



MERCOSUR AUDIOVISUAL

# PLAN ESTRATÉGICO PATRIMONIAL

## Programa Mercosur Audiovisual



Experto Coordinador: Hernán M.L. Gaffet

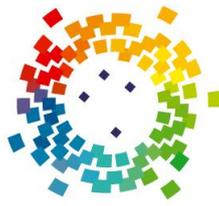
Experto Auxiliar: Fernando M. Peña

Experta Auxiliar 2: Julieta Sepich

Asesora: Paula Félix-Didier

Asistente: Mariana Aramburu

**Buenos Aires, noviembre de 2013**



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## ÍNDICE

ABREVIATURAS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
OBJETIVOS DEL PLAN.....	9
MISIÓN.....	10
VISIÓN.....	10
VALORES.....	10
ANÁLISIS FODA.....	11
PLAN ESTRATÉGICO / RESUMEN.....	14
PLAN ESTRATÉGICO / DESARROLLO.....	19
1. LÍNEA ESTRATÉGICA / ACCIONES DEL ESTADO.....	19
2. LÍNEA ESTRATÉGICA / ESTRATEGIAS Y CONDICIONES PARA EL ALMACENAMIENTO Y LA PRESERVACIÓN.....	27
3. LÍNEA ESTRATÉGICA / FORMACIÓN.....	39
4. LÍNEA ESTRATÉGICA / GESTIÓN DOCUMENTAL.....	42
5. LÍNEA ESTRATÉGICA / DIFUSIÓN.....	51
6. LÍNEA ESTRATÉGICA / INVESTIGACIÓN.....	55
CONSIDERACIONES FINALES.....	66
BIBLIOGRAFÍA.....	69
ANEXOS.....	72
Anexo 1 / Instituciones de formación en temas de preservación, restauración y documentación audiovisual.....	72
Anexo 2 / Instituciones referentes de la región.....	77



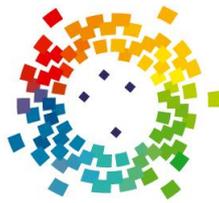
MERCOSUR AUDIOVISUAL

Anexo 3 / Fichas por institución y por pieza audiovisual ..... 82

Anexo 4 / Gestión documental: herramientas y campos utilizados para la descripción de materiales audiovisuales ..... 85

Anexo 5 / Propuesta preliminar de actividades para celebrar el Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur ..... 92

Anexo 6 / Festivales y muestras de cine relacionados con el patrimonio audiovisual. .... 95



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## ABREVIATURAS

ANCINE = Agência Nacional do Cinema, Brasil

ANI-SODRE = Archivo Nacional de la Imagen del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, Uruguay

CCAAA = Junta Coordinadora de Asociaciones de Archivos Audiovisuales

CIA = Consejo Internacional de Archivos

CINAIN = Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional, Argentina

EP = Estados Parte

GMC = Grupo Mercado Común

IASA = Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales

IFLA = Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias

ICAU = Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay

INCAA = Instituto de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina

FIAF = Federación Internacional de Archivos Fílmicos

FIATIFTA= Federación Internacional de Archivos de Televisión

ONG = Organizaciones no gubernamentales

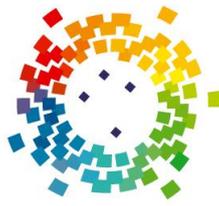
PMA = Programa Mercosur Audiovisual

RECAM = Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR

SAV = Secretaria do Audiovisual, Brasil

SNC = Secretaria Nacional de Cultura, Paraguay

TICS = Tecnologías de la información y la comunicación



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## INTRODUCCIÓN

### Una nueva mirada sobre los archivos audiovisuales

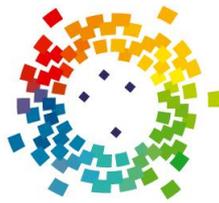
*“Salvaguardar el patrimonio audiovisual es un proceso muy complejo que requiere de una conjunción de soluciones legales, institucionales, técnicas y financieras. No tomar acciones resultará en la pérdida de gran parte de este patrimonio en menos de diez años y conducirá al empobrecimiento irreparable de la memoria humana, la cultura y la identidad”.*

*Mensaje del Director General de UNESCO,  
Mr. Koichiro Matsuura, en ocasión del  
Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre de 2007.*

El presente Plan Estratégico Patrimonial para el MERCOSUR se basa en el concepto central de que la preservación audiovisual debe alcanzar, como parte de una política audiovisual progresista, la misma importancia que el fomento de la producción, la distribución y la exhibición. En efecto, creemos que debe ser la cuarta columna en la construcción de ese tipo de política audiovisual.

Es posible suponer que la consideración tardía o limitada del cine como patrimonio en las políticas culturales estatales ha sido influida, en parte, por cierta continuidad con la tradición de las teorías culturales que redujeron la cultura a las artes, el patrimonio a la idea de colección y el cine a la industria del entretenimiento. Esto se combina con la cristalización de la noción del cine reducido a espectáculo por parte de las políticas del mercado. Al mismo tiempo, en muchos casos, organizaciones de la sociedad civil han llevado a cabo la misión de la preservación audiovisual con mayor eficiencia que el Estado.

Desde una perspectiva más compleja, que considere la tensa articulación entre arte, técnica e industria que el cine supone, afirmamos que **las películas propician experiencias culturales tan significativas como los libros, y los cines tanto como las bibliotecas**. Si bien esta afirmación puede parecer una obviedad, es pertinente tenerla presente porque sirve de fundamento a una posible definición de la clase de institución que nos ocupa.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Una cinemateca -institución que contiene un archivo audiovisual pero que no se limita a ello aunque a veces se los confunda como la misma cosa-, se ocupa de contribuir a la formación para la lectura e interpretación de las películas, además de preservarlas y difundirlas. En este sentido, podemos considerar a la cinemateca también como una institución educativa, entre cuyas tareas principales está la educación de la mirada en clave crítica.**

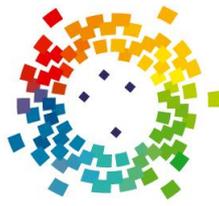
Una cinemateca no puede ser concebida como un reservorio de películas viejas. De hecho, no hay películas viejas sino una mirada que no atiende la historia. La mirada del espectador siempre es actual y, sin importar la edad de la película, si la misma es presentada dando cuenta del contexto histórico y cultural en que fue producida, esta nueva lectura produce nuevos sentidos, resignifica la obra. Así, la lectura no es actividad pasiva, sino que constituye un acto reflexivo, creativo y creador.

Ya en 1927, la directora, teórica y crítica de cine Germaine Dulac (1882-1942) bregó por la enseñanza del cine mucho antes de su reconocimiento como instrumento educativo:

*“El público, más que los cineastas, influye en los destinos del cine. Hay que educar la mirada. El modo: aprendizaje desde y en el seno de la enseñanza escolar. Análisis, estudio y crítica de cine, en la escuela, están relacionados con la supervivencia misma del arte” (Dulac, [1927] 1985).*

La centralidad de la concepción del cine como mero entretenimiento fue en detrimento de la construcción de su sentido como documento, como herramienta para el pensamiento, aplicable a toda la producción audiovisual, sin distinción de mérito artístico o repercusión comercial. Podemos discutir en qué medida una producción audiovisual es arte, o debatir si es entretenida y exitosa comercialmente. Sin embargo, no podemos poner en duda que **todo audiovisual es y será un documento irremplazable de su tiempo, y como tal, una herramienta para pensarnos a partir del mero ejercicio de enfrentar aquel pasado y nuestro presente.**

Una cinemateca, un archivo audiovisual, al igual que la Biblioteca Nacional o el Museo Nacional de Bellas Artes, demandan una inversión cuyo impacto no se medirá en términos económicos sino simbólicos. En efecto, desde que comenzó a

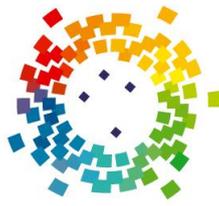


MERCOSUR AUDIOVISUAL

escribirse la historia de la preservación audiovisual a comienzos de 1930, nunca una verdadera cinemateca dio ganancias, ni fue concebida como negocio económico. Sin embargo, una cinemateca que cumpla cabalmente con sus funciones y con buena inserción en su comunidad, será un esencial auxiliar de la nueva producción, inspirando y formando nuevos realizadores, y erigiéndose en el primer banco de imágenes de un país y en un banco de contenidos a reinterpretar. Por ello, insistimos en que **la preservación del patrimonio audiovisual debe ser la cuarta columna en la construcción de toda política audiovisual, junto al fomento de la producción, la distribución y la exhibición. Las cinematecas son el corazón de esa política. Sin ellas, los bienes generados serán efímeros, extinguidos, como toda memoria débil que impide el pensamiento trascendente, duradero, transformador.**

Y esto es así hoy más que nunca, porque los nuevos soportes y sistemas digitales de la industria audiovisual aún se encuentran en permanente evolución, y pasará mucho tiempo hasta estandarizar un formato que no se vuelva obsoleto por simple voluntad de los fabricantes, que harán caso omiso a la imposibilidad del ojo humano para percibir mayor definición en las imágenes. Se trata de formatos que no garantizan una durabilidad más allá de los 25-30 años, y que si duran ese tiempo, muy probablemente ya no encuentren las máquinas que los reproduzcan y proyecten. Esta industria progresará por su constante imperativo de generación de novedades tecnológicas, principalmente funcionales a su propio negocio y también progresará según la demanda de “practicidad y eficiencia” de los productores audiovisuales. En el futuro inmediato, los desafíos técnicos y culturales para preservar las imágenes en movimiento aumentarán en complejidad e importancia. Por ello, porque la industria de insumos nunca priorizó la preservación de las imágenes -y nada hace suponer que vaya a hacerlo- es misión del Estado. Misión por demás congruente, lógica, porque es el mismo Estado quien fomenta y sostiene la producción de imágenes en todo el mundo. Si es preciso el apoyo estatal para la producción de una película (objeto industrial con expectativas comerciales inmediatas), mucho más dependiente de esa tutela es el cuidado de ese producto una vez cumplido su primer circuito de explotación comercial.

El citado rol de los Estados implica un fuerte compromiso. En cierta forma, no es exagerado comparar a ciertas piezas patrimoniales audiovisuales como “enfermos terminales” cuyo tratamiento no puede ser interrumpido. La cancelación o postergación de un proyecto de restauración o preservación puede derivar en “la



MERCOSUR AUDIOVISUAL

muerte” de una pieza patrimonial y, por lo general, se trata de una intervención en una pieza única, la última copia, el último negativo, desapareciendo así la obra.

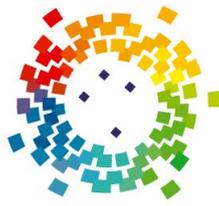
También nos parecen pertinentes dos consideraciones esenciales acerca de lo que se considera patrimonio audiovisual de un país:

1- No sólo refiere a la producción local, sino también al material de origen extranjero. A partir de que un audiovisual, cualquiera sea su nacionalidad, es difundido públicamente pasa a integrar el bagaje y la experiencia cultural de los espectadores y de los hacedores de nuestras imágenes.

2- Además de las películas, en su soporte fílmico o de video analógico o digital, también integran este patrimonio todos los materiales que sirvieron a la producción y difusión del audiovisual: guiones, desgloses de producción, correspondencia, fotos, afiches, cámaras, proyectores, etc. De la misma forma, los documentos generados sobre la recepción-percepción de la obra audiovisual tales como reseñas, críticas, análisis editados tanto en impresos como en internet, difundidos en forma radial o televisiva.

Sólo si las restricciones presupuestarias lo imponen, podría establecerse una política de preservación que atienda exclusivamente a los materiales de producción local. Como ello no transforma al material extranjero en descartable, deberían articularse acciones de intercambio con otras instituciones orientadas a su resguardo.

Nuestro equipo de trabajo elaboró este Plan entendiendo que la preservación del patrimonio demanda, si se pretenden beneficios duraderos que instalen “una cultura del audiovisual que debe ser cuidado, difundido y estudiado”, una fuerte acción en lo referente a la educación específica de aquellos que producen el audiovisual, de aquellos que gestionan las políticas audiovisuales y de los públicos. De allí que la formación aparezca como un eje significativo que atraviesa nuestra trabajo y que hayamos sumado, como propuestas anexas, dos espacios de intervención en los que las cinematecas de los EP deberían tener un rol primordial: la investigación sobre consumo cultural en general y de cine en particular y la puesta en práctica de proyectos que pongan en diálogo el cine y la educación. Partimos de la presunción de que la puesta en práctica de proyectos que apunten a conocer los espectadores reales y potenciales de nuestra cinematografía y que trabajen en forma sistemática y a largo plazo sobre una pedagogía de la percepción, puede



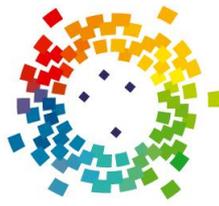
MERCOSUR AUDIOVISUAL

constituir un aporte significativo en el desarrollo y conservación de públicos de cine de los países de nuestra región.

Entendiendo de esta forma a los archivos audiovisuales, proponemos el siguiente Plan Estratégico Patrimonial, que puede permitir potenciar las políticas nacionales de preservación y articular políticas de integración regional.

Hemos definido las acciones propuestas a partir de seis líneas estratégicas: 1. Acciones del Estado; 2. Estrategias y condiciones para el almacenamiento y la preservación; 3. Formación; 4. Gestión documental; 5. Difusión; 6. Investigación.

