficina resultan ser limitados, ya que no trabajan a tiempo completo, y el sistema de empleo transitorio da lugar a una rotación frecuente, por lo que no favorece la permanencia y el desarrollo profesional interno de sus colaboradores.

La organización de las tareas está dividida en función de las dos áreas de trabajo: por un lado, el archivo, del cual se ocupa una persona; por otra parte, la producción audiovisual, en la que trabajan los otros tres empleados. En este último caso, cada uno de los miembros del equipo cumple indistintamente las diversas

²⁸ Este apartado está basado en la experiencia del proyecto de pasantía “Puesta en valor de obra audiovisual de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA”, realizado en la Mediateca del Centro Audiovisual FADU-UBA entre 2016 y 2017.

tareas de la realización integral implicada. Según las necesidades y prioridades de cada momento, la directora del espacio se ocupa de tareas de coordinación general, o bien se suma a trabajos puntuales de alguna de las dos áreas.

El Centro Audiovisual y su Mediateca están ubicados físicamente en el edificio de la FADU (Pabellón 3 de la Ciudad Universitaria de la UBA), en la esquina oeste del tercer piso. Su gabinete no cuenta con un acceso directo del pasillo principal de circulación ni dispone de una señalización notoriamente visible, por lo cual no resulta fácilmente ubicable por quienes no la conozcan de antemano. El espacio, de aproximadamente 100m², contiene el archivo audiovisual, una sala de reuniones, y dos oficinas, una de la dirección y otra de la producción audiovisual, donde se guarda el equipamiento para rodaje y en la que funcionan las islas de edición.

La oficina del Centro está abierta al público, pero la mencionada limitación de personal hace que no haya un horario amplio ni fijo de recepción, ya que no hay empleados especialmente a cargo de tal tarea. Por el mismo motivo, la atención telefónica también se ve restringida, quedando el correo electrónico como principal alternativa. Además, el espacio no posee suficiente lugar como para que eventualmente exista una fluida circulación por sus instalaciones. Por todo esto, en la práctica, el trabajo cotidiano de la Mediateca se desarrolla puertas adentro, con la excepción de las grabaciones en que el equipo sale a registrar actividades puntuales de la Facultad.

El recurso de trabajo principal con que cuenta el Centro es el equipamiento básico de cámara, sonido y edición para la realización de piezas audiovisuales, y por otra parte, una computadora con la posibilidad de digitalizar distintos soportes de materiales de video analógico. Más allá de estos aparatos tecnológicos, no cuenta con otro tipo de medios aportados por la Facultad, es decir que no posee una caja o presupuesto propios, sino que cualquier eventual compra o gasto debe ser aprobado por el Consejo Directivo de la FADU.

La producción audiovisual llevada adelante desde el Centro Audiovisual consiste en el registro de actividades representativas de la Facultad, como pueden ser clases magistrales de profesores propios o recibidos en calidad de visitantes, ceremonias de apertura de ciclos lectivos, actos de la política interna, o diversos aspectos de la cotidianidad del colectivo social que forma la institución. En cuanto a DIyS en particular, por ejemplo, uno de los registros más relevantes es el de la semana de celebración en 2014 de los 25 años de la carrera. Teniendo en cuenta el

encuadre general de este espacio orientado hacia la construcción de la memoria visual de la FADU, este tipo de realizaciones, de cierta manera, se enfocan en registrar la actualidad, pero con una mirada tendiente, también, hacia la conservación y el archivo.

El archivo de la Mediateca

En el contexto del presente trabajo de investigación, la tarea más relevante del Centro Audiovisual Mediateca es la gestión del archivo institucional de imágenes. Conviene, por lo tanto, detallar algunos aspectos de su composición y funcionamiento, para dar cuenta del estado actual de gestión de este acervo cultural.

Tal como fue indicado anteriormente, la colección oficial de cine y video con que cuenta la FADU surgió paulatinamente, y fue a través suyo que se hizo posible la existencia misma del espacio institucional que hoy la comprende y la excede. Cabe recordar, además, que inicialmente se trató de un archivo puesto al servicio de la docencia en arquitectura, es decir, apuntando a material directamente útil para el dictado de clases en ese área. Este contexto de exhibición, sumado a la organización de ciclos de cine sobre el tema, implicaba que fuese una colección con una frecuente llegada al público.

A partir de este repertorio inicial, entonces, como fue mencionado, se hizo posible el desarrollo de una investigación propia sobre la Memoria Visual de Buenos Aires. Este proyecto permitió la obtención de subsidios y con ellos la adquisición de equipamiento y el fortalecimiento del espacio. Paralelamente, con la creación de las carreras de diseño en la Facultad, el archivo amplió sus temáticas de interés, desde la arquitectura, hasta las diversas disciplinas aparecidas en la institución²⁹. Todas ellas, cabe notar, tenían en común la relevancia central que adquiere la imagen para la enseñanza y la investigación, sea de aspectos históricos como también cuestiones técnicas, estéticas o cualquier otro elemento formal.

A lo largo de los años, las fuentes que nutrieron al archivo fueron muy diversas. En primera instancia, como se refirió previamente, algunas películas fueron grabadas desde transmisiones abiertas de televisión. Otras piezas tienen origen en copias o donaciones de materiales de embajadas, realizadores y coleccionistas, o directamente de instituciones tales como el Archivo General de la Nación o el Museo del Cine, así como también son fruto del intercambio con otras videotecas del país. En las décadas que lleva de existencia, además, el Centro Audiovisual organizó

²⁹ Entrevista a la Arq. Graciela Raponi, 01/12/2017.

diversos concursos de video sobre temáticas de su interés, promoviendo así la producción de las piezas participantes, que de este modo se sumaron a su colección³⁰. En el último tiempo, asimismo, las realizaciones propias constituyen una parte importante del acervo de la Mediateca.

Con el amplio progreso de las tecnologías de la información y de la imagen dado en las décadas recientes se hizo más viable el acceso a mejor equipamiento, lo cual favoreció el crecimiento del archivo. Paralelamente, en este período también aumentó la disponibilidad de este tipo de recursos para el público en general. Así, el desarrollo de la cultura digital facilitó especialmente tareas como el copiado e incluso la difusión en internet de piezas audiovisuales. Por este motivo, gran parte del material necesario para la enseñanza, el estudio y la investigación ya no resulta limitado solamente a catálogos de espacios formales como la Mediateca, sino que son de amplia circulación pública³¹. Sin embargo, cabe destacar que un archivo como este sigue siendo un lugar de referencia necesario, no sólo por contener piezas que no se encuentran accesibles en formatos digitales en internet, sino también por ofrecer una colección sistematizada y amparada legalmente en el marco institucional de la universidad.

Las obras de los estudiantes en la Mediateca

En el marco del largo proceso de construcción del catálogo actual de la Mediateca, las piezas audiovisuales realizadas por estudiantes de la carrera de DIyS hicieron su propio recorrido hasta llegar al archivo institucional. En la búsqueda de antecedentes para su posible gestión integral, conviene repasar especialmente esta experiencia.

Tal como fue mencionado, la primera colección de estas obras en la FADU comenzó a darse de modo informal, en la oficina de la Dirección de la Carrera. Allí, tras la organización de eventos en los que las producciones de alumnos habían sido exhibidas, las copias de los trabajos comenzaron a acumularse, de manera imprevista. Cuando el material fue tanto que empezó a hacerse físicamente notoria su presencia, desde ese espacio se contactaron con la Mediateca para donarlo³². Desde entonces, las obras de los estudiantes empezaron a integrar formalmente el

³⁰ Ibídem.

³¹ En este punto, correspondería considerar el aspecto legal implicado en la copia de material protegido por derechos de autor, cuestión que los archivos institucionales a menudo prevén en su reglamentación, pero que las acciones de privados no suelen tener en cuenta.

³² Entrevista a la Arq. Graciela Raponi, 01/12/2017.

archivo institucional, siendo catalogadas y puestas a disposición junto con las demás piezas existentes. A partir de aquella primera experiencia, este ciclo de acumulación y donación se repitió más de una vez, y en la actualidad, cada cierto tiempo, desde la Dirección de la Carrera ceden nuevamente a la Mediateca un conjunto de recientes trabajos audiovisuales de alumnos. Se trata, así, de una práctica habitual pero informal, que constituye el modo más corriente de llegada de las producciones estudiantiles al catálogo oficial.

Por otro lado, como parte de este proceso de integración de las obras de los alumnos al archivo oficial de la FADU, existieron también donaciones de otros actores de la comunidad académica. Así, en algunos casos, tanto los docentes como los mismos estudiantes realizadores hicieron llegar sus producciones, fueran estas recientes, o también incluso colecciones de material de años previos.

En este sentido, ya a fines de la década de 2000, el Centro Audiovisual generó un reglamento de la Mediateca, en el cual se reconocía explícitamente el caso de los trabajos de alumnos. Allí se indicaba que las cátedras debían entregar al archivo, al final de cada ciclo lectivo, un compilado de los trabajos finales aprobados y desaprobados, y opcionalmente una selección del resto de las producciones del año a criterio del Profesor Titular. Además, planteaba que debía presentarse una ficha de cada pieza, incluyendo un breve resumen de la consigna del trabajo que motivó su realización³³. Sin embargo, aunque estuvo planteado formalmente en este reglamento, el mecanismo de donación obligatoria no fue puesto en marcha efectivamente, y la cesión de obras quedó, en la práctica, ligada a la voluntad de cada cátedra de hacerlo.

En definitiva, resulta evidente que la vocación de la Mediateca por la construcción de la memoria visual de la FADU hizo de este archivo un natural receptor de las producciones de los alumnos. Si bien el presente trabajo aborda las problemáticas aún presentes en la gestión institucional de estas obras como patrimonio cultural, resulta de todos modos evidente que la existencia de esta colección pública es de mucho valor, y que cualquier proyecto superador debe contemplar su reconocimiento. Gracias al catálogo del Centro Audiovisual Mediateca fue posible que surja, por ejemplo, una experiencia como la citada proyección de la antología “Ojos de videotape. Del VHS al Mini DV”, organizada por la Subsecretaría de Cultura. Esta parte del archivo resulta ser, entonces, el principal acervo oficial de

³³ *Reglamento Mediateca | Centro Audiovisual FADU/UBA, ca. 2009.*

estas obras, y uno de los recursos más contundentes con los que una gestión integral podría contar para reafirmar el carácter patrimonial de las producciones de los estudiantes.

La Mediateca como generadora de política cultural

A partir de entender el carácter central que reviste la Mediateca como archivo audiovisual institucional, resulta especialmente relevante analizar el perfil de sus políticas. El primer aspecto a destacar es la capacidad de la Mediateca para crear y llevar adelante sus propuestas, fundada en sus recursos, que si bien se revelan limitados, le otorgan una cierta posibilidad que no es menor. Su existencia institucional relativamente autónoma al interior de la Facultad le permite gestionar los recursos existentes y, sobre todo, definir algunos lineamientos de sus propias políticas.

Considerando como objetivo general de la Mediateca la construcción de la memoria visual de la FADU a partir de la producción y conservación de material audiovisual, resulta clave evaluar sus criterios de selección de las piezas que integran su archivo, ya que ninguna estrategia resulta neutral, y es posible identificar tendencias puntuales. Originalmente, como se dijo, se trataba de coleccionar material externo para el dictado de clases, pero paulatinamente comenzó a asumir un rol más específico en cuanto a representar la vida académica de la Facultad. En la actualidad, el principal ingreso de piezas al archivo es la producción propia y eventualmente la de otros actores de la FADU, entre las que se cuentan las obras estudiantiles.

Habitualmente, la realización de materiales por parte del Centro Audiovisual Mediateca sigue los intereses del gobierno de la Facultad -en lo que podría considerarse un criterio editorial oficialista-, o bien actividades especiales de algunas cátedras. Por su parte, la llegada de obras de estudiantes al archivo suele darse principalmente a través de la Dirección de la Carrera o de las cátedras mismas, lo cual implica siempre una selección de los docentes. En líneas generales, entonces, aquello que actualmente tiene mayor representación en la construcción de la memoria visual de la FADU está vinculado, en cada momento, al poder político y a la mirada docente. De este modo, es posible decir que su política reproduce la jerarquía social legitimada en la comunidad académica.

Teniendo en cuenta lo antedicho, si se plantea un enfoque histórico del archivo, resulta interesante la capacidad de esta colección para dar cuenta también de la

evolución del criterio de ingreso de materiales a lo largo del tiempo. Así, se hace manifiesto que en un primer momento este espacio surge como una mirada de la FADU hacia afuera, incorporando material de referencia externo, pero con el tiempo se establece principalmente como una mirada de la Facultad hacia sí misma, intentando dar cuenta de la propia vida académica. En esta representación de la misma institución en su archivo tiene fuerte presencia la actividad de gobierno y de cátedra, estando la producción estudiantil sujeta a la legitimación de los docentes.

Al reflexionar específicamente sobre el caso puntual de la producción audiovisual de estudiantes de DIyS, es posible pensar que esta selección de las cátedras, ajena en su origen a la gestión de la Mediateca, permite en la práctica que en su archivo se dé una sobre-representación de ciertas obras (la aceptadas por los docentes) y una sub-representación de otras (las rechazadas, no seleccionadas). Se trata, entonces, de una dinámica de jerarquización que, a la larga, permite invisibilizar en el archivo ciertas temáticas, estéticas o propuestas en general menos ortodoxas de los alumnos.

De este modo, es posible pensar que la tendencia indicada da cuenta de una relativa limitación a la independencia política del espacio. Al no contar con una envergadura suficiente y un presupuesto autónomo o mecanismos de financiación propia, el Centro Audiovisual Mediateca ve disminuidas sus posibilidades de establecer políticas fuertes. Así, la producción se limita a mínimos como seguir la actividad de gobierno o acciones especiales de las cátedras, y la construcción del archivo viene dada más por una actividad pasiva de recepción de donaciones -generalmente de docentes-, que por una estrategia activa propia de buscar construir representación de los distintos sectores de la comunidad académica.

De cualquier modo, hecha la salvedad de qué aspectos de la Facultad se orienta a representar, y cuáles no aborda, la Mediateca resulta clave, también, en el aporte a la construcción de una historia de las disciplinas de diseño y de su enseñanza. El registro de la actividad académica en general y de eventos de cátedra en particular, e incluso los trabajos de estudiantes, a lo largo de las décadas de existencia del archivo, permiten dar cuenta de algunas características que adquieren la FADU y sus materias de estudio en cada momento, y resultan un acervo muy valioso en este sentido. Retomando la noción de campo de Bourdieu, además, la conservación de obras permite reafirmar la existencia misma de este ámbito de

disputa simbólica, pudiendo ver qué discursos son legitimados en cada circunstancia histórica.

Por último, uno de los aspectos más relevantes en la consideración de la política cultural emanada de la Mediateca es el de la llegada al público. Como se ha mencionado, el espacio nació como una colección de material con fines didácticos, con frecuente circulación en clases y en ciclos de cine. Con el tiempo, la orientación del archivo a la construcción de la memoria visual de la Facultad lo llevó a una práctica de conservación de obras del pasado con la mirada puesta en el futuro, pero disminuyendo la atención prestada a la circulación en el presente. En la actualidad, resulta llamativo que la mayor parte de los recursos técnicos y humanos del Centro Audiovisual están puestos en función de la producción propia, dejando una minoría para el sostenimiento del archivo. Esta misma disparidad se observa en la atención puesta a la difusión del material, pues la Mediateca exhibe sus producciones recientes en su canal de video en internet, en el circuito de televisión interno de la Facultad y, eventualmente, en actos como los de apertura de ciclos lectivos o jura de títulos. Sin embargo, se evidencia un menor esfuerzo dedicado a la circulación y acceso del público a las piezas que representan el pasado histórico de la FADU y las carreras. En este sentido, aunque la Mediateca lleva adelante el valioso trabajo de conservación del archivo audiovisual, esta colección casi no tiene lugar en las pantallas. Por lo tanto, desde el punto de vista del impacto social de sus políticas culturales en el presente, es posible decir que este espacio institucional resulta más un canal informativo de actualidades que la construcción pública de una memoria visual de la Facultad.

Aportes de la experiencia de gestión patrimonial de la Mediateca

Del mismo modo en que se consideraron otras acciones particulares e institucionales, la experiencia desarrollada en el marco de la Mediateca de la FADU constituye un antecedente relevante para pensar la gestión de la obra de estudiantes de DlyS como patrimonio cultural institucional. Este espacio es, de hecho, el más destacado punto de referencia en la materia, por tratarse del único ámbito de la organización cuya misión es explícitamente el registro y conservación de material audiovisual de la actividad de la misma Facultad. Debido a su trabajo a lo largo de más de tres décadas, es un archivo con una historia propia, que ha dado lugar a su reconocimiento formal dentro de esta casa de estudios. Por ello, conviene especialmente revisar sus aportes.

En un sentido general, la experiencia de la Mediateca ofrece algunas estrategias de gestión que se han revelado muy útiles, y que deben ser consideradas. En primer lugar, el espíritu emprendedor y de construcción llevado adelante por su fundadora, que con muy pocos recursos ofrecidos por la Facultad, logró constituir un archivo, que a la larga se consolidó y permitió la existencia del espacio institucional que hoy lo sostiene. En este sentido, una de las prácticas a tomar como referente es la actitud de cooperación con entidades externas para enriquecer su colección, pero también la colaboración con otras oficinas de la propia FADU, como pueden ser la Dirección de la Carrera de DlyS y la Subsecretaría de Cultura, recibiendo obras en donación y ayudando a organizar proyecciones. Además, la articulación de proyectos de investigación a partir de este acervo dio lugar a la obtención de subsidios que permitieron la adquisición de equipamiento. Por otra parte, con el mismo sentido de apelar a aportes externos, los concursos de video han sido una gran contribución a la obtención de material específico, una alternativa eficiente a los pocos recursos con que se contaba, a la vez que un acto de involucramiento de la comunidad en su misión.

Desde el punto de vista de la institucionalidad del espacio, algunos antecedentes se presentan como destacados. Por un lado, el hecho de que la Mediateca actualmente sea llevada adelante por especialistas del área de DlyS de la propia casa de estudios resulta un reconocimiento al valor de los profesionales y estudiantes de esta carrera, y constituye una jerarquización del trabajo desarrollado en esta oficina. Además, el reconocimiento de interés por parte del Consejo Directivo le da una legitimidad formal y política como base para su sostenimiento y crecimiento futuros. En el mismo sentido, el dictado de un reglamento de funcionamiento, con particular mención de la importancia de la producción audiovisual de estudiantes, es un gesto de valoración de este patrimonio y de la necesidad de regular la obligatoriedad de su ingreso en el archivo.

En cuanto a la obra de estudiantes de DlyS en particular, resulta destacado el mencionado vínculo con la Dirección de la Carrera. Como ha sido dicho, a través de esta oficina llega a la Mediateca buena parte del material producido por alumnos, que tiene como antecedente las proyecciones oficiales de la institución. Además, la donación por parte de docentes es también un recurso importante. En ambos casos, sin embargo, el Centro Audiovisual tiene una actitud pasiva en la recepción de las piezas audiovisuales, es decir que ésta no surge de una política activa de búsqueda.

Como consecuencia, en el archivo tiende a haber mayor presencia de obras legitimadas por el cuerpo docente, y menos testimonio histórico de aquellas producciones de alumnos no destacadas por la mirada ortodoxa. Una gestión orientada en este sentido resulta ser, entonces, parte del margen de posible mejora a futuro para conservar las distintas expresiones de la diversidad de la comunidad académica.

De la misma manera en que algunos aciertos de gestión de la Mediateca resultan un antecedente valioso, algunas dificultades presentes en este espacio son también una referencia obligada al momento de pensar alternativas superadoras. En líneas generales, el mayor problema es la falta de recursos que se expresa en limitaciones tanto en el equipo humano de trabajo, como en el equipamiento y ámbito físico disponible para el mismo. Como se dijo, si bien es valioso que los empleados sean estudiantes o graduados de DlyS, los contratos temporales de dedicación horaria parcial no favorecen la permanencia y servicio necesarios. La tecnología disponible y las condiciones ambientales del archivo son básicas, haciendo que las acciones de conservación sean muy limitadas, especialmente en cuanto a soportes filmicos y analógicos, habitualmente sólo recurriendo a la digitalización como única estrategia factible. La falta de recursos, entonces, genera una disminución en las políticas activas de gestión del archivo, y el espacio del Centro Audiovisual actualmente se ocupa principalmente del registro de eventos contemporáneos y su difusión, desatendiendo el acceso del público a la memoria visual de la Facultad.

De todos modos, a pesar de sus limitaciones, la experiencia de la Mediateca resulta ser la principal política cultural de la FADU sostenida a lo largo del tiempo en relación a la gestión de su patrimonio audiovisual institucional. Sus tareas han demostrado el aporte que esta colección puede dar como complemento para el dictado de clases, pero también como recurso para la construcción de una memoria de la carrera y la Facultad, a la vez que habilitan la creación de proyectos de investigación a partir de estas piezas. En definitiva, se trata del archivo oficial de esta unidad académica, en el cual está catalogada la más grande colección de acceso público de obras de estudiantes de la carrera de DlyS. Por lo tanto, este acervo resulta ser un material concreto que la gestión integral del patrimonio audiovisual institucional debe contemplar.

LINEAMIENTOS DE GESTIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL INSTITUCIONAL

Tal como ha sido expuesto hasta aquí, las obras audiovisuales de estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido pueden ser consideradas como patrimonio cultural de la FADU-UBA, y en tal sentido, su gestión correspondería a la propia institución. Por lo tanto, teniendo en cuenta los antecedentes citados en relación al tratamiento de estos bienes culturales, de cara al futuro cabe entonces abordar algunos lineamientos de gestión del patrimonio audiovisual institucional.