Los efectos que puedan tener las recomendaciones de este Plan tienen que ver con las dispares realidades de los archivos de cada EP, de sus posibilidades presupuestarias y del diagnóstico que puedan hacer los responsables de las políticas audiovisuales de cada país, más allá del análisis realizado por nosotros. Por ello, la autoridad de cada EP sabrá distinguir que recomendación es necesaria y aplicable a la realidad de sus archivos y nos limitamos a puntualizar, en pocos casos, referencias de algún país en particular.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

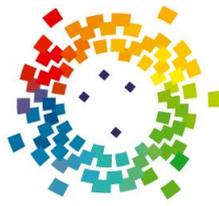
## OBJETIVOS DEL PLAN

### Objetivo general

Definir las líneas estratégicas a modo de recomendaciones para los Estados Parte del MERCOSUR en lo referente a la conservación, restauración y digitalización de su patrimonio audiovisual.

### Objetivos específicos

- Definir posibles acciones del Estado en la intervención sobre el patrimonio audiovisual y el mejoramiento de las condiciones de los archivos.
- Definir estrategias y acciones para mejorar las condiciones de almacenamiento y preservación para los archivos.
- Generar estrategias de concientización y formación sobre preservación del patrimonio audiovisual entre los actores del campo de la producción audiovisual.
- Generar un sistema regional para la gestión documental y asegurar su desarrollo y permanencia.
- Establecer estrategias de difusión y comunicación para la concientización sobre la importancia de la preservación audiovisual en la ciudadanía.
- Propiciar investigaciones que apunten a indagar interinstitucional e interdisciplinariamente tópicos que no forman parte de los temas tradicionales de investigación de las cinematecas, pero que contribuyen a los procesos de patrimonialización audiovisual, tales como el consumo y la recepción de cine y la relación entre audiovisuales y educación.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## MISIÓN

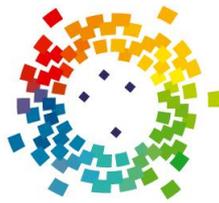
Generar recomendaciones sobre las acciones necesarias para la conservación, restauración y digitalización del patrimonio audiovisual de los Estados Parte del MERCOSUR a partir de la consideración de una nueva mirada sobre los archivos audiovisuales.

## VISIÓN

A través de las recomendaciones propuestas se procura que la problemática del patrimonio gane centralidad en las políticas audiovisuales estatales, aspirando a que sea jerarquizado como cuarta columna de las mismas, junto con el fomento a la producción, distribución y exhibición. Al mismo tiempo, se pretende que el patrimonio audiovisual sea valorado por los productores, realizadores y la ciudadanía en general.

## VALORES

- Rol activo de intervención del Estado frente a las políticas culturales del mercado
  - Fomento de la diversidad de la producción y el consumo culturales
  - Compromiso con los procesos de integración regional desde el campo cultural
    - Valoración de la memoria, relatos e imágenes propias.
    - Excepción cultural para la circulación de bienes culturales
    - Consideración del acceso a los bienes patrimoniales como parte de los derechos ciudadanos
      - Compromiso con la formación permanente de los recursos humanos
      - Valoración de los espacios de debate y consenso
      - Solidaridad y cooperación entre archivos



MERCOSUR AUDIOVISUAL

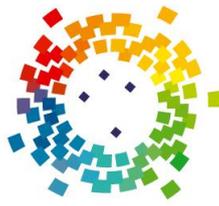
## ANÁLISIS FODA

Debido a que el esquema de análisis FODA (fortalezas, oportunidades, debilidades, amenazas) proviene de la planificación para la gestión empresarial, y sus adaptaciones a otro tipo de instituciones y/o proyectos pueden presentar algunas divergencias en los conceptos desde los que se parte, nos parece pertinente aclarar las nociones en las que nos basamos para realizar este tipo de diagnóstico.

En lo que se refiere al análisis interno de la matriz FODA, entendemos a las fortalezas como las capacidades especiales con las que cuenta el proyecto, es decir situaciones que afectan positivamente el cumplimiento del objetivo definido.

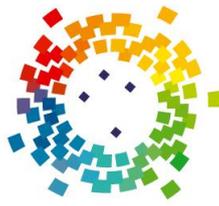
Las debilidades son aquellas situaciones propias de un proyecto que afectan negativamente el cumplimiento del objetivo, como por ejemplo recursos de los que se carece, habilidades que no se poseen, actividades que no se desarrollan positivamente. Tanto las fortalezas como las debilidades son plausibles de ser controladas directamente.

En cuanto al análisis externo, las oportunidades se entienden como situaciones positivas favorables, explotables, que se deben descubrir en el entorno en el que actúa el proyecto, mientras que las amenazas son factores también externos que pueden afectar negativamente el objetivo. Tanto las oportunidades como las amenazas no son controlables pues son externas a la capacidad directa de gestión (Silva y Sandoval, 2012).



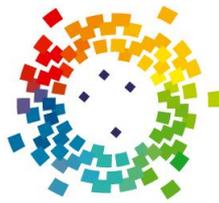
MERCOSUR AUDIOVISUAL

OPORTUNIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Las políticas estatales consideran a los productos culturales desde la perspectiva de la excepción cultural y la diversidad.</li> <li>▪ Avance en los procesos de integración regional, incluso en materia cultural</li> <li>▪ Existencia de programas del MERCOSUR vinculados con la cultura, tales como el PMA</li> <li>▪ Existencia de la RECAM</li> <li>▪ Incremento de la producción audiovisual en los EP y su valoración internacional</li> <li>▪ Incremento de instituciones de formación en realización audiovisual en la región. En Argentina con importantes matrículas, y con algunas instituciones gratuitas.</li> <li>▪ Existencia de parámetros internacionales de preservación y archivística audiovisual consensuados por instituciones referentes en la materia. Por ejemplo, Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF, Asociación de Archivistas de Imágenes en Movimiento AMIA, Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento CLAIM, Red de Bibliotecas Iberoamericanas de Cine BIBLIOCI, Memoria del Mundo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Tendencia a que el cine sea considerado sólo como entretenimiento, reforzado por las políticas culturales del mercado</li> <li>▪ Consideración tardía o limitada del audiovisual como patrimonio dentro de las políticas culturales estatales en algunos Estados</li> <li>▪ Permanentes mutaciones en sistemas y formatos audiovisuales de tecnología digital, que dificultan por incompatibilidad la difusión y la preservación de la producción audiovisual.</li> <li>▪ Las empresas productoras de material fílmico virgen a nivel mundial están reduciendo drásticamente su producción.</li> <li>▪ Inminencia del cierre de laboratorios fílmicos privados por avance de la tecnología digital e inexistencia de laboratorios propiedad del Estado en Argentina, Uruguay y Paraguay</li> <li>▪ Inexistencia o escasez de materias específicas sobre preservación en las carreras de cine o de especializados y posgrados sobre la temática.</li> <li>▪ Desconocimiento o poca información sobre el cuidado del patrimonio audiovisual entre productores y realizadores</li> <li>▪ Existencia de dificultades de traslado para audiovisuales de archivo que circulan con fines de tareas de preservación</li> <li>▪ Existencia de gravámenes aduaneros para importación de insumos para archivos</li> <li>▪ Ausencia de reconocimiento de costos que incluyan una matriz de preservación en producciones fomentadas por los entes estatales a través de subsidios y créditos</li> <li>▪ Ausencia o incumplimiento de dispositivos legales que garanticen partidas presupuestarias para tareas específicas de los archivos</li> </ul>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

FORTALEZAS	DEBILIDADES
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Todas los EP cuentan con algún tipo de archivo audiovisual, sea privado o estatal</li> <li>▪ Argentina: existe una ley de creación de la CINAIN de 1999, reglamentada en 2010, con precisiones sobre la partida presupuestaria.</li> <li>▪ La Cinemateca Brasileira de São Paulo es un paradigma a nivel continental sobre preservación audiovisual</li> <li>▪ Uruguay: instituciones con importante trayectoria en archivística audiovisual como el SODRE y Cinemateca Uruguay, referentes de su cultura.</li> <li>▪ Uruguay: importante proyecto de depósito para el audiovisual de producción uruguaya a través del ICAU</li> <li>▪ Paraguay: la existencia de un proyecto de Ley de Cine que contempla la creación de una cinemateca nacional.</li> <li>▪ Existencia en los 4 EP de pequeños archivos privados</li> <li>▪ Los recursos humanos de los archivos son de calidad</li> <li>▪ La Cinemateca Brasileira de São Paulo es un referente en la región en lo referente a su sistema de gestión documental</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Importante nivel de asimetría entre los archivos de la región.</li> <li>▪ La CINAIN aún no ha sido implementada y el punto de la ley de 1999 sobre su presupuesto ha quedado desactualizado.</li> <li>▪ La Cinemateca Brasileira de São Paulo atraviesa cambios institucionales que podrían alterar el funcionamiento y ritmo de trabajo verificado hasta finales de 2012.</li> <li>▪ Uruguay: dificultades presupuestarias y de infraestructura de los archivos ANI-SODRE y Cinemateca Uruguay, lo cual afecta sus misiones principales</li> <li>▪ El proyecto de depósito no contempla piezas audiovisuales no uruguayas, que es el principal acervo de la Cinemateca Uruguay</li> <li>▪ Paraguay: proyecto de Ley de Cine se encuentra postergado</li> <li>▪ El Estado no ha articulado sistemáticamente políticas de preservación teniendo en cuenta los archivos privados</li> <li>▪ Recursos humanos formados en preservación audiovisual escasos en Argentina, Paraguay y Uruguay y con alta rotación en Brasil.</li> <li>▪ Poco intercambio de formación y recursos humanos en la región en materia de preservación.</li> <li>▪ Softwares de gestión documental obsoletos y discontinuados en Argentina, Paraguay y Uruguay. Disparidad en formatos y herramientas informáticas utilizados en la construcción de bases de datos de los archivos de los EP.</li> <li>▪ Mucho material ha iniciado su proceso de degradación químico-física por depósitos con acondicionamiento ambiental defectuoso o nulo.</li> <li>▪ Poca interacción entre los archivos audiovisuales y las instituciones educativas.</li> </ul>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## PLAN ESTRATÉGICO / RESUMEN

### LÍNEA ESTRATÉGICA 1 / ACCIONES DEL ESTADO

**1.1. Objetivo estratégico: precisar acciones del Estado para contribuir al mejor funcionamiento de los archivos audiovisuales desde una nueva perspectiva sobre los mismos**

#### Acciones a corto plazo

1.1.a. Impulsar dispositivos legales que garanticen una partida presupuestaria estatal que no se limite a cubrir los costos de infraestructura y personal de los archivos, sino que alcance la misión principal: preservación, educación y difusión del acervo

1.1.b. Argentina: definir la puesta en marcha de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), dando cumplimiento a la Ley 25.119 aprobada en 1999 y su correspondiente decreto reglamentario N° 1209 aprobado en 2010.

1.1.c. Uruguay: definir acciones para la implementación del proyecto de depósito del audiovisual.

1.1.d. Paraguay: aprobación del proyecto de Ley de Cine, que incluye la creación de una Cinemateca Nacional y definición en la misma sobre la partida presupuestaria para este organismo

1.1.e. Garantizar en cada ente estatal que se ocupa de la política audiovisual en cada EP la presencia de un especialista en preservación audiovisual como referente permanente.

#### Acciones a mediano plazo

1.1.f. Desarrollar una política de recursos humanos específica para archivos audiovisuales

1.1.g. Redefinir la resolución N°122/96 Mercosur/GMC para lograr la implementación del Sello Cultural MERCOSUR en el caso particular de las piezas audiovisuales patrimoniales.

1.1.h. En el caso de los EP que posean planes de fomento a la producción audiovisual a través de créditos y/o subsidios, instrumentar la inclusión entre los “costos de producción reconocidos” de una matriz de preservación

1.1.i. Uruguay: asegurar una asistencia presupuestaria permanente acorde a las necesidades de la Cinemateca Uruguaya y del SODRE.

#### Acciones a largo plazo

1.1.j. Eximir de gravámenes aduaneros a los insumos que se importan para la preservación.

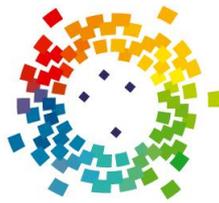
**1.2. Objetivo estratégico: articular actividades de cooperación regional especialmente orientadas a la preservación y difusión del patrimonio audiovisual**

#### Acciones a corto plazo

1.2.a. Armado de un laboratorio regional donde procesar el material audiovisual de Argentina, Uruguay y Paraguay

#### Acciones a mediano plazo

1.2.b. Creación de la Unidad Técnica del Mercosur Audiovisual (UTMA), que se ocuparía de diseñar e implementar planes para la actualización permanente de los estándares técnicos de los formatos, sistemas y codecs, para el delivery y preservación de la producción audiovisual.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## LÍNEA ESTRATÉGICA 2 / ESTRATEGIAS Y CONDICIONES PARA EL ALMACENAMIENTO Y LA PRESERVACIÓN

### 2.1. Objetivo estratégico: contribuir a la materialización de la infraestructura mínima e imprescindible para los archivos, basada en parámetros internacionales desarrollados por las instituciones representativas

#### Acciones a corto plazo

2.1.a. Construir espacios específicos con las condiciones ambientales adecuadas de almacenamiento o acondicionar los espacios existentes si fueran deficientes en los valores de temperatura, humedad y ventilación recomendados

2.1.b. Facilitar a los archivos de los EP consultorías y asesorías con otros archivos audiovisuales y ONG en lo referente al almacenamiento

2.1.c. Asegurar y monitorear que los archivos bajo la órbita estatal desarrollen un programa organizado de revisión, reparación y/o reemplazo del equipamiento para los procesos implicados en la preservación

2.1.d. Promover la evaluación de cada archivo sobre su inmediata necesidad de material fílmico virgen

#### Acciones a mediano plazo

2.1.e. Asegurar partidas presupuestarias específicas para la adquisición y acopio de material fílmico virgen en los archivos

### 2.2. Objetivo estratégico: monitorear políticas institucionales de preservación en los archivos

#### Acciones a corto plazo

2.2.a. Asegurar y monitorear que los archivos bajo la órbita estatal generen un programa sistemático de preservación, basado en parámetros internacionalmente aprobados, pero adaptados a sus realidades institucionales

2.2.b. Garantizar la transferencia de las imágenes fílmicas originalmente registradas en soporte nitrato o acetato a fílmico en soporte polyester (ESTAR)

#### Acciones a mediano plazo

2.2.c. Asegurar y monitorear que los archivos bajo la órbita estatal cumplan con los parámetros recomendados para cada una de las actividades que involucran una expertise técnica e intelectual: adquisición; conservación; gestión de colecciones; preservación; restauración; acceso

### 2.3. Objetivo estratégico: contribuir a la capacitación permanente de los trabajadores actuales y potenciales de los archivos

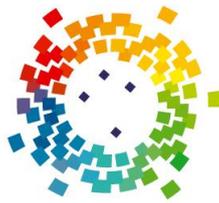
#### Acciones a mediano plazo

2.3.a. Impulsar el debate y desarrollo, a partir de la coordinación entre archivos e instituciones educativas, de áreas de formación específicas sobre preservación

2.3.b. Implementar becas y programas de intercambio con archivos de la Región y de otros países

#### Acciones a largo plazo

2.3.c. Incorporar en las escuelas y universidades de cine materias obligatorias y posgrados referentes a la preservación audiovisual



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## LÍNEA ESTRATÉGICA 3 / FORMACIÓN

### 3.1. Objetivo estratégico: concientizar y formar en la importancia de la preservación del patrimonio audiovisual entre los integrantes de la industria audiovisual

#### Acciones a corto plazo

3.1.a. Realizar campañas de formación y concientización sobre preservación y "el dilema digital" entre los realizadores, productores y distribuidores de la industria audiovisual en instituciones de formación audiovisual y asociaciones profesionales.