Desde la aparición del cine en adelante, los esfuerzos de conservación de los registros de imágenes en movimiento han dado lugar al surgimiento de diversos tipos de archivos audiovisuales. En el marco de la UNESCO, Ray Edmondson (2004) ha elaborado el documento "*Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*", en el que recoge buena parte de la experiencia acumulada en este tipo de instituciones y en las organizaciones internacionales que las nuclean. El texto aborda minuciosamente los distintos aspectos relacionados con la gestión de archivos audiovisuales, a la cual define como una profesión en sí misma, heredera de las tradiciones de bibliotecas, archivos y museos.

El presente apartado, entonces, toma como base los planteos de Edmondson, para echar luz sobre los distintos aspectos que deben considerar las acciones de gestión institucional que se orienten al patrimonio audiovisual de la carrera. Así, pues, en primera instancia, a la fundamentación teórica desarrollada anteriormente, se añaden los fundamentos normativos y políticos de eventuales proyectos de puesta en valor de la obra audiovisual de los estudiantes. Finalmente, se abordan los criterios prácticos de gestión, vinculados a las tres tareas principales de todo archivo audiovisual: selección, conservación y acceso. De esta manera, se busca dar cuenta tanto de los fundamentos básicos como de los desafíos operativos de la gestión institucional del patrimonio audiovisual.

Fundamentos normativos

Tal como ha sido dicho, la gestión patrimonial busca asegurar la supervivencia de los bienes culturales heredados, para que puedan ser conocidos por las generaciones actuales y futuras. En este sentido, y especialmente en contextos democráticos, la normativa tiene un rol fundamental: por un lado, favorece la

sostenibilidad de las acciones a lo largo del tiempo, estableciendo criterios institucionales relativamente perdurables; por otra parte, a su vez, otorga transparencia a la gestión, en tanto que un manejo basado en reglamentación clara deja un menor margen a acciones discrecionales. Así, pues, la normativa constituye una de las bases principales de toda gestión patrimonial democrática. Por lo tanto, conviene revisar los documentos que regulan el ámbito del patrimonio audiovisual en el caso de estudio en cuestión.

En primer lugar, cabe decir que los distintos contextos institucionales dan lugar a diversa normativa aplicable. Así, pues, según la jerarquía de la organización, es posible hablar de reglamentación internacional, nacional, local e institucional. Habitualmente, cuanto más amplia es la escala, el carácter de los documentos es más general, mientras que se hace más específico en los ámbitos más puntuales. En este sentido, a nivel global, la UNESCO es el organismo especializado que desde mediados del siglo XX ha elaborado documentación oficial en la que se establecen definiciones y lineamientos de gestión para el patrimonio cultural en general y audiovisual en particular.

A modo de antecedente, cabe decir que tras la destrucción causada durante la Segunda Guerra Mundial, en 1954 tuvo lugar la *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado* (UNESCO, 1954). Más adelante, en 1972, la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* definió la importancia de monumentos, conjuntos y lugares, haciendo especial hincapié en los espacios de valor arquitectónico o arqueológico, y reconociendo la responsabilidad de cada Estado en el cuidado de los bienes de su territorio (UNESCO, 1972). Luego, con la *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles* (UNESCO, 1978) se favoreció la preservación de este tipo de objetos, entre los que se reconocieron las películas cinematográficas.

En relación al ámbito específico de lo audiovisual, en 1980, la UNESCO dictó la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*, en la que se reconoce el valor patrimonial de las producciones cinematográficas, televisivas y videográficas en general, en los diversos soportes que éstas pueden adquirir. Allí se plantea que los Estados Miembro deben llevar adelante políticas activas destinadas a la transmisión de ese patrimonio a las generaciones futuras, con especial interés en la producción nacional. En este sentido, se destaca la necesidad de tomar medidas tanto para protegerlo como para

favorecer su acceso público (UNESCO, 1980). Más recientemente, la *Carta sobre la preservación del patrimonio digital* hace hincapié en la importancia de este tipo de documentos electrónicos, ya sean originales o bien copias de materiales analógicos (UNESCO, 2003). En general, la normativa de la UNESCO plantea la relevancia de las principales acciones de gestión que se abordarán más adelante, es decir, la elaboración de criterios de selección, la determinación de acciones de conservación, y el establecimiento de estrategias para su acceso público.

A escala nacional, en el caso de Argentina, el patrimonio cultural está reconocido en distintas normas. Inicialmente, en el año 1978, fue aprobada la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de la UNESCO de 1972. Más adelante, ya en democracia, desde la reforma de 1994, la Constitución Nacional consagra explícitamente el valor del patrimonio cultural en el marco del derecho al ambiente. Allí, además, se establece como atribución del Congreso el dictado de leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, como también el patrimonio artístico. A nivel general, el reconocimiento del patrimonio cultural está dado en la Ley 25.197 (Régimen del Registro del Patrimonio Cultural) y la Ley 25.750 (Preservación de Bienes y Patrimonios Culturales). Allí se hace referencia a los bienes audiovisuales en tanto documentos y en cuanto medios de comunicación. De manera más específica, en 1999, la Ley 25.119 (Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional) se aboca directamente a la protección del patrimonio audiovisual, con énfasis especial en el patrimonio fílmico nacional. Once años después, el Decreto 1209/2010 que reglamenta la ley define como acervo audiovisual tanto a los registros de imágenes en movimiento en cualquier soporte, como también a los objetos y elementos necesarios para su conservación, exhibición o restauración. Por otra parte, además, cabe decir que en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires su Constitución reconoce también la importancia de la protección del patrimonio cultural.

Con este amplio marco jurídico internacional y nacional, queda fundamentada la pertinencia legal de las acciones de gestión tendientes a la salvaguardia del patrimonio audiovisual en el país. No obstante, en el caso de estudio propuesto, cabe identificar además la relevancia de la normativa institucional. Tal como ha sido dicho anteriormente, el Estatuto Universitario de la UBA (1958) determina como los fines principales de esta academia a la promoción, la difusión y la preservación de la cultura. Para ello, prescribe la difusión del conocimiento tanto mediante la

enseñanza como a través de los diversos medios de comunicación, la extensión universitaria y la publicación de la labor intelectual de sus integrantes. Así, pues, los fundamentos normativos de la propia UBA dan cuenta de la importancia de la preservación de su producción cultural, y hacen especial hincapié en la responsabilidad de la institución en la difusión de sus creaciones.

Como fue indicado, en la UBA las unidades administrativas y de gobierno son las Facultades, a cargo de un Decano y un Consejo Directivo, compuesto por representantes de profesores, graduados y estudiantes. Así, pues, en el ámbito específico de la FADU, este órgano es el responsable de dictar resoluciones normativas aplicables a la propia institución. En 2007, el “Proyecto Mediateca FADU” fue declarado de interés de la FADU por Res. CD 354/07. De igual modo, en cuanto a la producción audiovisual de estudiantes de DIyS, su reconocimiento institucional como patrimonio cultural debería ser dado en este mismo órgano de gobierno. A partir de esta valoración formal, cabría esperar, además, el otorgamiento de recursos y directrices para su preservación y difusión.

La atención institucional sobre la producción estudiantil y su tratamiento en términos de patrimonio cultural implicaría, en principio, dos aristas. Por un lado, la necesidad de recuperación de las obras del pasado y, por otra parte, la exigencia de conservar la gran cantidad de realizaciones que emanan de la carrera todos los años. En cuanto a la conservación de la producción futura, resulta fundamental la noción de “depósito legal”, que hace referencia a la obligatoriedad de entregar una o más copias a una determinada dependencia institucional. Esta política requiere fundamentalmente de la normativa, que es el recurso formal para asegurar su cumplimiento. Para ello, al dictaminarlo, el Consejo Directivo debería definir además el espacio institucional depositario, que lógicamente sería la Mediateca. Luego, en todo caso, este archivo podría tener la potestad de seleccionar qué tratamiento dar al material recibido en estos términos.

En el marco específico del archivo audiovisual de la Mediateca, la normativa debe cumplir también un rol central. A partir de las experiencias de distintos casos, Edmondson asegura que *“los aspectos fundamentales del funcionamiento de un archivo, como la formación de los fondos, la conservación, el acceso y la gestión de los fondos, deben partir de una base normativa expresa”* (Edmondson, 2004, p.61). Según este autor, una cultura organizacional centrada en las normas disminuye los riesgos de una gestión arbitraria y, además, un archivo fundado en un documento

normativo de base tiene más garantías para su continuidad, estabilidad y un sistema de gobierno responsable. En este sentido, idealmente, cabría esperar que la reglamentación institucional en la que se sustenten las políticas patrimoniales de la FADU emergiera de la colaboración entre el Consejo Directivo de la FADU como órgano político, y la Mediateca como ámbito ejecutor de la gestión patrimonial.

Dada una normativa de base, luego, la Mediateca debería redactar sus propios documentos públicos en los que exprese sus políticas, particularmente en relación a la producción audiovisual de estudiantes de DIyS. Tal como fue mencionado en los antecedentes, ya han existido en el pasado esfuerzos desde el archivo en esta dirección. Cabría, entonces, recuperarlos y reafirmarlos como valor de gestión propio, y promover su puesta en práctica con apoyo del gobierno de la Facultad. El Consejo Directivo, en este sentido, además de reconocer el interés de la Mediateca y el valor patrimonial de la producción estudiantil, debería promover la existencia de mecanismos de financiación que favorezcan la efectivización de políticas en esta línea.

Por último, otro aspecto relevante de la normativa es la legislación sobre derecho de autor. Según Edmondson, *“el archivero audiovisual debe hallar el equilibrio entre estos derechos legítimos y el derecho universal de acceso a la memoria pública, del cual forma parte el derecho a que se garantice la supervivencia de una obra publicada sin que los derechos de autor vengan a entorpecer la labor”* (Edmondson, 2004, p.9). Cabe decir que estas consideraciones son especialmente relevantes al tratarse de obras creadas con objetivos comerciales. Sin embargo, en el caso de las realizaciones de estudiantes de la carrera, generalmente éstas no persiguen fines de lucro, por lo cual este aspecto, en principio, es menos limitante. No obstante, es una arista que la gestión patrimonial debe ineludiblemente considerar, a fin de evitar posibles inconvenientes. En Argentina, la Ley 11.723 (Régimen Legal de la Propiedad Intelectual) es la que regula la materia y, al igual que en otros países, prevé la autorización expresa de los autores tanto para la realización de copias como de exhibiciones públicas de las obras. Esta cuestión puede suponer una dificultad en la gestión patrimonial de las obras más antiguas, mientras que puede ser prevista más fácilmente en la reglamentación orientada al futuro, solicitando las autorizaciones al momento de obtener en el archivo el depósito de obras nuevas.