#### Acciones a mediano plazo

3.1.b. Apoyar y co-organizar talleres y reuniones participativas para la generación de espacios de discusión y formación que integren a los actores con antecedentes en la gestión y producción del patrimonio audiovisual desde un paraguas temático que surja de un foro de discusión en la RECAM, producto del análisis de las necesidades que se han detectado en la región

## LÍNEA ESTRATÉGICA 4 / GESTIÓN DOCUMENTAL

### 4.1. Objetivo estratégico: promover y monitorear la normalización y estandarización de los procesos técnicos de gestión documental de los archivos bajo la órbita estatal

#### Acciones a corto plazo

4.1.a. Impulsar y monitorear el diseño de un plan de registro-inventario y un estudio de la estimación de crecimiento de cada acervo.

#### Acciones a mediano plazo

4.1.b. Impulsar y monitorear el inicio de acciones para la completa catalogación de cada archivo de los EP

4.1.c. Impulsar y monitorear un diagnóstico de las prioridades de intervención de conservación para diseñar los planes de preservación

4.1.d. Impulsar y monitorear políticas de difusión y comunicación de los archivos de los EP

### 4.2. Objetivo estratégico: propiciar la integración regional de la gestión documental de los archivos a partir de la implementación de una base de datos en el portal web de la RECAM

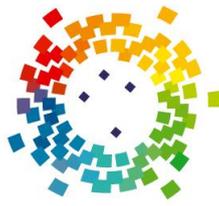
#### Acciones a corto plazo

4.2.a. Diseñar e implementar la de base de datos en el sitio (plataforma web) RECAM de piezas audiovisuales e instituciones incluidas en el PMA.

4.2.b. Elaborar un manual de la arquitectura informática de metadatos para su puesta en marcha en el portal web de la RECAM.

#### Acciones a mediano plazo

4.2.c. Producir sinergia con los diferentes profesionales altamente capacitados de la región para potenciar la circulación de conocimiento y estrategias pedagógicas para el personal dedicado a estas tareas



MERCOSUR AUDIOVISUAL

### **4.3. Objetivo estratégico: asegurar la continuidad del sistema integral de gestión de documentación en sus etapas 2 y 3 a través de la RECAM**

#### **Acciones a corto plazo**

4.3.a. Evaluar con cada institución de los EP su incorporación a la plataforma de manera diferenciada

#### **Acciones a mediano plazo**

4.3.b. Propiciar el acuerdo con cada institución sobre la periodicidad de incorporación de materiales en la base común

4.3.c. Incorporar una sección donde se carguen documentos compartidos por las instituciones u organismo. Por ejemplo: Manuales de procedimiento, reglamentos internos, modelos de gestión, tesoro terminológico, actividades

## **LÍNEA ESTRATÉGICA 5 / DIFUSIÓN**

### **5.1. Objetivo estratégico: establecer estrategias de difusión y comunicación para la concientización sobre la importancia de la preservación audiovisual en la ciudadanía**

#### **Acciones a corto plazo**

5.1.a. Realizar campañas públicas en medios de comunicación a través de pauta publicitaria estatal y en salas de cine estatales para re-jerarquizar al audiovisual como objeto cultural y herramienta pedagógica, y difundir el concepto de patrimonio audiovisual.

5.1.b. Establecer el Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur

5.1.c. Definir actividades específicas para la celebración del Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur

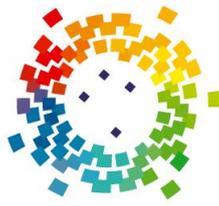
### **5.2. Objetivo estratégico: ampliar y enriquecer los procesos de recepción de los productos audiovisuales de los EP**

#### **Acciones a corto plazo**

5.2.a. Garantizar el subtulado a portugués y castellano en las ediciones comerciales e institucionales de Dvd y/o Bluray de los EP.

#### **Acciones a mediano plazo**

5.2.b. En el caso de la futura digitalización y restauración de piezas audiovisuales, asegurar la producción de textos curatoriales que expresen el contexto histórico-cultural en que fueron producidas, y el por qué de la necesidad de su rescate y difusión



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## LÍNEA ESTRATÉGICA 6 / INVESTIGACIÓN

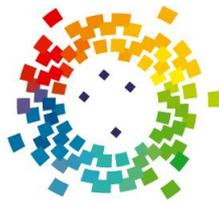
**6.1. Objetivo estratégico: impulsar la coordinación entre universidades públicas y privadas y los archivos para la realización de investigaciones que complementen los temas específicos de estudio de las cinematecas y que contribuyan a procesos de patrimonialización**

### ACCIONES

#### Acciones a mediano plazo

6.1.a. Analizar las posibilidades de realizar investigaciones interdisciplinarias e interinstitucionales de consumo cultural focalizadas en el consumo de cine, que combinen técnicas cualitativas y cuantitativas.

6.1.b. Examinar las posibilidades de desarrollar estrategias y proyectos para incorporar audiovisuales en los procesos de enseñanza y aprendizaje en escuelas primarias, secundarias, espacios de formación profesional de los docentes e instituciones terciarias y universitarias, y espacios de educación no formal



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## PLAN ESTRATÉGICO / DESARROLLO

### 1. LÍNEA ESTRATÉGICA / ACCIONES DEL ESTADO

**1.1. Objetivo estratégico: precisar acciones del Estado para contribuir al mejor funcionamiento de los archivos audiovisuales desde una nueva perspectiva sobre los mismos.**

#### **Acciones a corto plazo**

*1.1.a. Impulsar dispositivos legales que garanticen una partida presupuestaria estatal que no se limite a cubrir los costos de infraestructura y personal de los archivos, sino que alcance la misión principal: preservación, educación y difusión del acervo.*

Un dispositivo legal que prescriba el monto, la periodicidad y el destino específico de dichos fondos, permitiría al archivo beneficiado planificar la gestión institucional a largo plazo y con mayor eficiencia.

*1.1.b. Argentina: definir la puesta en marcha de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), dando cumplimiento a la Ley 25.119 aprobada en 1999 y su correspondiente decreto reglamentario N° 1209 aprobado en 2010.*

Cabe aclarar que, antes de su implementación, debería considerarse la posibilidad de revisar algunos aspectos, puesto que desde 1999 al presente se han producido cambios que la vuelven en parte desactualizada, en particular el punto referente a la partida presupuestaria de la CINAIN.

Luego, debería darse urgente solución al espacio necesario para sus oficinas, ámbito de atención al público y consulta, así como también para la guarda de materiales, independientemente del depósito del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) -el único acondicionado ambientalmente para este fin bajo la órbita del Estado Nacional- que además ha colmado su capacidad.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

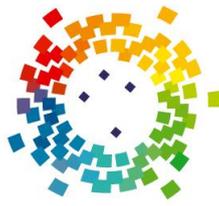
*1.1.c. Uruguay: definir acciones para la implementación del proyecto de depósito del audiovisual.*

El Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay ha desarrollado un proyecto de depósito para el audiovisual de producción uruguaya que es altamente positivo y debe destacarse como política activa en la materia. Efectivamente, este depósito debe ser considerado como absolutamente prioritario. La Red de Estudios Sobre Conservación en Cine (RECC), a través de Julieta Keldjian, Ana Laura Cirio e Isabel Wschebor, realizó tres valiosos informes de consultoría (2011) encargados por el ICAU sobre patrimonio audiovisual en Uruguay, en los que se definen tres etapas de acción para un proyecto de depósito nacional que consideramos precisas y acertadas y un protocolo para su implementación.

Asimismo, consideramos valiosos los diagnósticos y propuestas realizados por la Cinemateca Uruguaya en el informe de Manuel Martínez Carril "PATRIMONIO AUDIOVISUAL NACIONAL. Primera aproximación. Trabajos e investigación pendientes y a ser realizados. Carencias y necesidades. Algunas propuestas".

En el año 2013 no hubo avances en lo que respecta a la construcción del mencionado depósito nacional. Con la voluntad de continuar las acciones de su Eje Patrimonio, el ICAU decidió continuar durante 2013 el trabajo junto con RECC y encomendó un estudio para la elaboración de un inventario completo de los materiales nacionales existentes en los archivos de la Cinemateca Uruguaya y Archivo Nacional de la Imagen-SODRE, con el objetivo de obtener un mayor conocimiento de las películas uruguayas que potencialmente puedan ser alojadas en el futuro depósito para materiales nacionales. Realizado entre los meses de enero y junio de 2013 por Julio Cabrio y Clara Von Sanden, el relevamiento abarcó la totalidad de materiales de nitratos depositados en ambas instituciones y un porcentaje significativo de los demás materiales, poniendo especial énfasis en las obras de ficción. Se trató de un relevamiento descriptivo que incluye informes institucionales, diagnósticos de las colecciones, inventarios, fichas de inspección física y registro fotográfico. Sobre el final se realizaron algunas recomendaciones y propuestas.

En el caso del archivo de Cinemateca Uruguaya se procedió a la revisión de la base de datos existente, a partir de la cual se generaron varios listados conteniendo los títulos uruguayos allí mencionados. En base a estos listados se seleccionó un conjunto de películas a inspeccionar en particular. También se destinó parte del



MERCOSUR AUDIOVISUAL

trabajo a la revisión de un conjunto de películas que se encontraba escasamente descrito.

En cuanto al Archivo Nacional de la Imagen, se revisaron los listados existentes en papel para elaborar una planilla, de la cual se seleccionó una parte del material para su inspección. Paralelamente, se realizó un inventario completo de los materiales sobre soporte nitrato de ambas instituciones que se encuentran almacenados conjuntamente en un depósito en el predio del archivo de Cinemateca.

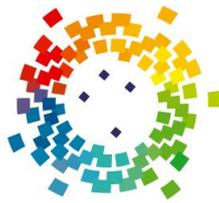
En ambos archivos se efectuaron mediciones regulares de temperatura y humedad relativa al interior de los depósitos y de los niveles de acidez de las películas.

*1.1.d. Paraguay: aprobación del proyecto de Ley de Cine, que incluye la creación de una Cinemateca Nacional y definición en la misma sobre la partida presupuestaria para este organismo.*

Al igual que la Cinemateca Uruguaya, la Fundación Cinemateca Paraguaya es un archivo que a lo largo de su trayectoria se ha transformado en referente local por su experiencia, conocimientos y su acervo. Antes o después de la aprobación del citado proyecto de ley, convendría articular una política nacional de preservación involucrando a la Fundación Cinemateca Paraguaya.

*1.1.e. Garantizar en cada ente estatal que se ocupa de la política audiovisual en cada EP la presencia de un especialista en preservación audiovisual como referente permanente.*

Los EP que implementen acciones articuladas en una política nacional audiovisual que incluya la preservación de su patrimonio, deberían contar con al menos un referente permanente con *expertise* en materia de preservación audiovisual, conocimiento de los principales archivos de su país y de la legislación nacional y regional que aplique a la gestión patrimonial.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Acciones a mediano plazo

### *1.1.f. Desarrollar una política de recursos humanos específica para archivos audiovisuales.*

Los recursos humanos de un archivo audiovisual, por su especificidad, demandan un complejo expertise. La progresiva y cada vez más acelerada conversión del fílmico al digital hace que el conocimiento y su transmisión encuentren numerosos escollos que exceden lo académico, como la rotación de trabajadores capacitados (que en muchas ocasiones dejan los archivos estatales para trabajar en empresas privadas) y la duración de los contratos, que no siempre pueden ser renovados.

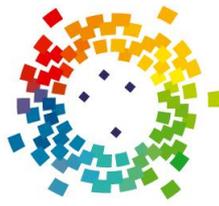
Un cambio brusco en la dirección de la gestión del archivo o la desafectación intempestiva de personal a cargo de proyectos en ejecución pueden resultar tan traumáticos y perjudiciales como un incendio o el robo de equipos.

### *1.1.g. Redefinir la resolución N°122/96 Mercosur/GMC para lograr la implementación del Sello Cultural MERCOSUR en el caso particular de las piezas audiovisuales patrimoniales.*

Las piezas audiovisuales patrimoniales suelen circular entre países ya sea para festivales, ámbitos académicos, o destinos que sirvan para su restauración como laboratorios audiovisuales u otras cinematecas. Los trámites aduaneros suelen dificultar la integración de nuestros países en esta materia.

La resolución N°122/96 Mercosur/GMC, TRATAMIENTO ADUANERO PARA LA CIRCULACIÓN EN LOS PAISES DEL MERCOSUR DE BIENES INTEGRANTES DE PROYECTOS CULTURALES APROBADOS POR LOS ÓRGANOS COMPETENTES, estableció un sello cultural, pero el sistema no llegó a implementarse debido a inconvenientes derivados de rígidas operatorias de la aduana argentina, dificultades por parte de Brasil para determinar el organismo que otorgue el sello, y la falta de información sobre un bien cultural de naturaleza audiovisual en organismos intervinientes en el trámite.

Recomendamos que se tenga en cuenta la posibilidad de redefinir la resolución N°122/96 y, al menos para los bienes audiovisuales, expresar el delicado tratamiento que demandan los diferentes formatos, sean fílmicos o de video, que pueden ser dañados en un scanner aduanero o un depósito no refrigerado, y aclarar que si bien



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

originalmente los audiovisuales son concebidos como productos comerciales, con posterioridad y una vez patrimonializados por una institución archivística de guarda y preservación, devienen carentes de valor en términos comerciales y son sólo valubles en términos culturales. La resolución N°33/08 distingue y describe con sumo detalle el auto-adhesivo Sello Cultural. Sugerimos lo mismo para describir el objeto audiovisual, lo que permitiría definir e instruir, impidiendo interpretaciones que puedan derivar en equívocos y largos trámites.

Por otra parte, la resolución N°122/96 alude a los bienes que “fueran destinados a la exhibición o utilización en eventos culturales” pero no precisa que puedan ser considerados de la misma forma los bienes que pudieran ser intervenidos para una restauración en un laboratorio. De este modo, un film de archivo de un país del MERCOSUR restaurado en otro país del MERCOSUR puede ser gravado al ingresar a su país de origen según el costo de su restauración, si ese fuera el caso.

Para citar un ejemplo, el Glosario Fiscal y Aduanero de la AFIP en Argentina, define a los BIENES CULTURALES como: “*Objetos materiales y tangibles que, ya sea por su significación histórica, artística, religiosa, arqueológica, arquitectónica, científica, etc., denotan un valor cultural. Pueden considerarse bienes culturales las antigüedades, las obras de arte y los fósiles, entre otros*”. Resulta improbable que esta definición, sin un cabal conocimiento de lo que consideramos patrimonio audiovisual, pueda allanar el camino en la problemática que tratamos.

Puede que un film a ser intervenido para una restauración sea procesado con intenciones comerciales, pero para definir si es así estará el ente nacional encargado de otorgar el Sello Cultural, de la misma forma que dichos organismos, el INCAA en Argentina, ANCINE en Brasil, ICAU en Uruguay y Dirección del Audiovisual – SNC en Paraguay, definen la nacionalidad de la pieza audiovisual.

Otro inconveniente a menudo insalvable para los presupuesto de los archivos es el gasto de transporte para lo cual debería instrumentarse una ayuda económica a ese efecto. El transporte de una copia fílmica de 35mm desde Buenos Aires a San Pablo, por ejemplo, supera los 500 dólares. Esto evidencia que una exención impositiva no es suficiente para una integración de los archivos de la región.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

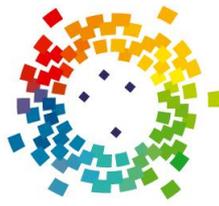
*1.1.h. En el caso de los EP que posean planes de fomento a la producción audiovisual a través de créditos y/o subsidios, instrumentar la inclusión entre los “costos de producción reconocidos” de una matriz de preservación.*

Nos referimos a una matriz de preservación que no sea expuesta a los procesos de laboratorio implicados en la comercialización, por ejemplo, el tiraje de copias. Vale recordar que hay países que preservan con matrices en fílmico aún las producciones enteramente producidas y comercializadas en formatos digitales. Francia, referente mundial en debates y acciones de preservación audiovisual, modificó en 2011 la disposición sobre su depósito legal de audiovisuales, a partir de la cual la producción audiovisual se debe depositar obligatoriamente en material fílmico en los archivos franceses (Décret n° 2011-1904 du 19 décembre 2011 relatif au dépôt légal). Sabemos que esto representa un alto costo adicional, por lo general fuera de las posibilidades de las producciones de bajo costo y costo medio, pero no podemos dejar de señalarlo. Por ello, las políticas a implementar deberán elegir, en lo que se refiere a las producciones actuales en soportes digitales, entre preservar migrando de formato periódicamente o preservar a largo plazo en soporte fílmico. En cualquier caso, la asistencia estatal al productor es indispensable en la mayoría de los casos.

*1.1.i. Uruguay: asegurar una asistencia presupuestaria permanente acorde a las necesidades de la Cinemateca Uruguaya y del SODRE.*

En el caso de la Cinemateca Uruguaya, aunque se trata de una institución de gestión privada, el hecho de que sea uno de los mayores reservorios de material fílmico de la región debería habilitar que se considere, desde cualquier política preservacionista, sus urgentes y graves necesidades.

Por otra parte, según información recogida in situ por el coordinador de este Plan y una experta auxiliar el 12 de agosto de 2012, en la sede del Archivo Nacional de la Imagen del SODRE y el depósito del Canal 5 de Montevideo, donde se encuentran alrededor de 2000 de sus 5000 títulos fílmicos, esta institución expone una gestión eficiente, si ponemos en relación su ajustado presupuesto con el buen cuidado del patrimonio bajo su custodia. No obstante, precisa de mayores recursos económicos para poder ejecutar proyectos de preservación de materiales fílmicos del primitivo audiovisual uruguayo, sumar personal técnico para realizar las diferentes tareas de puesta en valor, y para la ampliación del espacio destinado a su archivo de documentos impresos.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Acciones a largo plazo

*1.1.j. Eximir de gravámenes aduaneros a los insumos que se importan para la preservación.*

La permanente mutación tecnológica de soportes de difusión audiovisual, de equipamiento y sus repuestos expone a los archivos a cíclicas complicaciones presupuestarias, más aún teniendo en cuenta que dichos insumos se deben importar en la mayoría de los casos. De esta manera, deberían evaluarse las posibilidades de realizar un proyecto para la reducción o eliminación de los aranceles aduaneros de importación para este tipo de casos. En el corto plazo, aprovechando las ventajas que propicia un acuerdo regional como el MERCOSUR, y potenciando la integración, podría considerarse que la reducción o la eliminación de aranceles aduaneros se realice en el caso de insumos que provienen de los EP, por ejemplo los envases de polipropileno para rollos de película que se producen en Brasil.

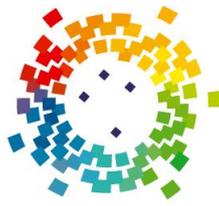
**1.2. Objetivo estratégico: articular actividades de cooperación regional especialmente orientadas a la preservación y difusión del patrimonio audiovisual**

## Acciones a corto plazo

*1.2.a. Armado de un laboratorio regional donde procesar el material audiovisual de Argentina, Uruguay y Paraguay.*

Si bien la Cinemateca Brasileira posee un laboratorio muy completo, apto para el procesamiento de todos los formatos analógicos y de video, en Argentina los laboratorios ya están planificando dejar de trabajar con formatos analógicos y en Paraguay y Uruguay no hay laboratorios fílmicos. El pasaje al digital de todo el material fílmico de archivo llevará un tiempo hoy difícil de mensurar, pero efectivamente la transición será prolongada y es necesario otro laboratorio para procesar films que no esté atado a las tendencias del mercado.

Si la Argentina concretara en el corto plazo la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional CINAIN, el laboratorio de esta institución podría cumplir esa función.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

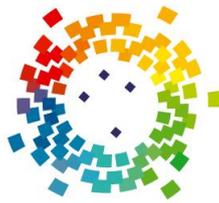
## Acciones a mediano plazo

*1.2.b. Creación de la Unidad Técnica del Mercosur Audiovisual (UTMA), que se ocuparía de diseñar e implementar planes para la actualización permanente de los estándares técnicos de los formatos, sistemas y codecs, para el delivery y preservación de la producción audiovisual.*

La actualización permanente de los estándares técnicos de los formatos, sistemas y codecs, para el delivery y preservación de la producción audiovisual es una tarea imprescindible para la preservación de la producción actual.

La UTMA podría estar dirigida por referentes en la materia de los EP y podría asistir a las instituciones designadas por la representación en la RECAM de cada país. Sería un comité permanente con reuniones periódicas en sedes a designar y con financiamiento a definir.

La UTMA debería trabajar conjuntamente con el laboratorio mencionado en el punto anterior.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## 2. LÍNEA ESTRATÉGICA / ESTRATEGIAS Y CONDICIONES PARA EL ALMACENAMIENTO Y LA PRESERVACIÓN

**2.1. Objetivo estratégico: contribuir a la materialización de la infraestructura mínima e imprescindible para los archivos, basada en parámetros internacionales desarrollados por las instituciones representativas**

### **Acciones a corto plazo**

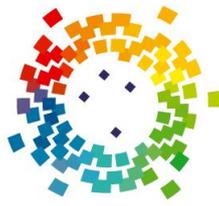
*2.1.a. Construir espacios específicos con las condiciones ambientales adecuadas de almacenamiento o acondicionar los espacios existentes si fueran deficientes en los valores de temperatura, humedad y ventilación recomendados.*

El conocimiento de las características técnicas e industriales de cada uno de los materiales utilizados en la producción de una película, así como su estado de conservación determinan las condiciones ambientales y funcionales específicas que se establecen para un archivo: temperatura y humedad relativa con diferente gradación según el tipo de material, adecuada ventilación, almacenes de transición para evitar la condensación y mantener la humedad de las películas y cámaras de congelación, son parte de las medidas necesarias para luchar contra la degradación material.

Es preferible que el depósito no se encuentre en sótanos o últimos pisos, para evitar altos niveles de humedad y temperatura, así como riesgos de inundaciones o goteras. El depósito debe estar adecuadamente aislado y no debe presentar ventanas.

Es conveniente evitar el reciclado de viejos edificios para acondicionar sus estructuras. La edificación de pequeñas bóvedas, cuya construcción habilita el desarrollo del espacio en etapas programables, no sólo resulta más económica sino también más segura.

El primer paso es garantizar condiciones ambientales adecuadas de almacenamiento. Un ambiente fresco y seco es fundamental para minimizar el riesgo de que se desarrollen problemas. El mejor modo de concebir un espacio de guarda es el concepto de “caja dentro de caja”, con un espacio de al menos un metro entre muro y muro para asegurar un buen aislamiento térmico y ahorrar energía. Esto



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

sumado a las medidas de seguridad y protocolo de incendios con un grupo de bombeo de aire y depósito de agua.

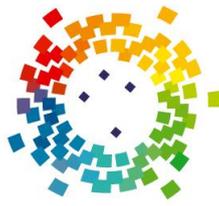
Es importante monitorear diariamente la temperatura y humedad del depósito. Esto puede hacerse con un termohigrómetro y una planilla mensual, o data loggers computarizados. Además se recomienda la consulta periódica con un experto que inspeccione el archivo y las condiciones ambientales para ajustarlas.

Otro problema es la calidad del aire, que puede contener contaminantes nocivos para los materiales de archivo. Por esa razón se aconseja un filtro HEPA 99.5%, y un circulador de aire.

Temperatura, humedad relativa, limpieza y ventilación constituyen un único conjunto de condiciones y las decisiones que se adopten sobre cada uno de estos parámetros afectarán a todos los demás. Todos los materiales –de cualquier tipo que sean– sólo pueden mantener sus características funcionales dentro de un determinado rango de temperaturas, por encima o por debajo de las cuales sufrirán transformaciones que podrán ser irreversibles.

La buena conservación de las obras en estos repositorios exige el mantenimiento de una atmósfera climática estable, pues modificaciones bruscas de los factores mencionados puede provocar el surgimiento de moho o bacterias, así como fenómenos de corrosión, dilatación y contracción de los materiales que acelerarán el deterioro de las obras. Al mismo tiempo, la conservación será más efectiva si el control de la atmosfera se combina con el recambio de las viejas latas por envases de plástico inerte para el guardado de los rollos de película fílmica. Aún en los países donde no existe una cinemateca estatal, este cambio de envases debería ser considerado como algo necesario. Particularmente los patrimonios de Argentina, Paraguay y Uruguay demandan esta transformación con urgencia.

El primer factor a controlar es la humedad relativa del ambiente. En los países del MERCOSUR donde la humedad relativa y las temperaturas diurnas y nocturnas presentan amplias variaciones, el control de estos elementos es de vital importancia. Así, la humedad relativa recomendada para la guarda de materiales audiovisuales en todos sus soportes debe mantenerse siempre por debajo del 50% e idealmente entre el 30 y el 45%. Un archivo audiovisual debe contar también con recursos técnicos para el control y medición de los factores climáticos, tales como



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

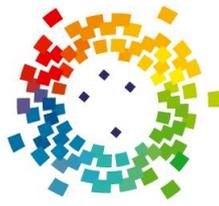
aires acondicionados, deshumidificadores, termohigrómetros, termohigrógrafos, dataloggers.