Fundamentos políticos

Teniendo en cuenta que la gestión patrimonial se pone en práctica a través de políticas culturales, cabe analizar la cuestión desde esta perspectiva. Tal como ha sido mencionado, el Estatuto Universitario de la UBA (1958) define a esta casa de estudios como una comunidad de profesores, alumnos y graduados, y establece que su gobierno está constituido por representantes de estos tres sectores. Así, pues, las políticas institucionales tienen como misión, en principio, reflejar los intereses de los miembros de esta academia.

Por su parte, Edmondson (2004) afirma que cada archivo audiovisual representa a una comunidad de personas interesadas, que esperan el éxito de su gestión y que pueden exigirle responsabilidades. En este sentido, las políticas del archivo deben responder a la autoridad u organización a la que está supeditado, pero también a los valores, sentimientos e ideales de la comunidad en su conjunto. Así, pues, este autor plantea como necesario que los archivos cuenten con una semiautonomía, pudiendo dictaminar sus propias políticas. En esta línea, afirma que, más allá de pertenecer a una organización mayor, resulta deseable que el archivo exista como una entidad reconocible, con un nombre propio descriptivo, una ubicación física, una estructura de organización, una plantilla, fondos, una infraestructura material y equipo.

En el caso de la FADU, cabe destacar que en la actualidad su Mediateca cumple con buena parte de estas necesidades organizacionales. Tal como ha sido planteado, el archivo audiovisual de la Facultad cuenta con un relativo grado de independencia que le permite definir en gran medida sus políticas. A nivel de infraestructura, tiene determinados recursos técnicos que le posibilitan trabajar tanto en la producción como en la conservación de material. Sin embargo, dado que no cuenta con un presupuesto propio, resulta dificultoso que genere políticas activas de adquisición de obras y promoción del acceso a las mismas. Desde luego, la decisión política de reconocer como patrimonio cultural institucional a la producción audiovisual estudiantil implicaría definir recursos para llevar adelante en la práctica tal gestión.

Considerando lo dicho anteriormente, entonces, la gestión de la Mediateca FADU debe contemplar por un lado a las expectativas del Consejo Directivo y otros funcionarios jerárquicos, y al mismo tiempo tener en cuenta las necesidades de la comunidad académica de la Facultad. Así, pues, el conjunto del patrimonio cultural

audiovisual de la institución, en tanto representación simbólica, es fruto a su vez de una representación política en la gestión. Según Edmondson, *“la comunidad de base puede estar integrada por usuarios, donantes, voluntarios, asociaciones profesionales, patrocinadores efectivos y potenciales, el mundo académico, sectores de las industrias del cine, la radiodifusión y las grabaciones sonoras, organizaciones ‘de amigos’, instituciones gemelas que se dedican a la recopilación, organismos culturales y, tal vez, políticos o líderes de opinión de distintos tipos”* (Edmondson, 2004, p.47). En este sentido, este autor reconoce la importancia que todo archivo audiovisual debe dar a la comunidad a la que representa y sirve, estableciendo estrategias de cooperación sostenida con sus miembros interesados.

Tal como ha sido dicho, en el marco de la FADU-UBA es habitual la falta de recursos financieros para la puesta en marcha de políticas activas de patrimonialización. Teniendo esto en cuenta, resultaría especialmente relevante el aprovechamiento que la gestión del archivo pudiera hacer de la cooperación de la comunidad. Así, pues, a partir de considerar la perspectiva de funcionarios, docentes, graduados, estudiantes e investigadores, sería posible elaborar programas de gestión que contemplaran sus aportes y sus necesidades específicas. Al mismo tiempo, las políticas del archivo centradas en una vinculación con el público promoverían un mejor posicionamiento de la Mediateca en la comunidad.

En la misma línea de sentido, Edmondson (2004) plantea la importancia de que la gestión de los archivos audiovisuales recurra a la cooperación institucional y profesional, como un modo de fortalecer su labor. En el caso de la FADU, teniendo en cuenta los antecedentes de gestión mencionados en el apartado anterior, resulta evidente que existe una colaboración entre las distintas dependencias institucionales (Mediateca, Dirección de Carrera y Subsecretaría de Cultura), como también con organizaciones externas (CILECT). Esta estrategia de gestión permite, por un lado, mejorar la integración institucional del archivo, evitando su aislamiento. Pero, además, da lugar a que cada dependencia pueda hacer aportes específicos en distintos aspectos del proceso. Así, por ejemplo, la Subsecretaría de Cultura, habitualmente encargada de actividades de difusión, puede resultar un aliado estratégico al momento de establecer tácticas de acceso del público a las obras del archivo.

Finalmente, otro aspecto relevante de la gestión de los archivos, también abordado por Edmondson (2004), es la necesidad de que los lineamientos de sus

políticas se encuentren expresados por escrito en documentos públicos. De este modo, un marco normativo estable y una explicitación de las políticas que lo ejecutan funcionan de modo complementario, otorgando transparencia y confiabilidad a la gestión. Todo ello, en definitiva, se orienta a generar una fluida integración del archivo en la comunidad de la que forma parte. Sólo de modo articulado con su contexto institucional y comunitario adquiere sentido su labor, tanto en el presente como en su perspectiva de continuidad a futuro.

Gestión del archivo audiovisual

A partir de los fundamentos normativos y políticos planteados, en la práctica, la gestión del patrimonio cultural audiovisual debe dar respuesta a diversas necesidades específicas propias de estos materiales. Tal como afirman Carlos Daniel Luirette y Raúl Daniel Escandar (2008), debido a sus características, estos medios requieren de un tratamiento distinto respecto de los materiales bibliográficos tradicionales. Por su parte, Edmondson (2004), como se ha dicho, reivindica el lugar del archivo audiovisual como una profesión por derecho propio, derivada justamente de las particularidades de este tipo de bienes culturales. Así, pues, la gestión del patrimonio audiovisual institucional tiene como espacio propicio al archivo audiovisual.

En este ámbito, dado el marco normativo y político, los profesionales dedicados a la preservación del patrimonio toman decisiones que constituyen distintas instancias de la gestión: en primer lugar, la *selección* de las obras con las que se trabajará; en segundo término, la *conservación* de los materiales audiovisuales y sus tecnologías de reproducción; y por último, las estrategias para favorecer el *acceso* por parte del público a estos bienes culturales. A continuación, entonces, se presentan los principales lineamientos a considerar para cada uno de estos aspectos de la gestión de archivos audiovisuales, con atención particular en el caso de estudio en cuestión.

Selección

Teniendo en cuenta que la producción audiovisual suele ser muy abundante, los archivos se ven obligados a realizar una selección de aquello que ingresan en su colección. En este sentido, la preferencia por determinados materiales, a lo largo del tiempo, va moldeando los contenidos del archivo. Por ello, esta instancia resulta un

aspecto estratégico de la gestión, ya que expresa en buena medida la política institucional. Según Edmondson (2004), los criterios de selección del material deben basarse en los aspectos normativos y políticos fundamentales, y por ello conviene que sean explicitados en los documentos públicos de la institución, como un modo de fomentar la aplicación de normas objetivas y, a su vez, para favorecer la confianza de la comunidad en el archivo.

Considerando a la obra audiovisual como una entidad intelectual independiente, cabe reconocer que en ella se expresa la mirada de sus realizadores. Así, pues, la elección de determinadas piezas conlleva el reconocimiento de cierto valor en aquello que la obra expresa. Teniendo en cuenta, entonces, que la universidad es una comunidad, y que la carrera de DIyS en particular cuenta con miles de estudiantes y cientos de docentes, cabe reconocer que en su seno conviven una gran cantidad de puntos de vista diferentes. De este modo, las diversas miradas se expresan en obras con variados formatos, técnicas, géneros, temas, estéticas e ideologías. Si, como se ha propuesto, la gestión patrimonial busca representar la complejidad y riqueza existente en su amplia comunidad, deberá establecer criterios de selección que puedan dar cuenta de la misma.

A partir de esta perspectiva, cabe analizar algunas posibilidades para la elaboración de estrategias de selección de las obras. Por un lado, al encarar la adquisición de material sería posible definir criterios objetivos dados por el contexto de producción de las piezas (año, materia, cátedra) o bien por aspectos técnicos (soporte). Es decir, que si se busca representar la diversidad de la producción, podría orientarse la constitución del archivo con trabajos emanados de contextos diferentes y finalizados en soportes distintos. A su vez, otros criterios menos exactos pero que podrían ser tenidos en cuenta son la diversidad de géneros audiovisuales (ficción, animación, documental, videoclip, entre otros, cada uno con sus subgéneros) o la diversidad de estéticas (asociadas o no a los géneros). Además, sería posible también elegir las producciones de acuerdo a características de sus realizadores (considerando, por ejemplo, su género o su lugar de origen).

Por otra parte, más allá de la elaboración de criterios a priori, otra estrategia posible para la selección de las obras sería la conformación de equipos de trabajo que representen democráticamente la diversidad de miradas de la comunidad. De esta manera, por ejemplo, la tarea podría quedar no solamente a cargo del archivo, sino que también sería factible conformar un comité ad hoc compuesto por docentes,

graduados y estudiantes elegidos por sus pares. Este tipo de prácticas, si bien pueden suponer mayor complejidad, implicarían a la vez una colaboración más fluida entre el archivo y la comunidad académica de la carrera a la que éste representa.

Desde el punto de vista planteado en la presente tesis, se ha hecho hincapié en la relevancia de la producción audiovisual de los estudiantes de DlyS. Sin embargo, al momento de abordar la gestión patrimonial de estas obras, la Mediateca podría también definir qué otro tipo de documentos complementarios conservar, además de las piezas en sí mismas. Así, pues, el archivo audiovisual podría verse enriquecido con bienes culturales que den cuenta del contexto de las producciones, tales como programas de cátedra, consignas de trabajos, guiones, bocetos y apuntes de realización, fotografías de rodaje, registros audiovisuales complementarios o gráfica de difusión de las piezas.

En definitiva, tal como plantea Edmondson (2004), los archivos audiovisuales forman sus colecciones de acuerdo a sus propios mecanismos de selección y valoración. Cabe destacar, en este sentido, que las diversas estrategias de selección mencionadas no son opciones mutuamente excluyentes, sino que la Mediateca podría poner en práctica varias de ellas, de modo complementario, para favorecer el crecimiento de su colección.

Dada la definición de las obras de su interés, entonces, los archivos adquieren el material de diversas maneras. Habitualmente se recurre a la compra, el intercambio, la donación y, a veces, a la reglamentación en materia de depósito legal. En cualquier caso, según Edmondson, *“los archivos audiovisuales tienen que buscar materiales de forma activa y selectiva, en vez de ser meros receptores pasivos”* (Edmondson, 2004, p.45). Así, pues, especialmente en el caso del material antiguo, resulta necesario llevar adelante búsquedas organizadas en los lugares donde éste puede estar escondido. En tal sentido, como ha sido dicho anteriormente, los particulares -especialmente los coleccionistas- son la principal fuente de materiales. En el caso de la carrera de DlyS, entonces, las posibilidades de adquisición de obras de estudiantes vienen dadas por el contacto con graduados, docentes y alumnos actuales y del pasado. En este aspecto, también, el vínculo fluido con la comunidad académica se revela como estratégicamente necesario.

Conservación

Con las obras seleccionadas y adquiridas, el archivo audiovisual se dedica a la conservación, caracterizada por Edmondson como “*el conjunto de elementos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente (indefinida) de un documento audiovisual en el máximo estado de integridad*” (Edmondson, 2004, p.22). Según este autor, esta tarea puede constar de una larga lista de procedimientos, principios, actitudes, instalaciones y actividades. En cualquier caso, de la definición dada se hacen evidentes dos aspectos primordiales de tal gestión: por un lado, la vocación de conservación del máximo estado de integridad del documento audiovisual; y por otra parte, el objetivo central de que el material sea permanentemente accesible. Así, pues, estas dos dimensiones dan cuenta de las dos principales aristas del trabajo de conservación audiovisual: la preservación del material y el mantenimiento del equipamiento necesario para su reproducción. La necesidad de tecnología específica para el acceso a los documentos es, justamente, la principal característica distintiva de los materiales audiovisuales, a diferencia de otro tipo de bienes culturales. Conviene entonces precisar los principales lineamientos que deben ser considerados en este sentido.

En primer lugar, cabe decir que, tal como plantean Luirette y Escandar (2008), ningún soporte es eterno. Todos, en mayor o menor medida, tienen un proceso de degradación, que dependerá de causas intrínsecas o extrínsecas. Dada esta situación, lo que la gestión debe hacer al respecto es establecer políticas de prevención tendientes a retardar tal degradación. Sin embargo, tal como afirman tanto estos autores como Edmondson (2004), debido a cuestiones comerciales, la industria audiovisual varía constantemente los formatos técnicos de grabación y reproducción. Por ello, aún en casos en que los soportes físicos de las piezas audiovisuales se mantengan en buenas condiciones, las tecnologías de reproducción de los mismos deben ser también objeto de conservación, requiriendo no sólo mantenimiento, sino también personal capacitado para su utilización y eventual reparación. Así, pues, la tendencia a la degradación de los soportes y la habitual caída en desuso de los formatos de reproducción hace que sea necesaria una tarea activa y constante para sostener en el tiempo la accesibilidad de los materiales.

Por estas razones, la conservación audiovisual es una labor compleja que pone en juego una amplia gama de recursos, y que por ello requiere casi siempre de un

contexto institucional. En este sentido, más allá del gran valor de las acciones particulares de conservación de las obras de estudiantes, resulta evidente la importancia de que tales bienes culturales sean gestionados por el archivo audiovisual de la FADU-UBA. Sólo de este modo podrá asegurarse la continuidad a futuro de tales materiales y su acceso por parte del público, tal como se precisará más adelante.

Teniendo en cuenta, entonces, la amplia y constantemente creciente variedad de formatos técnicos de almacenamiento de imagen y sonido, cabe mencionar que todos ellos requieren de procedimientos diversos. Tal como afirma Edmondson (2004), los distintos soportes necesitan diversas condiciones de almacenamiento y diferentes tipos de tratamiento. En este sentido, resulta imprescindible que los archivos audiovisuales tomen como punto de referencia las normas aceptadas internacionalmente para la gestión de la conservación de cada soporte.

En líneas generales, entonces, la conservación se lleva adelante en las siguientes actividades principales:

a. *Preservación*. Se trata de aquellas acciones preventivas, tendientes a retrasar al máximo posible la degradación del soporte original de la pieza audiovisual. Para ello, en principio, según el tipo de material de que se trate, debe contarse con determinadas condiciones controladas de almacenamiento, ya que generalmente los soportes son sensibles a la temperatura, la humedad, la luz y la contaminación atmosférica (Luirette y Escandar, 2008). Más allá de esto, además, dado que los materiales en sí mismos pueden presentar procesos de degradación, conviene llevar adelante periódicamente un control del estado de conservación de su integridad (Edmondson, 2004).

b. *Restauración*. Consiste en eliminar lo que se acumula en una copia de conservación con el paso del tiempo (tal como pueden ser ruidos o desperfectos), pero sin manipular el contenido (Edmondson, 2004). Esta necesidad puede darse cuando un material ingresa en el archivo, o bien detectarse a partir de los controles periódicos de las piezas almacenadas.

c. *Copia*. Radica en la realización técnica de un duplicado, a partir de un material original en el mismo tipo de soporte. Esta tarea no es inocua, sino que el procedimiento utilizado determina la calidad de la copia resultante (Edmondson, 2004). Los motivos para realizar una copia pueden ser varios. Por un lado, cuando se detecta una inicial degradación de la pieza original, copiarla a tiempo es un

recurso para salvar la obra en un soporte similar. Por otra parte, una tarea muy habitual que llevan adelante los archivos audiovisuales es la producción de copias paralelas, que consiste en la duplicación del material almacenado con el fin de facilitar su acceso sin someter a tanta presión a la pieza original de conservación.

d. *Traspaso*. Se trata de la transferencia del contenido de una pieza de un tipo de soporte a otro diferente, generalmente más actual o estable. Esta actividad implica una pérdida del estado original de integridad del material, ya que el documento audiovisual no consiste sólo en su contenido, sino también en el soporte mismo. Sin embargo, dada la constante caída en desuso de las diferentes tecnologías de reproducción, el traspaso es en muchos casos la única posibilidad práctica de conservación de una obra. Desde luego, debe ser realizado de modo preventivo, mientras el soporte original esté en buenas condiciones y se encuentre en funcionamiento el equipamiento capaz de reproducirlo (Edmondson, 2004). Como es evidente, este procedimiento se trata de la última alternativa posible, cuando las condiciones del archivo o de la pieza no permitan la preservación indefinida del documento audiovisual original.

En todos los casos, como complemento de la labor técnica de preservación, restauración, copia o traspaso del material, Edmondson (2004) sostiene la importancia de documentar la tarea realizada. Según este autor, esto resulta imprescindible como una manera de mantener información contextual de la pieza audiovisual, que pueda dar cuenta de todo aquello que el archivo ha operado sobre el mismo desde su adquisición. De esta manera, especialmente en los casos en que se haya realizado un procesamiento específico sobre el material, será posible para quien acceda a esta obra contemplar cabalmente la diferencia entre ella y el original.

Por otra parte, tal cual fue anticipado, como complemento a la conservación del soporte de las piezas audiovisuales, resulta necesario el mantenimiento de las tecnologías que permitan su reproducción, requeridas tanto para realizar copias y traspasos, como para su acceso por parte del público. Teniendo en cuenta que los formatos técnicos cambian constantemente, es frecuente que los archivos audiovisuales cuenten en sus colecciones con piezas de diversas características, tales como pueden ser rollos de película, cintas de video o discos ópticos. Así, a los tipos básicos de soportes (fílmico, magnético y óptico) se agregan variaciones de tamaños (8mm, 16mm, 35mm, etcétera), formas (cinta abierta, cassette), y configuraciones (analógico y digital, velocidades, códecs). Idealmente, el archivo

audiovisual debería contar con el equipamiento y conocimiento necesario para poder reproducir cada uno de los materiales que integran su colección. Sin embargo, en la práctica esto puede resultar muy costoso o imposible, ya que el mantenimiento de los aparatos requiere no sólo de una inversión de recursos económicos que pueden ser muy altos, sino también de la disponibilidad de repuestos (a veces nula) y del acceso a personal capacitado para la reparación y utilización de cada máquina. Por lo tanto, se impone al archivo la realización de otro tipo de gestión al respecto.

Frente al reconocimiento por parte del archivo de la imposibilidad de mantener todas las tecnologías de reproducción de las piezas de su colección, se presentan dos alternativas. Por un lado, si la institución cuenta con el equipamiento necesario pero no puede asegurar su mantenimiento en el futuro, puede realizar el traspaso del material a otros formatos que sí tenga la capacidad de reproducir posteriormente. Desde luego, esto comporta una cierta pérdida de la integridad del documento audiovisual, pero asegura al menos cierto grado mínimo de conservación de los bienes. Por otra parte, en el caso de que el archivo no cuente con el equipamiento capaz de reproducir alguna de las piezas de su colección, puede recurrir para esta tarea a la colaboración externa, cuando lo necesite. Así, pues, ya sea a modo de cooperación institucional (con otro archivo, por ejemplo) o como contratación de un servicio, puede solicitar apoyo tanto para la visualización del material, como también para la realización de un traspaso a un formato que sí tenga la capacidad de reproducir.

En el caso de la carrera de DIyS, tal como ha sido mencionado con anterioridad, los principales formatos audiovisuales en que se encuentra la obra de los estudiantes son las cintas magnéticas analógicas de tipo VHS (o su alternativa Súper VHS), los discos ópticos digitales DVD, y los más recientes archivos digitales independientes de un soporte físico estandarizado. Excepcionalmente, como ya se dijo, algunos trabajos rodados en filmico de 16mm fueron finalizados en cintas magnéticas Betacam. En este caso, entonces, la limitación temporal de la producción de la carrera (circunscrita a las últimas tres décadas), sumada a la escala habitualmente pequeña de los proyectos (financiados por los estudiantes) y los estándares exigidos por los docentes (VHS, DVD o archivos digitales de datos HD, según la época), han hecho que la variación de formatos de las obras de los alumnos no sea tan grande. Por ello, en este sentido, la Mediateca del Centro Audiovisual FADU-UBA está actualmente en condiciones de reproducir sin problemas casi la totalidad de los trabajos de los estudiantes de la carrera.

Tal como fue mencionado, la gestión de la conservación debe guiarse idealmente por las normas internacionales de amplia aceptación, dictadas por los organismos que nuclean a instituciones y profesionales relevantes del sector. Del mismo modo que evoluciona la tecnología, se modifica también el conocimiento sobre ésta y las mejores acciones para asegurar su perdurabilidad en el tiempo, por lo cual los recaudos a tomar pueden modificarse.

Desde los comienzos en 1989 hasta aproximadamente el año 2006, en la carrera se utilizaron principalmente los estándares del VHS y el Súper VHS. Esta situación acota en gran medida los desafíos de gestión de la conservación, dada la uniformidad de los formatos de producción. Sin embargo, a partir de entonces, por unos años, los estudiantes generalmente terminaban sus trabajos en DVD, y luego ya en archivos digitales de datos, no asociados a ningún soporte en particular. Se ingresó, de ese modo, en el paradigma digital, que engloba al último tercio de la historia de la carrera. Así mismo, aunque es imposible saberlo, parece ser que éste será también el tipo de tecnología que se seguirá usando en el futuro, al menos en los años próximos. Esto supone una serie de ventajas muy evidentes, como lo son la mayor sencillez, fidelidad y bajo costo de su copiado, el menor espacio de su almacenamiento, o bien la facilidad de difusión a través de internet. Sin embargo, dentro de este paradigma, existen ciertos desafíos vigentes de cara al futuro, como lo son la constante evolución de los estándares (formatos contenedores y códecs) y los soportes (ópticos, magnéticos). Además, cabe destacar como un desafío de gestión la tendencia a la disociación entre obra y material contenedor, dada con el abandono de los estándares de soportes físicos dedicados como lo fue el DVD. Aún así, la comunidad de profesionales encargados de la conservación audiovisual elabora también recomendaciones y documentación normativa al respecto, que corresponde a cada archivo tener en cuenta.