Los soportes deben almacenarse por separado, de acuerdo a su tipo químico (e.g. cintas magnéticas, película nitrato, película acetato, polyester, negativos, positivos, blanco y negro, color), con el fin de ofrecer niveles de temperatura y humedad bien adaptados, así como para facilitar la extinción en caso de incendio. Adicionalmente, los materiales magnéticos deben mantenerse alejados de campos magnéticos. El tamaño y la forma de los recipientes de almacenamiento varían dependiendo de la diversidad de los soportes, lo que presenta implicaciones para la organización del área de almacenamiento. Debe examinarse con regularidad el nivel de degradación de los soportes originales para evitar pérdidas de información irrecuperables. La política de almacenamiento de cualquier soporte audiovisual y multimedia debe también tomar en cuenta la necesidad futura del equipamiento funcional para acceder a la información de dicho soporte.

La instalación eléctrica y las llaves de encendido deben encontrarse fuera del depósito. Asimismo no debe haber cañerías ni instalaciones sanitarias aledañas al depósito.

En el caso de las cintas de audio y video, nunca fueron fabricadas teniendo en cuenta la preservación a largo plazo. Por ello prolongar su vida útil es una tarea compleja que depende de numerosas variables. Aunque se trata de un medio electrónico, las cintas de audio y video poseen una dimensión física que las hace vulnerables al deterioro. Sus propiedades físicas consisten en materiales orgánicos que se degradan bajo la influencia del calor, la humedad y la polución del aire. Por estas razones, entonces, la cinta magnética (en sus distintos formatos de video y audio) no está considerado un buen medio de almacenamiento a largo plazo. El archivista debe así enfrentar el problema de mantener equipamiento de reproducción obsoleto y de migrar (copiar o transferir) el material a nuevos formatos digitales. Aunque ningún medio es permanente, si las cintas magnéticas originales se guardan bajo condiciones archivísticas razonables, pueden durar más de 50 años.

Las cintas deben guardarse a una humedad de entre 30% y 50% RH y a una temperatura de entre 10 y 20°C, aunque nunca menor a 8°. Los niveles más bajos posibles son los más recomendables, pero la estabilidad de estas condiciones es aún más importante que el esfuerzo por tratar de alcanzar los niveles ideales de



MERCOSUR AUDIOVISUAL

temperatura y humedad. La variación en la humedad no debe exceder los + 5% y la variación de temperatura, +2°.

El principal enemigo de las cintas magnéticas es la humedad, por lo que debe considerarse la instalación de un deshumidificador en el depósito. Junto con el equipo de refrigeración, son los dos principales factores para asegurar las condiciones correctas de almacenamiento. Además, el depósito debe estar lo suficientemente aislado e insulado como para mantener estas condiciones adecuadas de temperatura y humedad por al menos dos días en caso de falla eléctrica.

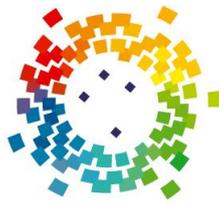
Se recomienda mantener imanes y grandes superficies de acero o hierro alejados de las cintas. El depósito no debe estar cerca de transformadores eléctricos, motores ni grandes generadores.

Las cintas deben almacenarse en posición vertical, en envases de plástico inerte (se recomienda polipropileno), descartando las cajas de cartón (ácido) o vinilo (cloro) originales. No deben almacenarse papeles junto con las cintas.

No se deben colocar cintas en el piso ni en cajas de madera o cartón. El depósito no debe contener cajones de madera o cartón ni estanterías de madera. Las paredes, pisos y techos deben ser de materiales libres de polvo, fáciles de limpiar. Nunca deben usarse alfombras. Deben utilizarse alfombras de goma para limpiar el calzado al entrar y salir.

*2.1.b. Facilitar a los archivos de los EP consultorías y asesorías con otros archivos audiovisuales y ONG en lo referente al almacenamiento.*

Existen instituciones que, por su amplia experiencia en la preservación, podrían asesorar a los nuevos archivos sobre temas de almacenamiento. Se podría facilitar la coordinación y el parte del financiamiento para concretar asesorías, capacitaciones, visitas por parte de otros archivos audiovisuales u ONGs. A nivel regional la Cinemateca Brasileira, a nivel continental la Filmoteca Nacional de México, e internacionalmente la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT), la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), Consejo Internacional de Archivos (CIA) y la Unesco en la Junta Coordinadora de Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA). Al mismo tiempo, la participación activa en organizaciones



MERCOSUR AUDIOVISUAL

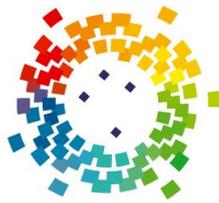
afines como la citada FIAF, la Asociación de Archivistas de Imágenes en Movimiento AMIA, la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento CLAIM, la Red de Bibliotecas Iberoamericanas de Cine BIBLIOCI, y Memoria del Mundo, allanará el camino para la actualización de los conocimientos técnicos imprescindibles.

*2.1.c. Asegurar y monitorear que los archivos bajo la órbita estatal desarrollen un programa organizado de revisión, reparación y/o reemplazo del equipamiento para los procesos implicados en la preservación.*

Para que el patrimonio audiovisual se preserve también debe ser revisado regularmente y, si es necesario, copiado o restaurado, lo cual requiere la intervención de equipamiento específico. Con el tiempo, todo archivo audiovisual se encontrará con equipo obsoleto, por lo que es esencial contar con un programa organizado de revisión, reparación y/o reemplazo del equipamiento.

### **Equipamiento recomendado**

- Rebobinadoras de mesa manual horizontal y vertical capaces de acomodar diferentes calibres, bobinas de proyección y tacos.
- Contador de imágenes: para medición de la película.
- Guantes: deben disponerse de guantes de algodón suave para la manipulación de los materiales.
- Tijeras: son necesarias para la reparación de perforaciones y para la preparación de los empalmes.
- Cepillo: para quitar las partículas de polvo.
- Bisturí: son necesarios para eliminar la emulsión cuando se preparan empalmes o se reparan perforaciones.
- Empalmadoras de cinta y de cemento: para todos los pasos presentes en la colección (35mm, 16mm, 8mm, etc)
- Medidor de contracción: cuando se trabaja con película de archivo es muy importante conocer el grado de contracción.
- Lápices de cera blanda: utilizados para marcar la película.
- Lupa
- Cemento de contacto para empalmes.



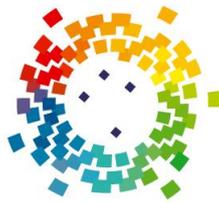
## MERCOSUR AUDIOVISUAL

- Solventes para la limpieza de la película: el uso de solventes para limpieza de la película de la mano debe mantenerse en un absoluto mínimo. Es preferible limpiar la película sucia en una máquina de limpieza especial. Si la película debe limpiarse a mano, es indispensable proporcionar un extractor en la mesa de trabajo para eliminar los vapores peligrosos.
- Latas de película: latas de película de metal o plástico como policarbonato y polietileno. No debe utilizarse policloruro de vinilo (PVC) como el utilizado en las latas plásticas comerciales, ni envases de cartón que absorben la humedad y tienen un alto contenido de ácido y peróxido.
- Mesa de edición: para el visionado, para sincronizar la imagen con la banda sonora y para la edición. En los archivos se utiliza también para comparar versiones y analizar la calidad de imagen y sonido.
- Lavadoras de película: es recomendable que los archivos cuenten con una lavadora propia y no confíen el proceso a un laboratorio externo.
- Proyector y reproductores análogos y digitales: Todos los proyectores disponibles en plaza pueden ser utilizados.
- Microscopio.

El mobiliario debe ser sólido y resistente; las estanterías deben tener dimensiones acordes con el tamaño de los documentos y ser químicamente inertes (inoxidables) e incombustibles (metal en lugar de madera). Para la protección adecuada de los libros, documentos y fotografías, se utilizan contenedores y empaques especiales (carpetas, sobres, cajas y cartón) libres de ácido.

### *2.1.d. Promover la evaluación de cada archivo sobre su inmediata necesidad de material fílmico virgen.*

Como consecuencia de la reducción en la producción de material fílmico virgen anunciado por KODAK y FUJI entre 2011 y 2012, y en sintonía con una reciente recomendación de la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF, Congreso Anual, Barcelona 2012), resultaría necesario promover la evaluación de cada archivo sobre su inmediata necesidad de material fílmico virgen.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Acciones a mediano plazo

*2.1.e. Asegurar partidas presupuestarias específicas para la adquisición y acopio de material fílmico virgen en los archivos.*

Una vez realizada la evaluación por parte de cada archivo, considerar las posibilidades de asistirlos económicamente para su adquisición y acopio.

## 2.2. Objetivo estratégico: monitorear políticas institucionales de preservación en los archivos

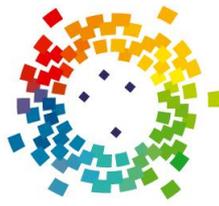
### Acciones a corto plazo

*2.2.a. Asegurar y monitorear que los archivos bajo la órbita estatal generen un programa sistemático de preservación, basado en parámetros internacionalmente aprobados, pero adaptados a sus realidades institucionales.*

Para el mejor cuidado y seguridad del material almacenado, se recomienda la elaboración de un programa de preservación que incluya la calificación y clasificación de los materiales, estableciendo prioridades de conservación y una política regular de inspección y migración de los mismos. Asimismo se recomienda la redundancia como modo de asegurar la permanencia del archivo.

La preservación es parte integral de la misión cultural de un archivo y de su plan estratégico e implica una serie de medidas o acciones para evitar, retardar o remediar el deterioro físico-químico de un documento. Sin lugar a dudas, es difícil establecer una política para que todas las colecciones puedan gozar de perfectas condiciones y duren por mucho tiempo, pero la preservación es una de las mayores responsabilidades y hay que estar consciente de que si no se aplica un ambiente efectivo o seguro de conservación, el resultado será el deterioro de los documentos únicos que se custodian.

El proceso de deterioro es lento y las colecciones no son imperecederas y están compuestas de materiales orgánicos que se descomponen fácilmente con el tiempo. De lo anterior se desprende la necesidad de elaborar un plan orientado a conservar los documentos y los recursos que se custodian para que las generaciones futuras satisfagan las mismas necesidades que orientan hoy a todos los que solicitan su consulta.



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

Un programa de preservación provee un punto de referencia para la toma de decisiones y presenta las actividades y esfuerzos de la institución en torno a la preservación. Cada plan es diferente: corto o largo, complejo o simple. Esto depende de la cantidad de las colecciones o cuán grande es la institución.

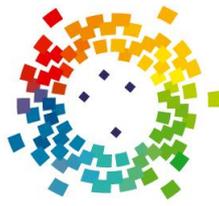
Para realizar un programa de preservación hay que tomar en cuenta los siguientes elementos:

- Formular una política de preservación
- Establecer un plan de trabajo de acuerdo a los recursos disponibles
- Planificar la preservación
- Desarrollar un presupuesto inicial para compra de materiales o equipo necesario
- Hacer un borrador para correcciones
- Capacitar al personal
- Proveer mantenimiento a los recursos
- Control de ambiente y monitoreo
- Control de desastres
- Tratamiento de conservación

Para cumplir con un eficiente programa de preservación, una colección debe contar con:

- a) Materiales originales, masters y masters de edición. Estos son los materiales más importantes de la colección, y por tratarse de originales deben reproducirse lo menos posible. Deben almacenarse separadamente de las copias. No deben usarse más que para la elaboración de masters secundarios.
- b) Masters secundarios, sub-masters o masters para copias. Son los materiales que se utilizan para la realización de copias y digitalización.
- c) Copias de acceso, duplicados.

Un sistema de clasificación/calificación es necesario para establecer prioridades de copiado, restauración y mantenimiento. En líneas generales, las prioridades incluyen formatos obsoletos y copias únicas. Se recomienda la migración



MERCOSUR AUDIOVISUAL

a formatos digitales sin compresión y considerar el diseño y planificación de un sistema de almacenamiento y manejo digital del archivo.

*2.2.b. Garantizar la transferencia de las imágenes fílmicas originalmente registradas en soporte nitrato o acetato a fílmico en soporte polyester (ESTAR).*

A pesar de su reputación de deterioro, el soporte fílmico ha probado ser el más resistente de los tres tipos de soporte de la imagen en movimiento (cine, video analógico y video digital). El método principal para preservar películas en soporte fílmico es transferir las imágenes originalmente registradas en soporte nitrato o acetato a fílmico en soporte polyester (ESTAR), menos susceptible a la humedad y, por tanto, capaz de resistir condiciones de almacenamiento menos restrictivas. En este sentido, sería importante que se pueda instruir a los archivos para que tomen esto como prioridad y asistirlos económicamente si fuera necesario.

### **Acciones a mediano plazo**

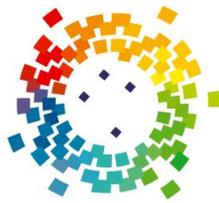
*2.2.c. Asegurar y monitorear que los archivos bajo la órbita estatal cumplan con los parámetros recomendados para cada una de las actividades que involucran una expertise técnica e intelectual: adquisición; conservación; gestión de colecciones; preservación; restauración; acceso.*

La preservación audiovisual es un proceso complejo que involucra *expertise* técnica e intelectual. Las principales actividades incluyen:

➤ **Adquisición:** para asegurar la correcta preservación de un documento audiovisual es importante que al momento de adquisición del mismo, ya sea por donación, compra, depósito voluntario o legal, se intenten obtener los mejores elementos posibles, es decir negativos originales o “masters” magnéticos o digitales según el caso, o lo más cercano posible a ese ideal y además, al menos una copia de acceso.

Los archivos deben asimismo contar con una política de colección escrita.