En definitiva, tal como precisa Edmondson (2004), la conservación es una tarea de gestión que no tiene fin. La supervivencia a largo plazo de una obra audiovisual no es algo que se pueda dar por hecho en ningún momento, sino que es algo sobre lo que se debe trabajar de manera sostenida en el tiempo. Como puede advertirse, se trata de un conjunto de actividades que pone en juego una muy grande gama de recursos de los cuales a menudo los archivos audiovisuales no disponen. En este sentido, vuelve a ser evidente la relevancia crucial del proceso de selección antes mencionado, ya que toda institución tiene una capacidad de gestión limitada.

Además, una vez adquirida una obra, dentro del amplio proceso de conservación operan otras instancias de selección, como decisión de qué tratamiento debe darse a cada material, estableciendo criterios de prioridad en la asignación de los recursos.

Por último, como una dimensión necesaria de la conservación, cabe mencionar la relevancia de la organización de las colecciones. Este aspecto viene dado, en parte, por su correcta disposición física en los espacios de almacenamiento, pero también por la gestión de los catálogos. La apropiada inclusión de las obras en las bases de datos es parte central de la gestión de los archivos. La tecnología digital, en este sentido, favorece tanto su actualización permanente como su accesibilidad por parte de colaboradores y del público externo, ya sea en espacios físicos como a través de internet.

Acceso

Tal como se ha mencionado, la accesibilidad permanente de los documentos audiovisuales es el objetivo central de la conservación y, en última instancia, de todo el trabajo de un archivo audiovisual. En cierto sentido, según plantea Edmondson (2004), el acceso puede considerarse parte integrante de la conservación, pues resulta imprescindible para mantener viva la herencia cultural audiovisual. Este autor afirma, además, que el acceso a la memoria pública es un derecho, y que el grado de democratización de un archivo puede evaluarse, entre otras cosas, a partir del nivel del contacto de sus bienes culturales con el público.

Teniendo en cuenta que la gestión patrimonial busca mantener vivo el legado cultural de una comunidad, cabe destacar, entonces, que el acceso no reviste solamente una dimensión desde el presente, sino que también contempla una perspectiva a futuro. En este sentido, el acceso en el presente no debe comprometer la continuidad de la integridad material de la obra. O sea que, aunque el acceso sea el objetivo último, éste no debe ir en contra de la conservación propiamente dicha.

Las piezas audiovisuales integrantes de las colecciones de los archivos suelen tener muy variados orígenes. En principio, han sido producidas en momentos históricos dispares, habitualmente en diversos ámbitos geográficos y culturales, por distintos realizadores y con diferentes técnicas y destinos de exhibición. Tal como afirma Edmondson (2004), las obras audiovisuales *“son producto de una época y un lugar concretos, por lo que, como tales, sólo pueden apreciarse plenamente en su debido contexto”* (Edmondson, 2004, p.56). Por ello, cuando un archivo audiovisual

pone a disposición del público una obra audiovisual, no solamente debe brindar acceso a la pieza en sí misma, sino que además debe contextualizarla. Desde el punto de vista técnico, el ideal es que las piezas sean reproducidas en su soporte original, en ambientes similares al de la exhibición para la que fue prevista. Es decir, por ejemplo, que las películas sean proyectadas en salas de cine y los programas de televisión en televisores. Sin embargo, siempre que esto no sea posible, el archivo debe explicar las diferencias presentadas. Por otra parte, además, es propicio describir el vínculo de la obra con su creador y su actividad, o bien incluso con otras producciones con las que tenga relación.

De acuerdo a los lineamientos profesionales desarrollados por Edmondson (2004), al igual que otros aspectos de los archivos, el acceso debe guiarse por una política expresa de cada institución. Según este autor, en principio, la gestión al respecto puede tener carácter reactivo y activo. En el primer caso, se trata de la reacción del archivo frente a una demanda externa de los propios usuarios. Es decir, por ejemplo, cuando un investigador solicita un catálogo, a partir de ello pide visualizar un determinado material, y la institución se lo brinda. En el segundo caso, el acceso de carácter activo se refiere a aquellas instancias iniciadas por el propio archivo tendientes a favorecer el contacto de las obras con el público. Este último tipo de acciones pueden consistir en una muy amplia variedad de alternativas en las que se encarna la política cultural del archivo. Desde luego, el acceso reactivo y activo no son opciones mutuamente excluyentes, sino que resulta ideal que la institución gestione en ambos sentidos de manera complementaria.

Desde la perspectiva de la planificación del acceso, cada archivo audiovisual debe tener en cuenta a los espectadores a los que se orienta. De hecho, para Edmondson, *“los archivos se definen por el público al que están destinados”* (Edmondson, 2004, p.35). De todos modos, más allá de delinear un conjunto más o menos definido de interesados posibles, resulta también conveniente considerar diversas estrategias en función de las diferentes tipologías de espectadores. Así, pues, en el caso de la Mediateca de la FADU-UBA se hace necesario evaluar y distinguir los intereses y necesidades de, por ejemplo, los investigadores, los graduados, los docentes y los estudiantes. De esta manera sería posible una vinculación más efectiva con la comunidad académica a la que el archivo representa y sirve.

Al momento de establecer estrategias de exhibición audiovisual, conviene tener en cuenta, en principio, los modelos más extendidos, tales como las salas cinematográficas, la televisión e internet. Estos tres ámbitos sugieren sus propias modalidades habituales de distribución y de vinculación con los espectadores, a las que la Mediateca de la FADU-UBA podría recurrir. Sin embargo, cabe también considerar otras opciones específicas particularmente pertinentes en el contexto institucional en cuestión.

Teniendo en cuenta los fundamentos políticos planteados, otras estrategias de la Mediateca para favorecer el acceso a la colección pueden partir de la vinculación con la comunidad académica a la que representa. Así, pues, este archivo podría, por ejemplo, organizar campañas de comunicación pública para informar de la existencia del repertorio de trabajos de estudiantes de la carrera. Otra opción factible sería coordinar con los docentes que propongan a los estudiantes la realización de trabajos prácticos que impliquen el acceso a la colección, ya sea para analizar sus contenidos o bien incluso para utilizar las obras existentes como material de archivo para nuevas producciones. Además, serían posibles otras acciones tales como promover la investigación basada en el material conservado, realizar ediciones en video del mismo destinadas a videotecas u otros espacios, publicar anuarios u organizar concursos vinculados a las obras de la colección.

En los últimos años, en el marco de las universidades se ha ido extendiendo el uso de repositorios institucionales. Este tipo de plataformas consiste en bases de datos publicadas en internet que brindan libre accesibilidad a objetos digitales producidos en las casas de estudios que los gestionan. Habitualmente el contenido puesto a disponibilidad consiste mayormente en tesis, aunque se encuentra también otro tipo de producciones académicas. En este aspecto resulta crucial la obligatoriedad del depósito de los trabajos finales de grado y posgrado (Pené, Unzurrunzaga y Borrell, 2015). En el caso de la Universidad de Buenos Aires, ésta cuenta con su propio Repositorio Digital Institucional, al igual que varias otras universidades nacionales. Así, pues, tomando este modelo de gestión como referente, la FADU como unidad académica podría promover la inclusión de la producción audiovisual de sus estudiantes en tal colección pública. De igual modo, por su parte, la Mediateca podría promover la puesta en marcha de un sistema propio, que integre este referente académico con los aportes de las plataformas de distribución de contenidos audiovisuales en línea.

En definitiva, cabe considerar que la gestión del acceso a los materiales del archivo puede tanto recurrir a modelos existentes como intentar elaborar un esquema propio. Así, pues, la responsabilidad institucional en la divulgación de su patrimonio audiovisual puede expresarse integrando a éste en los espacios de exhibición establecidos, como también fomentando la creación de instancias nuevas. En cualquier caso, tales estrategias de promoción del acceso a la producción estudiantil son complementarias, y su puesta en marcha constituiría un acto público de representación de la identidad institucional a través de su patrimonio cultural.

CONCLUSIÓN

La presente investigación se originó a partir de considerar que la producción audiovisual estudiantil de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la FADU-UBA es patrimonio cultural de la institución. Así, pues, el trabajo se basó en la vinculación de las teorías del patrimonio cultural con dicha producción simbólica. El abordaje del caso desde la disciplina de la gestión cultural implicó considerar a la universidad no sólo como un ámbito educativo, sino también en tanto espacio social productor de bienes patrimonializables. Con esta perspectiva, se definió como situación problemática al alto grado de dispersión del conjunto de estas obras, dado que hasta el momento no ha existido una política activa de gestión patrimonial de las mismas.

El trabajo se sustentó sobre la hipótesis básica de que *la obra audiovisual estudiantil de la carrera es patrimonio cultural de la institución*. A partir de esto, el objetivo central del trabajo fue doble: desde el punto de vista teórico, se orientó hacia la *fundamentación conceptual* del carácter patrimonial de los bienes simbólicos en cuestión; pero además, haciendo hincapié en una dimensión más práctica, se buscó dar cuenta del *estado actual y las posibilidades futuras de la gestión de ese patrimonio*. Este enfoque, cabe mencionar, parte de la convicción personal de que la gestión cultural, como disciplina académica, ofrece una visión integral de las situaciones problemáticas que aborda. Es decir, que permite aproximarse a los objetos de estudio con una particular vocación de articular fundamentos teórico-conceptuales con dimensiones prácticas dadas por la interacción entre aspectos normativos, políticos y técnicos específicos. De esta manera, se elaboró un *diagnóstico de la situación* y se presentaron los *lineamientos de gestión* que deben ser considerados para el caso de estudio abordado.

El capítulo inicial de esta tesis presentó al objeto de estudio en dos apartados. Por un lado, se explicitaron las *principales características de la carrera de DIyS en la FADU-UBA*, permitiendo comprender a la misma como un ámbito académico de marcada vocación de formación en realización audiovisual. La caracterización sociodemográfica de su población estudiantil mostró que se trata de una de las carreras más numerosas de su tipo en el país. La explicación de su comunidad en

términos de campo permitió comprender las dinámicas internas de los actores involucrados, que determinan fuertemente las características de su creación cultural resultante. Luego, se describió la *producción audiovisual de los estudiantes*. Para ello, inicialmente se precisaron aspectos del contexto condicionantes de los proyectos: la influencia del espacio educativo, el carácter de producción colectiva, la casi total financiación estudiantil, y la tecnología utilizada. Determinado este marco común, se presentaron algunas categorías que permiten dar cuenta de las principales características de cada obra: el contexto académico de realización (curso específico dentro de la carrera), la consigna disparadora, el soporte material, el formato audiovisual y el género audiovisual. De esta manera, quedó definida la especificidad de esta producción.