➤ **Conservación:** significa proteger los documentos de daños materiales, descomposición o pérdida. La tarea principal de la preservación es la conservación de los elementos originales. Idealmente, esto incluye la generación más temprana existente (negativos originales, másters) y una copia de exhibición y acceso. Bajo ninguna circunstancia debe alterarse o modificarse el original. El factor más



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

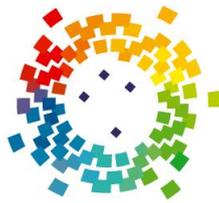
importante para la preservación de los documentos audiovisuales es el mantenimiento de un ambiente frío y seco. A una temperatura de 5°C y 35% RH, el material fílmico puede durar hasta 500 años. Los rollos de material fílmico deben guardarse en envases apropiados, horizontalmente en estantes metálicos, apilados en no más de seis latas por estantes, sin carretes y con núcleos de 3 pulgadas. Siempre debe observarse el tiempo de reacondicionamiento cuando se mueven latas de un espacio a otro con diferentes condiciones ambientales.

➤ Gestión de colecciones: los repositorios son responsables por el establecimiento de políticas de manejo de colecciones, manuales de procedimientos, uso de herramientas modernas de catalogación, con *standards* internacionales, la inspección regular del acervo, políticas de acceso y uso, control de propiedad intelectual.

➤ Preservación: supone la duplicación, copiado o migración de documentos análogos o digitales a un nuevo soporte o formato, generalmente cuando la expectativa de vida del original es limitada o impredecible. Cualquier duplicación genera inevitablemente un nuevo documento que es diferente al original. Sin embargo, el proceso debe asegurarse de adherir lo más fielmente posible a las características del original y retener la autenticidad del original, en lo que refiere no sólo al contenido y calidad de imagen y sonido, sino también al tamaño de pantalla (ratio), formato (35mm, 16mm)

➤ La preservación es un proceso demandante y complejo, que requiere personal capacitado y actualizado, y equipamiento adecuado y constantemente mantenido. Si es necesario confiar el trabajo a un laboratorio externo, debe asegurarse que sea especializado y con una historia probada de manejo de films de archivo. El repositorio es responsable de identificar el laboratorio que cumple con los más altos *standards* de higiene, seguridad e idoneidad. Ninguna pérdida de calidad es aceptable más allá de lo inevitable. En el caso de reformateos digitales, debe mantenerse la calidad original evitando compresión de imagen con pérdida de resolución, reducción de la profundidad de bit. Como el objetivo principal de la preservación es el acceso a largo plazo, deben utilizarse los mejores materiales disponibles.

➤ Restauración: es un proceso técnico complejo que puede tanto significar la duplicación fiel del original utilizando técnicas que remuevan o disimulen el deterioro, o puede significar la recreación de una obra original a partir de elementos sobrevivientes en versiones incompletas o diferentes. La restauración supone inevitablemente decisiones subjetivas, que deben ser decisiones educadas y



MERCOSUR AUDIOVISUAL

documentadas. Todo proceso de restauración debe ser reversible y siempre hay que preservar el original tal y como fue encontrado.

➤ Acceso: este es el objetivo principal de todo proceso de preservación y debe ser la misión principal de los repositorios. El acceso debe ser regulado y consignado en una política escrita, que debe tener en cuenta consideraciones de conservación así como de derechos de propiedad intelectual. Siempre debe distinguirse entre *masters* de preservación y copias de uso. Nunca debe darse acceso al material de preservación.

### **2.3. Objetivo estratégico: contribuir a la capacitación permanente de los trabajadores actuales y potenciales de los archivos.**

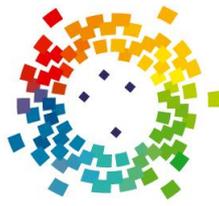
#### **Acciones mediano plazo**

*2.3.a. Impulsar el debate y desarrollo, a partir de la coordinación entre archivos e instituciones educativas, de áreas de formación específicas sobre preservación.*

Es posible suponer que la inexistencia o escasez de materias específicas sobre preservación en las carreras de cine puede influir en la falta de interesados en trabajar en instituciones dedicadas a la preservación. Al mismo tiempo, la inexistencia o escasez de especializaciones sobre preservación en los países del MERCOSUR dificulta las posibilidades de capacitarse en los propios países, por lo cual muchos trabajadores no tendrían otra opción que formarse fuera de la región. De esta manera, sería importante que se pudieran generar espacios de debate y desarrollo de materias, especializaciones, posgrados sobre la temática en instituciones educativas públicas de los países de la región, consensuando el diseño de sus contenidos.

Tanto en el MERCOSUR como en Latinoamérica no existen carreras de grado o posgrado específicas relacionadas con el patrimonio audiovisual. Algunos archivos y cinematecas ofrecen espacios de formación. En MERCOSUR existe la posibilidad de participar de cursos en Brasil y en Latinoamérica en México y Colombia.

Fuera de la región, en Estados Unidos y Europa cuentan con carreras, especialmente masters, vinculadas con la preservación, restauración, documentación audiovisuales. En el [Anexo 1](#) presentamos algunas de las instituciones de formación en estos temas.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

*2.3.b. Implementar becas y programas de intercambio con archivos de la región y de otros países.*

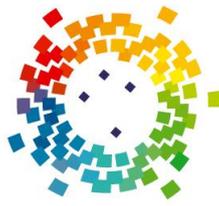
La formación técnica del personal a cargo de los archivos es fundamental, ya que cualquier pieza de equipo sólo es tan eficaz como el trabajador que lo utilice. Para ello, sería importante garantizar posibilidades de capacitación ya sea en su propio país o, a través de becas y programas de intercambio con archivos de la región y de otros países.

El tamaño y alcance de la colección, su política de preservación y conservación y sus modos de acceso público están directamente relacionados con la importancia y el tamaño del departamento técnico, el tamaño y nivel de formación de su personal y el tipo de equipo utilizado.

### **Acciones a largo plazo**

*2.3.c. Incorporar en las escuelas y universidades de cine materias obligatorias y posgrados referentes a la preservación audiovisual.*

Posteriormente al debate sobre las posibilidades de incorporar materias, especializaciones y posgrados de preservación audiovisual en las instituciones educativas de la región, y después del desarrollo de los contenidos, sería recomendable que se monitoree su implementación y se evalúen los resultados.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

### 3. LÍNEA ESTRATÉGICA / FORMACIÓN

**3.1. Objetivo estratégico: concientizar y formar en la importancia de la preservación del patrimonio audiovisual entre los integrantes de la industria audiovisual**

#### **Acciones a corto plazo**

*3.1.a. Realizar campañas de formación y concientización sobre preservación y "el dilema digital" entre los realizadores, productores y distribuidores de la industria audiovisual en instituciones de formación audiovisual y asociaciones profesionales.*

Nos referimos a campañas específicamente dirigidas a quienes deberán ser los *primeros actores* en la cadena de protagonistas y procedimientos que aportarán a la preservación: los realizadores, productores y distribuidores de la industria, por otra parte, también los primeros beneficiados porque detentan los derechos autorales y comerciales de las obras. Ante la aparición permanente de nuevos formatos de registro y proyección del audiovisual, la instrucción de aquellos quienes lo producen es fundamental. No sabemos en qué medida los realizadores conocen a fondo la problemática del llamado "dilema digital", pero creemos que no cuentan con la información suficiente sobre el tema. El dilema digital hace referencia a la paradójica situación de encontrarnos en pleno progreso de nuevos formatos digitales de producción audiovisual, al tiempo que no se verifica ningún avance en lo referido a la duración de los soportes.

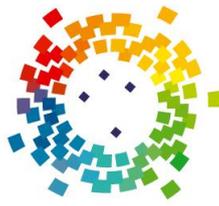
Quienes hoy no cuentan con recursos para almacenar sus producciones en material fílmico (la gran mayoría), deberán migrar de sistema y/o de formato además de asegurarse la maquinaria, el hardware donde reproducirlo en el futuro.

Se sugiere ejecutar las campañas de formación y concientización en las escuelas de cine y en las asociaciones profesionales.

#### **Acciones a mediano plazo**

*3.1.b. Apoyar y co-organizar talleres y reuniones participativas para la generación de espacios de discusión y formación que integren a los actores con antecedentes en la gestión y producción del patrimonio audiovisual desde un paraguas temático que surja de un foro de discusión en la RECAM, producto del análisis de las necesidades que se han detectado en la región.*

39



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

En primer lugar, señalamos la necesidad de articular estrategias y acciones entre las instituciones formativas (universidades, escuelas, terciarios, tecnicaturas, etc) que, de manera transversal, funcionan en la cadena de puesta en valor del patrimonio audiovisual con aquellas instituciones (archivos, museos, centros de documentación, centros culturales, mediatecas, archivos de radiodifusión, otras entidades sin fines de lucro relacionadas, coleccionistas, gestores culturales, conservadores, historiadores, archiveros, técnicos, comunicadores, realizadores, investigadores, etc) para propender a la sinergia que refuncionalice los objetivos y permita arribar a consenso respecto a las tareas de valoración del patrimonio audiovisual de la región.

Por otra parte, entendemos necesario a su vez, que cada EP convoque de manera federal a la mayor parte de estos actores para que las mencionadas estrategias involucren las particularidades de cada subregión en cada país miembro.

Las acciones formativas deben ser diseñadas teniendo en cuenta un plan de difusión de las mismas (canales de circulación dentro y fuera de la esfera de la RECAM).

Se propone un programa de encuentros periódicos (semestral) seleccionando unos de los países miembros como sede y convocando desde un paraguas temático que surja de un foro de discusión en la RECAM, producto del análisis de las necesidades que se han detectado en la región.

### **Formatos posibles para los encuentros:**

Talleres / workshops.

Charlas abiertas.

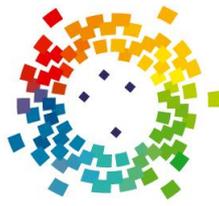
Conferencias.

Visitas a instituciones, archivos y colecciones.

Publicaciones.

Difusión de diversos contenidos en portal web (registros de documentos visuales (gráficos y fotográficos), textuales, audiovisuales).

Todos los formatos deben incluir: Cronograma, Contenidos, participantes, modalidad y productos generados.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

### **Temáticas relevantes a tratar:**

Procesos técnicos: clasificación, descripción, etc.

Instrumentos de acceso: definiciones, diseño de herramientas y estrategias en la gestión de la información.

Conservación: migración, restauración, almacenamiento, etc.

Gestión documental: sistemas, planes, diagnóstico, implementación, monitoreo, etc.

Comunicación y difusión: diferentes canales y productos de circulación de la temática patrimonial.

Formación: lo transdisciplinar en el abordaje del patrimonio audiovisual.

Legislación: normativa, reglamentación.

El problema de los soportes: de lo analógico a lo digital.

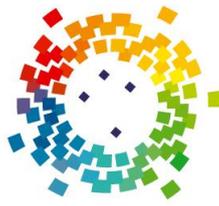
Trabajos de casos. Cruces entre instituciones y profesionales. Problemáticas compartidas.

Catastrar tanto las personas físicas como institucionales debe ser parte del plan.

Como antecedente mencionamos el proyecto brasileiro CODEARQ: Cadastro de Entidade Custodiadora de Acervos Arquivísticos y SIBIA, Proyecto de Red de Archivos Audiovisuales de Brasil.

De igual manera en la Argentina: la Red de Archivos Audiovisuales de reciente formación en el marco de la comisión de Archivos de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA).

Asimismo es necesaria la realización de una nómina de referentes institucionales y profesionales de los EP y fuera de la región que se pudieran convocar para las acciones. En el [Anexo 2](#) presentamos una lista de algunas instituciones referentes de la región.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

#### 4. LÍNEA ESTRATÉGICA / GESTIÓN DOCUMENTAL

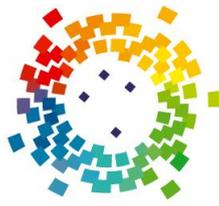
**4.1. Objetivo estratégico: promover y monitorear la normalización y estandarización de los procesos técnicos de gestión documental de los archivos bajo la órbita estatal.**

##### **Justificación de los objetivos y acciones de gestión documental del Plan**

Nos servimos para trazar este punto del esquema propuesto por Couture y Rousseau (1988) que consideran al menos tres (3) elementos con respecto a las acciones necesarias para una gestión documental eficiente. Esto resulta de gran importancia a la hora de señalar las necesidades que las instituciones referentes de los EP requieren.

- En primer lugar, una legislación o reglamentación que facilite la aplicación de soluciones propuestas en un programa, que defina mandatos, modalidades, recursos y medios de control o verificación, inclusive puede prever sanciones a los infractores.
- En segundo término, definir una estructura que comprenda recursos humanos en cantidad y calidad suficiente, recursos físicos (locales y equipos necesarios) y financieros que respalden el programa.
- Y por último, un programa que implique el tratamiento completo, eficaz y rentable de los documentos de la organización, abarcando la producción de documentos desde su creación hasta su eliminación; que establezca normas para la creación de documentos, su distribución, recepción, selección, ordenación, registro y localización y normas de seguridad contra pérdida, alteración o robo para su conservación permanente.

Otro punto de importancia es la necesidad del mejoramiento del actual sistema de resguardo de materiales documentales que debería articularse a partir de un diagnóstico realizado por especialistas, profesionales en materia de información y documentación, bibliotecarios, archiveros y museólogos, quienes además son los actores competentes para la propuesta de una legislación integrada.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Acciones a corto plazo

### 4.1.a. *Impulsar y monitorear el diseño de un plan de registro-inventario y un estudio de la estimación de crecimiento de cada acervo.*

Se considera necesario para la inclusión de las piezas audiovisuales pertenecientes a los EP la normalización y estandarización de los procesos técnicos hacia el interior de los archivos que custodian las instituciones. Para ello, la primera etapa consiste en diseñar un plan de registro-inventario. Se tendrán en cuenta para la calendarización de esta etapa, los volúmenes de cada institución y los recursos humanos y materiales con los que cuentan. Se sugiere una evaluación diagnóstica de cada institución para estimar plazos.