En el segundo capítulo, se abordó la cuestión desde el punto de vista teórico. Para ello, se trabajó sobre *la noción de patrimonio cultural como recurso para la articulación de políticas vinculadas a la identidad de una comunidad*. Inicialmente, se repasaron los antecedentes históricos que dieron lugar a la formación del actual concepto de patrimonio cultural, a través de autores pioneros en la temática en América Latina y Europa. En este sentido, se precisó la relevancia de los valores histórico, artístico y cultural (etnográfico) de los bienes simbólicos en general, y del patrimonio audiovisual en particular. Luego se consideró la importancia del patrimonio cultural en la definición y afirmación de la *identidad* de un determinado colectivo social, y la consiguiente necesidad de que éste sea gestionado a través de políticas culturales. Así, pues, se planteó la conveniencia de elaborar *estrategias de gestión descentralizada* que permitan la afirmación de la identidad a escala de las comunidades locales. De esta manera, fue posible fundamentar la *pertinencia de la gestión del patrimonio cultural a nivel institucional*, y su aplicabilidad al caso de la carrera de DIyS en la FADU-UBA.

El último capítulo se orientó hacia la *gestión patrimonial de la producción audiovisual estudiantil*. Para ello, en primer lugar se abordó la conveniencia de que tal tarea sea llevada adelante por la propia FADU como institución, dada su capacidad y su responsabilidad al respecto. A partir de esto, se describieron los *antecedentes de gestión* de estas obras, reconociendo tanto los esfuerzos particulares de alumnos y docentes, como también lo realizado por distintas instancias de la institución, entre las que destaca especialmente la Mediateca como archivo audiovisual de la Facultad. Finalmente, se elaboraron los principales

lineamientos de gestión del patrimonio audiovisual institucional. En este apartado, entonces, se explicitaron los fundamentos normativos y políticos, y en último lugar, los aspectos prácticos de la gestión del archivo audiovisual, considerando las tareas de selección, conservación y acceso de los bienes simbólicos patrimoniales.

Teniendo en cuenta los hallazgos mencionados, es posible afirmar el cumplimiento de todos los objetivos específicos fijados para esta investigación. De esta manera, entonces, se ha llevado a término el propósito principal de fundamentar la pertinencia de reconocimiento y gestión como patrimonio cultural institucional de la obra audiovisual de estudiantes de DlyS. Así, pues, es posible dar por validada la hipótesis básica del trabajo, como también aquellas derivadas de la misma. Considerando los aportes de esta tesis, entonces, cabe evaluar los alcances de la misma, al igual que las perspectivas que abre a futuro, es decir, los nuevos interrogantes y posibles líneas de investigación que sugiere.

En primer lugar, es evidente que las contribuciones de este trabajo se orientan directamente al ámbito institucional que fue tomado como caso de estudio, es decir, a la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Como fue mencionado, este espacio académico resulta de mucha relevancia cultural, por tratarse de una de las casas de estudio más prestigiosas del país y de la región, y por ser ésta una de las carreras de realización audiovisual más grandes en cuanto a la cantidad de estudiantes y docentes con que cuenta.

En segundo término, tal cual fue indicado, es de destacar que muchos de los aspectos que estudia este trabajo tienen también un correlato en otras instituciones educativas. De manera directa, es posible aplicar una gran parte de los planteos de esta tesis a la gestión patrimonial de la obra estudiantil en otras carreras de realización audiovisual. No obstante, en un sentido más amplio, también es posible identificar varios de estos preceptos en el caso de instituciones de enseñanza de cualquier disciplina con propuestas pedagógicas en que los estudiantes produzcan bienes culturales.

En definitiva, el aporte más general de esta investigación es la perspectiva teórica que permite comprender como patrimonio cultural a la producción simbólica de los estudiantes de cualquier institución educativa. En este sentido, desde el punto

de vista académico, una de las contribuciones del presente trabajo es la lectura articulada de los diversos autores que componen la bibliografía. Así, pues, a partir de las propuestas teóricas de estudiosos tales como González-Varas, Prats, Anderson, Vidal-Beneyto y Florescano, fue posible elaborar la noción del patrimonio institucional, como complemento a los conceptos más tradicionales del patrimonio nacional y mundial. De esta manera, la fundamentación teórica desarrollada abre la puerta a nuevas investigaciones en esta dirección, como también da cuenta de la pertinencia de una gestión patrimonial a escala institucional.

En todas las líneas de trabajo abordadas, la presente tesis deja abiertas posibilidades de investigación a futuro, ya sea como profundización de aspectos específicos planteados, o bien como nuevos temas derivados del presente. En este sentido, por ejemplo, la pesquisa realizada llevó a una descripción general de la carrera de DIyS en la FADU-UBA, sobre la cual no existen antecedentes académicos tan detallados. Así, pues, esta carrera podría ser objeto de estudio de nuevas investigaciones realizadas desde el punto de vista de diversas disciplinas. De la misma manera, la obra audiovisual de sus estudiantes, cuyas características principales fueron presentadas aquí, podría ser abordada profundamente por otros estudios específicos. Para ello, una efectiva gestión patrimonial constituiría, desde luego, un punto de partida fundamental.

Por otra parte, más allá de la profundización en el caso de estudio analizado, el presente trabajo favorece también la realización de pesquisas similares aplicadas a ámbitos institucionales semejantes. De esta manera, queda abierta para el futuro la posibilidad de realizar nuevas investigaciones apoyadas en la presente tesis.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias

- ALVES, P. (2012). "Por la democratización del cine. Una perspectiva histórica sobre el cine digital" *Revista Ícono 14*, A10/V1. Consultado el 8 de junio de 2018 en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3957070.pdf>
- AMADO SUÁREZ, A. y CASTRO ZUÑEDA, C. (1999). *Comunicaciones públicas. El modelo de la comunicación integrada*. Buenos Aires: Temas.
- ANDERSON, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism [Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo]*. Londres: Verso.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma [Diccionario teórico y crítico del cine]*. París: Nathan.
- BAYARDO, R. (2005). "Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural" *Lucera*, 8. Rosario: Centro Cultural Parque de España - AECL.
- BAYARDO, R. (2008). "Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas" *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, núm. 1. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, España.
- BAYARDO, R. (2014). "Documentos y perspectivas de la Gestión Cultural. Una mirada desde Buenos Aires, Argentina" en Yáñez Canal, C. (ed.). *Emergencias de la Gestión Cultural en América Latina*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia (Sede Manizales), Facultad de Administración, Departamento de Ciencias Humanas.
- BECKER, H. (2009). "El poder de la inercia" *Revista Apuntes de Investigación del CECYP*, N°15. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/download/285/253>
- BENHAMOU, F. (2012). *Économie du patrimoine culturel [Economía del patrimonio cultural]*. París: La Découverte.
- BRANDARIZ, G. (2016). *Breve historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires*. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://catedrabranderiz.blogspot.com.ar/2009/02/breve-historia-de-la-facultad-de.html>

- BUCHBINDER, P. (2005). *Historia de las Universidades Argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BYERS, F. (2003). *Care and Handling of CDs and DVDs. A Guide for Librarians and Archivists* [Cuidado y manipulación de CDs y DVDs. Guía para bibliotecarios y archivistas]. Washington, DC: Council on Library and Information Resources, National Institute of Standards and Technology. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/pub121.pdf>
- DEVALLE, V. (2012). "Relatos del diseño. Hacia un enfoque multidisciplinario de las modalidades de historización de los diseños en la Argentina" *Seminario de Crítica*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi", FADU, UBA. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0176.pdf>
- DEVALLE, V. (2015). "La materia "Visión" en la enseñanza de la Arquitectura en la Argentina" *Estudios del hábitat*, Vol. 13 (2), dic. 2015. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/1183/2332>
- EDMONDSON, R. (2004). *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles* [Filosofía y principios de los archivos audiovisuales]. París: UNESCO.
- FELIPE TORRES, C. (2016). *Al abrigo del Alma Mater. Patrimonio Cultural Universitario: valores y experiencias de gestión desde la Universidad de La Habana*. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/43674/26119973.pdf>
- FERRO, M. (1977). *Cinéma et Histoire* [Historia Contemporánea y Cine]. París: Denoël.
- FERRO, M. (1996). *Dix leçons sur l'histoire du XXe siècle* [Diez lecciones sobre la historia del siglo XX]. París: Vigot.
- FLORESCANO, E. (1993). *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FORGAS, L. (1997). "The Preservation of Videotape: Review and Implications for Libraries and Archives" ["La preservación de la cinta de video: revisión e implicaciones para bibliotecas y archivos"] *Libri*, 47.
- FRIGOLÉ, J. (1980). "Inversió simbòlica i identitat ètnica: una aproximació al cas de Catalunya" [Inversión simbólica e identidad étnica: una aproximación al caso de Cataluña] *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, N°1.
- FRODON, J. (1998). *La projection nationale. Cinéma et nation* [La proyección nacional. Cine y nación]. París: Odile Jacob.

- GÁNDARA, M. (1998). "La interpretación cultural y la conservación del patrimonio cultural" en Cárdenas, E. (coord.), *Memoria, 60 años de la ENAH*. México: INAH.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (2000). *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- IZQUIERDO, E. (2014). *El campo de la preservación cinematográfica en Argentina, desde su conformación en 1940, hasta la sanción de un marco jurídico específico y la declaración del estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional en 1999*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- IZQUIERDO, E. (2016). "Preservación del patrimonio audiovisual argentino: tensiones entre derecho de autor y distribución en nuevas ventanas de exhibición" *Revista Conserva*, N°21, Centro Nacional de Conservación y Restauración. Chile. Consultado el 7 de mayo de 2018 en http://www.cncr.cl/611/articles-75780_archivo_06.pdf
- LOURENÇO, M. (2005). *Between two worlds. The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe* [Entre dos mundos. La naturaleza distintiva y la importancia contemporánea de los museos y colecciones universitarias en Europa]. Consultado el 7 de mayo de 2018 en https://www.researchgate.net/profile/Marta_Lourenco4/publication/274383583_Between_two_worlds_The_distinct_nature_and_contemporary_significance_of_university_museums_and_collections_in_Europe/links/551da2ec0cf2a2d9e13b077f/Between-two-worlds-The-distinct-nature-and-contemporary-significance-of-university-museums-and-collections-in-Europe.pdf
- LUIRETTE, C. y ESCANDAR, R. (2008), *Conservación preventiva de soportes audiovisuales: imágenes fijas y en movimiento*. Buenos Aires: Alfagrama.
- MOLANO L., O.L. (2007). "Identidad cultural un concepto que evoluciona" *Revista Opera*, 7. Bogotá, Universidad Externado de Colombia. Consultado el 18 de junio de 2018 en <http://www.redalyc.org/pdf/675/67500705.pdf>
- POMIAN, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle* [Coleccionistas, aficionados y curiosos de París, Venecia: siglos XVI-XVII]. París: Gallimard.
- PRATS, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- PUIG, T. (2003). *La comunicación municipal cómplice con los ciudadanos. Somos una marca de servicios pública con propuestas innovadoras y un estilo entusiasta*. Buenos Aires: Paidós.