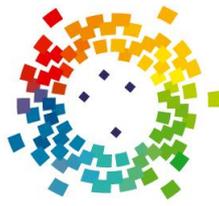
La mayoría de los acervos o fondos audiovisuales son de carácter abierto, esto significa que estiman el incremento e incorporación de manera más o menos regular de las piezas o volúmenes. Por lo tanto, se completarán los informes con un estudio de la estimación de crecimiento de cada acervo.

En el caso de Argentina, los procesos de registro e inventario son en extremo deficientes. La puesta en marcha de este proceso determinará el avance para posibilitar la instalación de los materiales en una plataforma compartida.

Para ello, se deberá poner en marcha un plan de evaluación que permita la calendarización de esta primera etapa y de los recursos humanos y financieros que se requieran.

Tendremos que distinguir aquí entre los materiales producidos (cuyo registro existe de manera más o menos sistemática) y los materiales existentes (cuya identificación material, técnica y administrativa es reducida)

Se sugiere para ello tener en cuenta el proceso iniciado por otra institución de carácter local, el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken de Buenos Aires, quien diseñó un plan de registro e inventario para la clasificación y catalogación de su acervo fílmico. Como así también la plataforma MEMORAR elaborada por profesionales de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos (DNPM) de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina. Dicha herramienta constituye un modelo eficaz y eficiente para la descripción de tipologías audiovisuales, visuales, sonoras y textuales.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

Otra herramienta a observar es BACUA, Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino, siempre que se tenga en cuenta la integridad de los fondos documentales.

En el caso de Uruguay, el volumen identificado es mayor hacia adentro de las instituciones. Sin embargo, las tareas de normalización y recursos humanos disponibles para dichas tareas es deficiente y necesita por parte de los roles decisorios una puesta en marcha de políticas patrimoniales que les posibiliten a las instituciones dedicar tiempo y recursos a las mencionadas tareas.

Brasil, por su parte, conforma dentro de la región un paradigma respecto a su patrimonio audiovisual de mayor desarrollo. Entendemos necesario optimizar este actor dentro de las estrategias de los EP para homologar y homogeneizar los procesos técnicos archivísticos en sintonía con este enfoque. Desde el punto de vista de esta acción (registro e inventario) la institución estudiada dentro del Plan sistematiza dichos procesos de manera óptima evaluando los volúmenes y recursos (humanos y materiales) para dinamizar las tareas de catalogación a posteriori.

Los procesos de normalización de las prácticas de gestión documental están sostenidas, entre otras cosas, por instrumentos confeccionados bajo los estándares internacionales y, en algunos casos, adaptados a las necesidades propias de los acervos. Ejemplo de esto es el Manual de Termos (términos) propios -documento en portugués de descriptores- para la catalogación de films nacionales de la Cinemateca Brasileira.

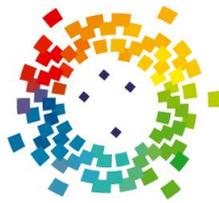
### **Acciones a mediano plazo**

*4.1.b. Impulsar y monitorear el inicio de acciones para la completa catalogación de cada archivo de los EP.*

Este proceso es posterior al registro e inventario, razón por la cual este proceso estará condicionado por la realización de la fase anterior.

En esta etapa, los recursos humanos necesarios estarán en relación a los volúmenes de cada archivo.

Los recursos informáticos deberán adecuarse a los estándares internacionales de descripción archivística para que de esta manera se puedan compartir los materiales dentro de la esfera de la RECAM en posteriores acciones.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

El diseño de herramientas e instrumentos de acceso de aquellos organismos que tengan un menor desarrollo deberían aplicar normativa homogénea a los estándares internacionales para potenciar la circulación de los contenidos.

*4.1.c. Impulsar y monitorear un diagnóstico de las prioridades de intervención de conservación para diseñar los planes de preservación.*

- **Diseño de planes**

La tarea de diseñar planes involucra una tarea diagnóstica para la cual se deberá contar no sólo con profesionales del área específica sino con otros relacionados con las tareas de identificación y registro dentro de las instituciones a fin de evaluar las prioridades de intervención de conservación y relacionar esta tarea con las otras intervinientes en la puesta en valor documental.

- **Calendarización**

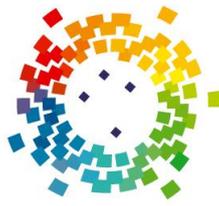
El cronograma estará sujeto en cada caso a la disponibilidad de recursos humanos y materiales dentro de los organismos. Asimismo, los volúmenes de cada acervo.

- **Intervención de conservación**

En esta acción se involucra tanto la instancia material de las piezas como también las estrategias para disponibilizarlas. Los procesos de migración a otros soportes con fines de difusión en distintos canales de circulación (catálogo en línea, copias de acceso, etc.)

*4.1.d. Propiciar y monitorear políticas de difusión y comunicación de los archivos de los EP.*

Propiciar políticas de difusión y comunicación con énfasis en la formación de usuarios, que incluya tareas de capacitación intra y extra institucionales con el fin de concientizar sobre la importancia de estas acciones de puesta en valor del patrimonio audiovisual.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**4.2. Objetivo estratégico: propiciar la integración regional de la gestión documental de los archivos a partir de la implementación de una base de datos en el portal web de la RECAM.**

### **Acciones a corto plazo**

*4.2.a. Diseñar e implementar la base de datos en el sitio (plataforma web) RECAM de piezas audiovisuales e instituciones incluidas en el PMA.*

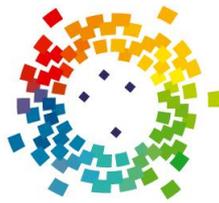
En esta primera etapa, la base disponibilizará las informaciones producidas durante las diferentes instancias que desarrolló el PMA. El formato de las mismas refiere a las fichas propuestas para la normalización de los datos de los diferentes acervos consultados. Dicha información se refiere al perfil de las instituciones de los EP y de las piezas audiovisuales pertenecientes al listado de films a digitalizar y restaurar incluidos en el PMA en esta primera etapa.

Las instituciones que se incluirán en esta etapa son:

- INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Argentina
- Filmoteca Buenos Aires, Argentina
- Cinemateca Brasileira
- Cinemateca Uruguay
- Archivo Nacional de la Imagen ANI-SODRE, Uruguay

Cuando se consoliden las etapas posteriores de mediano y largo plazo, esta herramienta que se aloja en la página se utilizará para difundir la información producida por el PMA y para incrementar las descripciones de los fondos documentales pautando en cada caso la interfaz de administración, carga, etc.

Dada la estructura de la página web de la RECAM, se implementa la base (con instituciones y piezas audiovisuales) del PMA optimizando la que el sitio ya posee.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

*4.2.b. Elaborar un manual de la arquitectura informática de metadatos para su puesta en marcha en el portal web de la RECAM.*

Esta acción supone el diseño complejo del manual del método para la implementación de una plataforma específica de los contenidos documentales audiovisuales de los EP.

Se alienta a darle continuidad a los equipos de trabajo del PMA para realizar una primera propuesta y su posterior ampliación a otros profesionales de los EP - archiveros, informáticos y gestores de las instituciones- con el fin de optimizar la herramienta desde su concepción, pero teniendo en cuenta los antecedentes de este Plan.

Posteriormente a los diferentes acuerdos, se procede a la implementación de este instrumento de acceso a partir de la plataforma que suministra la RECAM desde su web.

#### **Acciones mediano plazo**

*4.2.c. Producir sinergia con los diferentes profesionales altamente capacitados de la región para potenciar la circulación de conocimiento y estrategias pedagógicas para el personal dedicado a estas tareas.*

En el marco de los encuentros y actividades sugeridos en la línea estratégica 3 / formación, en los que se realicen intercambios de cada una de las disciplinas intervinientes en la puesta en valor documental entre ellos, archiveros, conservadores, gestores, etc., proponemos que se sumen tópicos relacionados con la gestión documental.

**4.3. Objetivo estratégico: asegurar la continuidad del sistema integral de gestión de documentación en sus etapas 2 y 3 a través de la RECAM**

#### **Acciones a corto plazo**

*4.3.a. Evaluar con cada institución de los EP su incorporación a la plataforma de manera diferenciada.*

Al momento de finalizar este informe, se está implementando la primera etapa del sistema integral de gestión documental, cuyo objetivo general es posicionarse como una plataforma referente de MERCOSUR que permita la difusión e interacción

47



MERCOSUR AUDIOVISUAL

de los diferentes actores relacionado con lo audiovisual (patrimonio, producción, distribución, exhibición, etc).

Se pretende generar instancias de la plataforma para los usuarios pertenecientes a los EP y potenciales instituciones del ámbito público interesadas, permitiéndoles desarrollar la carga y consulta de información relacionadas con los fondos documentales de tipología audiovisual del MERCOSUR.

Por otra parte, se trata de proporcionar una herramienta de comunicación de información y su correspondiente *know how* a instituciones pertenecientes al MERCOSUR para conocer tanto su perfil institucional como los archivos que custodian y gestionan.

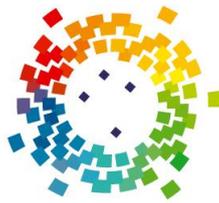
Como parte de la primera etapa del sistema integral de gestión documental en el sitio web de la RECAM, se confeccionará un banner dentro de la plataforma RECAM con la inclusión del PMA y una sección de patrimonio. En ella se incluirán las fichas 1 y 2 pertenecientes a las instituciones y piezas a digitalizar y restaurar por parte del PMA (ver [Anexo 3](#)).

### **Segunda etapa de ejecución del sistema integral de gestión documental.**

En una segunda etapa se podrá evaluar con cada institución de los EP su incorporación a la plataforma de manera diferenciada. Esto significa que una institución podrá utilizar dicha plataforma como parte de su modo de visibilizarse dentro de la región y, de esa manera, compartir y disponibilizar los acervos patrimoniales audiovisuales entre países del MERCOSUR.

En virtud de la heterogeneidad y asimetrías en los desarrollos de las instituciones de la región es que esta acción se consensuará con cada organismo de manera que los usuarios administrativos y de carga serán diferenciados como así también la interfaz que utilicen para su incorporación a la web RECAM. Podrán contar con una interfaz manual u online y se designará uno o varios usuarios para la administración y carga de los datos.

La homologación de los registros entre las fichas catalográficas de los organismos y los metadatos confeccionados para la plataforma informática la realizará tanto los programadores informáticos de RECAM como profesionales entrenados en la confección de instrumentos y herramientas de catalogación



MERCOSUR AUDIOVISUAL

archivística. Se deberá elaborar en esta etapa un manual de la arquitectura informática de metadatos para su posterior puesta en marcha.

La determinación de las diferencias de usuarios e interfaz estarán dadas por el nivel de instalación de plataformas propias de cada institución.

Allí se evaluará de manera conjunta la eficiencia y eficacia del modelo de participación.

Ejemplo de ello pudiera ser el caso Brasil, que cuenta con un desarrollo de herramientas informáticas de descripción superior a, por ejemplo, Uruguay. Para lograr que se acerquen estas diferencias, se propone mayor destino de recursos humanos y materiales a los organismos cuyas deficiencias en este plano sean mayores, para optimizar y dinamizar las acciones de difusión de los materiales audiovisuales de los EP como objetivo último de estos planes regionales.

Nota sobre la homologación de meta datos: a cada campo descripto por los instrumentos de acceso de cada institución le haremos corresponder un metadato aplicable a la herramienta en la ficha del Plan.

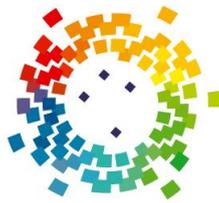
### **Acciones a mediano plazo**

#### **Tercera etapa de de ejecución del sistema integral de gestión documental.**

*4.3.b. Propiciar el acuerdo con cada institución sobre la periodicidad de incorporación de materiales en la base común.*

Se acordará en esta instancia con cada institución u organismo participante la periodicidad de incorporación de materiales en la base común. Aquellas que utilizan la plataforma como un instrumento central en su organización y con interfaz online tendrán mayor frecuencia que aquellas que hayan pautado una incorporación más discrecional.

En esta etapa se podrán incorporar también pestañas con secciones propias (calendario de actividades-capacitación-foros-noticias-convocatorias, etc.)



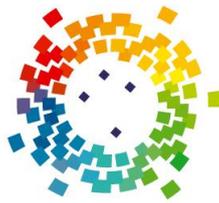
MERCOSUR AUDIOVISUAL

4.3.c. *Incorporar una sección donde se carguen documentos compartidos por las instituciones u organismo. Por ejemplo manuales de procedimiento, reglamentos internos, modelos de gestión, tesauro terminológico, actividades.*

Se podrán activar como motor de búsqueda, por país, por institución, por asunto o tema. Esto promueve una actitud colaborativa y participativa de la gestión que desarrollan los distintos organismos de los EP. De esta manera se visibiliza e impulsa a los organismos a potenciar sus acciones estimuladas por la solidaridad de los archivos en compartir sus materiales, prácticas y procedimientos.

Nota aclaratoria: para la totalidad de las acciones sugeridas en esta línea estratégica se contempla la necesidad de trazar por cada EP (y dentro de cada organismo) un diagnóstico que contemple acciones, recursos, calendarización, donde se incluyan las etapas posteriores de monitoreo. Se aclara este punto dado que no es posible incluir en este informe en todos los ítems descritos cada una de estas fases del diagnóstico, ya que su definición depende de los recursos (humanos y financieros) asignados.