- ROMANO, S. y AGUILAR, G. (coord.) (2010). *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Buenos Aires: ASAECA. Consultado el 13 de julio de 2018 en <http://p9000324.ferozo.com/wp-content/uploads/2015/05/manual-delinvestigador.pdf>
- ROYAN, B. y CREMER, M. (2004). "Guidelines for Audiovisual and Multimedia materials in libraries and other institutions" ["Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones"] *IFLA Professional Reports*, 84. International Federation of Library Associations and Institutions.
- TORRE, M. (2012). "La educación de los profesionales del cine: características y tensiones de un campo en formación" *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n39/n39a09.pdf>
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (1958). *Estatuto universitario*. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://www.uba.ar/download/institucional/uba/9-32.pdf>
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (1992). *Censo de estudiantes 1992*. Consultado el 17 de enero de 2018 en <http://www.uba.ar/institucional/censos/Estudiantes1992/default.htm>
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (1996). *Censo de estudiantes 1996*. Consultado el 17 de enero de 2018 en <http://www.uba.ar/institucional/censos/Estudiantes1996/default.htm>
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (2000). *Censo de estudiantes 2000*. Consultado el 17 de enero de 2018 en <http://www.uba.ar/institucional/censos/estudiantes2000/default.htm>
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (2004). *Censo de estudiantes 2004*. Consultado el 17 de enero de 2018 en <http://www.uba.ar/institucional/censos/Estudiantes2004/censo-estudiantes.pdf>
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (2011). *Censo de estudiantes 2011*. Consultado el 17 de enero de 2018 en <http://www.uba.ar/institucional/censos/Estudiantes2011/estudiantes2011.pdf>
- UNESCO (1954). *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*.
- UNESCO (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*.
- UNESCO (1978). *Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles*.

- UNESCO (1980). *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*.
- UNESCO (2003). *Carta sobre la preservación del patrimonio digital*.
- VIDAL-BENEYTO, J. (1981). "Hacia una fundamentación teórica de la política cultural" *REIS Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N°16. Consultado el 22 de junio de 2018 en http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_016_08.pdf
- VYGOTSKY, L. (1934). *Pensamiento y Lenguaje*. Buenos Aires: Lautaro, 1964.
- WOOD, D., BRUNER, J. y ROSS, G. (1976), "The role of tutoring in problem solving" ["El papel de la tutoría en la resolución de problemas"] *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 17. Consultado el 25 de mayo de 2018 en <https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.1976.tb00381.x>

Bibliografía consultada

- A.A.V.V. (1999). *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*. Buenos Aires: FNA, Fundación Antorchas, FCE.
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. *Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video*. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://www.agnargentina.gob.ar/video.html>
- ARGENTINA (1933). *Ley N° 11.723. Régimen Legal de la Propiedad Intelectual*. Texto actualizado. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>
- ARGENTINA (1994). *Constitución de la Nación Argentina*. Consultado el 30 de julio de 2018 en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm>
- ARGENTINA (1999). *Ley N° 25.197 Régimen del Registro del Patrimonio Cultural*. Consultado el 30 de julio de 2018 en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/61480/norma.htm>
- ARGENTINA (1999). *Ley N° 25.119 Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*. Consultado el 30 de julio de 2018 en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm>

- ARGENTINA (2003). *Ley N° 25.750 Preservación de Bienes y Patrimonios Culturales*. Consultado el 30 de julio de 2018 en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/85000-89999/86632/norma.htm>
- ARGENTINA (2010). *Decreto 1209/2010 Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*. Consultado el 30 de julio de 2018 en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/170000-174999/171212/norma.htm>
- ARGENTINA.GOB.AR, *Segunda jornada sobre el valor del documento audiovisual en el Archivo General de la Nación*. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <https://www.argentina.gob.ar/noticias/segunda-jornada-sobre-el-valor-del-documento-audiovisual-en-el-archivo-general-de-la-nacion>
- CAMA VILAFRANCA, J. y WITKER BARRA, R. (comp.) (1994). *Memoria del simposio Patrimonio y Política Cultural para el siglo XXI*. México: INAH.
- CASTANY-PRADO, Bernat (2007) *Reseña de Comunidades Imaginadas, de Benedict Anderson*. Consultado el 16 de junio de 2018 en <http://www.konvergencias.net/castanyprado124.htm>
- CINEMATECA BRASILEIRA, *Preservação audiovisual* [Preservación audiovisual]. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://cinemateca.gov.br/pagina/preservacao-audiovisual>
- CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES (1996). *Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. Consultado el 30 de julio de 2018 en http://www.infoleg.gob.ar/?page_id=166
- CLIFFORD, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century [Itinerarios transculturales]*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- COMISIÓN PARA LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO CULTURAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (2001). *Memorias, identidades e imaginarios sociales. Primeras jornadas de patrimonio intangible*.
- COMISIÓN PARA LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO CULTURAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (2001). *Patrimonio e identidad cultural*.
- EQUIPO OPERATIVO INSTITUTO CINEMATOGRAFÍA UNL (2015), "Así comienza la historia" *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, 8. Universidad Nacional de Córdoba. Consultado el 10 de enero de 2018 en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/download/13198/13399>

- ESCUELA NACIONAL DE EXPERIMENTACIÓN Y REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA. *Historia de la ENERC*. Consultado el 10 de enero de 2018 en http://www.enerc.gov.ar/link_historia.html
- FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES UBA. *Breve Historia de la Facultad de Ciencias Sociales*. Consultado el 11 de enero de 2018 en http://www.sociales.uba.ar/?page_id=8960
- GARCÍA CANCLINI, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, N. (ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- HOFMAN, V. (2010). *Taxonomedia entrevista a Verónica Vitullo, coordinadora del Proyecto Mediateca FADU de la Universidad de Buenos Aires*. Consultado el 13 de julio de 2018 en http://taxonomedia.net/taxonomedia/wp-content/uploads/2010/06/entrevista_vitullo_junio2010.pdf
- INSTITUTO DE ARTE CINEMATOGRÁFICO DE AVELLANEDA. *Historia del IDAC*. Consultado el 10 de enero de 2018 en <http://idac.edu.ar/el-idac/historia>
- LACARRIEU, M. y ÁLVAREZ, M. (comps.) (2008). *La (in)digestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: La Crujía.
- LIBRARY OF CONGRESS, *Audio-Visual Conservation at The Library of Congress*. Consultado el 23 de agosto de 2018 en <http://www.loc.gov/avconservation>
- LORD, B. y LORD, G. (1997). *The manual of museum management [Manual de gestión de museos]*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- MEMORIA VISUAL DE BUENOS AIRES. *Un programa de investigación*. Consultado el 10 de enero de 2018 en http://www.iaa.fadu.uba.ar/mvba/?page_id=9
- MILLER, T. y YÚDICE, G. (2002). *Cultural Policy [Política Cultural]*. Londres: Sage.
- MOORE, K. (ed.) (1994). *Museum Management [La gestión del museo]*. Londres: Routledge.
- MORESCHI, O. (2012) "Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba" *Toma Uno*, 1. Universidad Nacional de Córdoba. Consultado el 10 de enero de 2018 en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/download/8581/9446>

- PENÉ, M., UNZURRUNZAGA, C. y BORRELL, M. (2015). *Repositorios institucionales universitarios argentinos, un acercamiento a sus colecciones*. Actas de las 4ª Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, La Plata, 29-30 de octubre de 2015. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 5 de agosto de 2018 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52115/Ponencia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- POULOT, D. (2001). *Patrimoine et musées. L'institution de la culture* [Patrimonio y museos. La institución de la cultura]. París: Hachette.
- POULOT, D. (2006). *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII-XXI siècle. Du monument aux valeurs* [Una historia del patrimonio en Occidente, siglos XVIII-XXI. Del monumento a los valores]. París: Presses Universitaires de France.
- RIVIÈRE, G.H. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages* [La Museología: curso de museología, textos y testimonios]. París: Dunod.
- ROSAS MANTECÓN, A. (2004). "El patrimonio intangible y los museos en México" en Castro Muñoz, A., Rosas Mantecón, A. y Singer, S. (ed.), *Patrimonio intangible: resonancia de nuestras tradiciones*. México: ICOM.
- ROTMAN, M. (2008). "Patrimonio cultural y prácticas artesanales. Concepciones gubernamentales locales y definiciones institucionales internacionales" *IHLA, Revista de Antropología*, 8 (1).
- TELEVISIÓN PÚBLICA ARGENTINA, *Archivo histórico de RTA*. Consultado el 7 de mayo de 2018 en <http://www.tvpublica.com.ar/programa/archivo-prisma/>
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. *Historia de la Facultad de Bellas Artes*. Consultado el 10 de enero de 2018 en <http://www.fba.unlp.edu.ar/webActual/index.html>
- ZENDRI, L. (2017). "La protección del patrimonio cultural de Argentina. De la legislación patrimonial a la consagración de un nuevo derecho" *Derecho y Ciencias Sociales*, N° 16. Instituto de Cultura Jurídica y Maestría en Sociología Jurídica. FCJ y S. UNLP. Consultado el 31 de julio de 2018 en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60495/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fuentes

- *Documentos de la oficina de Dirección de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido* (1988-2017). Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Incluye antecedentes de la creación de la carrera (actas de reuniones, convenio con el INC, notas y acuerdos de las facultades involucradas, resolución de creación), cambios sucesivos efectuados al plan de estudios, entre otros.
- *Entrevista a la Arq. Graciela Raponi* (01/12/2017, por Andrés Staccioli).
- Folleto “*Centro Audiovisual-FADU. Muestra 20 años*” (2003).
- Folleto “*Encuentro de Preservación de Imagen y Sonido. Buenos Aires, Argentina, 30 de noviembre de 2016*” (2016).
- Folleto “*SOIMA 2007. Course Information Document*”. Consultado el 20 de agosto de 2018 en <http://soima.iccrom.org/wp-content/uploads/2012/02/Course-information-Document-20071.pdf>
- *Piezas audiovisuales realizadas por estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA* (1989-2017).
- *Reglamento Mediateca | Centro Audiovisual FADU/UBA*, ca. 2009.
- Sitio Web *Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani*: <http://iigg.sociales.uba.ar/archivo-audiovisual>
- Sitio Web *Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual. Centro Cultural Paco Urondo FFyL-UBA*. Consultado el 20 de agosto de 2018 en <http://pacourondo.filo.uba.ar/actividad/diplomatura-en-preservaci%C3%B3n-y-restauraci%C3%B3n-audiovisual-0>
- Sitio Web *International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA)*: <https://www.iasa-web.org>
- *Sitio Web Oficial Cátedra Blanco*: www.catedrablanco.org
- Sitio Web *Repositorio Digital Institucional - Universidad de Buenos Aires*: <http://repositorioubu.sisbi.uba.ar>