En [Anexo 4](#) incluimos herramientas y campos utilizados para la descripción de materiales audiovisuales en el sistema de gestión documental.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## 5. LÍNEA ESTRATÉGICA / DIFUSIÓN

**5.1. Objetivo estratégico: establecer estrategias de difusión y comunicación para la concientización sobre la importancia de la preservación audiovisual en la ciudadanía**

### **Acciones a corto plazo**

*5.1.a. Realizar campañas públicas en medios de comunicación a través de pauta publicitaria estatal y en salas de cine estatales para re-jerarquizar al audiovisual como objeto cultural y herramienta pedagógica, y difundir el concepto de patrimonio audiovisual.*

Frente a la centralidad de la idea de cine reducido a entretenimiento, consideramos importante que se pueda re-jerarquizar al audiovisual como objeto cultural, así como también a la sala y la pantalla cinematográficas como espacios educativos. Esa “nueva mirada hacia los archivos audiovisuales” no sólo es necesaria entre los gestores culturales con capacidad de decisión ejecutiva y política. También la ciudadanía debe conocer la existencia del concepto de patrimonio audiovisual, la potencialidad del audiovisual como herramienta del pensamiento, como instrumento pedagógico y reconocer a las cinematecas como los espacios donde encontrarse con dicha fuente documental. Por otra parte, no son pocas las piezas del patrimonio audiovisual que se encuentran en manos de privados, por lo cual es necesario orientarlos en los procedimientos que permitan su preservación.

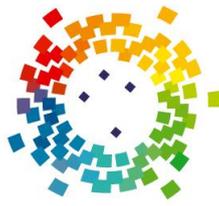
Para estos fines, sería importante considerar la posibilidad de destinar parte de la pauta publicitaria oficial para la difusión de la misión y programación de los archivos en medios masivos de comunicación, a los cuales no podrían acceder por los altos costos.

*5.1.b. Establecer el Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur.*

La Conferencia General de la UNESCO, en su 33<sup>a</sup> reunión, aprobó la Resolución 33 C/53, en la que se proclamó el 27 de octubre de cada año Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. “*Preservar nuestro patrimonio audiovisual para las futuras generaciones*” es el lema que han definido para conmemorar este día.

El Consejo del Mercado Común en su Recomendación del 11/7/2013 en la

51



MERCOSUR AUDIOVISUAL

ciudad de Montevideo, se expresó al respecto impulsando la conmemoración del Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur el 27 de octubre. Sugerimos que esta recomendación sea internalizada por cada EP.

*5.1.c. Definir actividades específicas para la celebración del Día del Patrimonio Audiovisual del MERCOSUR.*

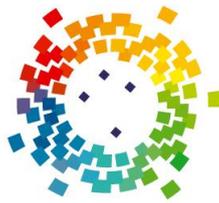
Con el objetivo de promover dicha celebración, proponemos que se establezca una Semana de Cine del MERCOSUR o semanas nacionales con regularidad anual, incluyendo mayoritariamente films de revisión.

Un común denominador en la región es el muy escaso contacto con el cine denominado *clásico* de nuestros países. A modo de ejemplo señalamos que, siendo Brasil el país con mayor desarrollo de política de preservación audiovisual de la región, no escapa a esta realidad, y es un hecho que los miles de estudiantes de cine de la Argentina casi no ven en proyección la obra de Glauber Rocha o de Nelson Pereira dos Santos.

Por otra parte, cabe señalar que en los últimos años ha crecido la importancia que los festivales de cine le otorgan a los materiales restaurados y a las mesas de debate y conferencias sobre temas de preservación. Al mismo tiempo, han aparecido nuevos festivales específicos de cine restaurado. No obstante, una muestra de cine representativa de la voluntad de los EP por avanzar en la integración cultural el MERCOSUR resultaría una propuesta novedosa, incluso a nivel mundial.

Asimismo, sugerimos que se organice un congreso en paralelo a dicha muestra cinematográfica, cuyos contenidos estén orientados básicamente a temas de historia, estética y preservación del cine de la región, y a la formación de públicos. Las ponencias deberían ser editadas en libros y también hacerlas disponibles en internet.

La conmemoración del Día Internacional del Patrimonio Audiovisual el día 27 de octubre se expresa en todo el mundo a través de eventos casi siempre organizados y ejecutados por los archivos audiovisuales, con apoyo de empresas bajo la modalidad de sponsoreo y/o el apoyo de organizaciones gubernamentales referentes de la gestión cultural y entes específicos de la política audiovisual. En cualquier caso, la celebración está, por lo general, relacionada con dar a conocer la última pieza audiovisual puesta en valor por cada institución, ya sea por un reciente



MERCOSUR AUDIOVISUAL

descubrimiento o por una restauración; con la proyección de alguna pieza destacada del acervo que se custodia; con el lanzamiento de una publicación editorial de libros, posters, tarjetas, calendarios, etc. También es una ocasión en la que se suelen organizar encuentros, conferencias, reportajes públicos a personalidades destacadas de la actividad audiovisual tanto de la producción como de la preservación.

En el caso de una celebración a nivel regional, el intercambio de experiencias y de materiales para su reflexión y difusión respectivamente, alentaría, entre otras cosas, el posible trabajo en colaboración para la búsqueda de films que no se encuentren en su país de origen pero, que si en el pasado tuvieron difusión comercial en la región, puedan estar en algún archivo o colección de otro de los EP. Asimismo, este intercambio podría contribuir a avanzar en estudios que rubriquen la idea de que la historia cultural de nuestra región nos une tanto como la proximidad geográfica.

En el [Anexo 5](#) presentamos una propuesta preliminar de actividades para celebrar el Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur.

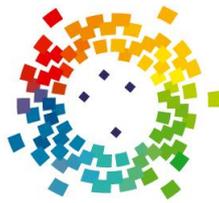
En el [Anexo 6](#) presentamos una lista de algunos festivales y muestras de cine relacionados con el patrimonio audiovisual que se realizan en diferentes lugares del mundo.

## **5.2. Objetivo estratégico: ampliar y enriquecer los procesos de recepción de los productos audiovisuales de los EP**

### **Acciones a corto plazo**

*5.2.a. Garantizar el subtulado a portugués y castellano en las ediciones comerciales e institucionales de Dvd y/o Bluray de los EP.*

Es posible suponer que la barrera lingüística puede funcionar como un obstáculo para la integración cultural de la región, por lo cual el subtulado se presenta como una opción recomendable. Si fuera necesario, debería considerarse que se realice con costo de traducción a cargo de los institutos de cine de cada EP.



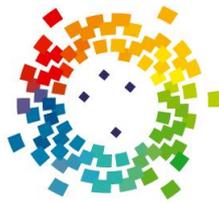
MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Acciones a mediano plazo

5.2.b. *En el caso de la futura digitalización y restauración de piezas audiovisuales, asegurar la producción de textos curatoriales que expresen el contexto histórico-cultural en que fueron producidas, y el por qué de la necesidad de su rescate y difusión.*

Para las piezas a digitalizar y restaurar en el marco del PMA, sugerimos que fueran acompañadas por placas que precedan a los títulos con textos curatoriales que expresen el contexto histórico-cultural en que fue producida cada pieza, y que sirvan para entender el por qué de la necesidad de su rescate y difusión. Si una película carece o ha perdido su título en los créditos iniciales, propusimos que se incluya en el mencionado texto. La redacción de los textos deberá estar a cargo de los archivos propietarios de las piezas.

Hacemos extensiva esta recomendación a todo el audiovisual que en el futuro sea puesto en valor a través de una restauración, o a través de nuevos formatos para su difusión.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## 6. LÍNEA ESTRATÉGICA / INVESTIGACIÓN

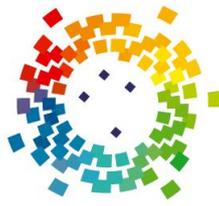
**6.1. Objetivo estratégico: impulsar la coordinación entre universidades públicas y privadas y los archivos para la realización de investigaciones que complementen los temas específicos de estudio de las cinematecas y que contribuyan a procesos de patrimonialización**

### Acciones a mediano plazo

*6.1.a. Analizar las posibilidades de realizar investigaciones interdisciplinarias e interinstitucionales de consumo cultural focalizadas en el consumo de cine, que combinen técnicas cualitativas y cuantitativas.*

La instauración del modo de acumulación capitalista neoliberal en los '90 provocó una importante reconfiguración cultural en la región latinoamericana. En este esquema de desarrollo ganaron centralidad las nuevas tecnologías de la comunicación y la reorganización del sistema de medios a partir de la conformación de conglomerados multimediáticos con inversión de capitales internacionales. En el campo cinematográfico en particular se produjo la consolidación del modelo de exhibición de los multicines y la consecuente modificación en el manejo de los circuitos. Esto se combinó con la declinación de la recepción colectiva del cine en espacios públicos, debido al incremento –sobre todo en determinados sectores sociales- de la adquisición de tecnologías como los reproductores hogareños, la televisión digital y HD; las propuestas de “televisión a la carta” (PPV, pay per view) las computadoras y los dispositivos móviles, como celulares o tablets. Al mismo tiempo, como parte de las conflictividades propias de la dinámica cultural, tanto desde las acciones del Estado como de la sociedad civil se han producido tendencias de relativa resistencia cultural, tales como la proliferación de espacios de formación para la realización de cine, el incremento de los espacios alternativos de exhibición, la ampliación de políticas de fomento estatales a la producción y políticas de cuota de pantalla, el reconocimiento internacional del cine latinoamericano y las discusiones en torno al concepto de excepción cultural, entre otras.

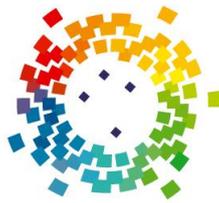
Ahora bien, las condiciones de producción y circulación de los bienes culturales implican también condiciones de consumo históricamente específicas, en tanto habilitan determinados modos de apropiación y usos por parte de los públicos. Hablar de usos y apropiaciones de los bienes culturales supone comprender que las interpretaciones y significaciones construidas por los públicos no se reducen ni a



MERCOSUR AUDIOVISUAL

gustos y preferencias individuales condicionadas psicológicamente ni a determinaciones estructurales absolutas del sistema. En palabras del antropólogo Néstor García Canclini (1993), no es posible hablar de necesidades naturales, ya que hasta las necesidades biológicas más básicas, como comer, beber o dormir, son culturalmente elaboradas, resultado de la interiorización de determinaciones de la sociedad, puesto que la clase, la etnia, el grupo al que pertenecemos nos acostumbra a necesitar tales objetos y a apropiarlos de cierta manera. Asimismo, esta perspectiva sobre los procesos de consumo va más allá de la idea de que el capital o las clases dominantes provocan falsas necesidades y establecen los modos de satisfacerlas en función de sus intereses, entendiendo que no se trata simplemente de un canal de imposiciones verticales, sino de un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo. Por otra parte, es importante reconocer que en la actualidad, ante la masificación de la mayoría de los bienes, las diferencias no se producen tanto por los objetos que se poseen sino por la forma en que se los utiliza (García Canclini, 1993). En este sentido asistir, por ejemplo en Argentina, al Espacio INCAA del Cine Gaumont, a un cine en un centro comercial o a la sala de proyecciones del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) supone prácticas con determinaciones no sólo económicas o territoriales, sino también simbólicas. A su vez, afirma García Canclini que el consumo no siempre funciona como separador entre clases y grupos sociales. Incluso cuando aparece como recurso de diferenciación constituye un sistema de significados comprensible, tanto para los incluidos como para los excluidos, puesto que si los miembros de una sociedad no compartieran los sentidos asignados a los bienes, su posesión no serviría para distinguirlos (tener un título universitario o una vivienda en determinado barrio diferencian a sus poseedores si su valor es admitido por quienes no lo tienen).

Esta profundización de la noción de consumo y su correlato con el consumo cultural implica también un debate sobre la noción de público. No podemos entenderlo como un conjunto homogéneo con comportamientos constantes, o una suma de conductas individuales. Tampoco comprenderlo como un grupo de actores pasivos determinados por la acción vertical y unidireccional de los “emisores”, ya que en los usos que hacen de los bienes se producen movimientos de asimilación, rechazo, negociación y refuncionalización. Por lo cual, no es plausible hablar de público de cine en singular, sino de públicos de cine. Por otra parte, los públicos no son entidades predefinidas a las cuales atraer, no están ahí esperando pasivamente las mercancías culturales, no existen por sí mismos de manera natural. Los públicos se constituyen de formas abiertas e imprevisibles sobre el propio proceso discursivo,

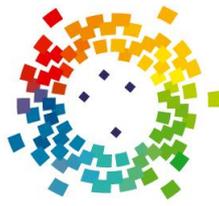


MERCOSUR AUDIOVISUAL

en el acto de ser convocados, a través de sus diversos modos de circulación. Por eso, sostenemos que los públicos están en un proceso de movilidad permanente (Cristian Antoine, 2012).

Actualmente existe un consenso entre los autores que debaten los consumos culturales sobre la escasez de estudios o a la poca profundidad de algunos de ellos que han dejado de lado preguntas centrales sobre cómo, dónde y cuándo ocurren los procesos de consumo cultural, quiénes participan de ellos y qué sentidos se forman a través de esas prácticas (García Canclini, 1993; Arantes, 1999). De allí que enfatizamos la importancia de que los EP analicen las posibilidades de explorar sistemática y coordinadamente, a nivel regional y a largo plazo, prácticas de consumo y relatos de experiencia de diferentes grupos de públicos de cine, con el propósito de recuperar los diversos modos en que conceptualizan y las múltiples mediaciones a partir de las cuales construyen sentido desde sus concretas experiencias como consumidores de bienes artísticos y/o culturales. Creemos que resultaría significativo que este tipo de trabajo comprometa una acción coordinada e interdisciplinaria entre las cinematecas y las universidades públicas de los EP, proponiendo un tipo de interacción que ponga en discusión y genere alguna clase de ruptura con ciertas tradicionales “endogamias” institucionales y académicas.

Específicamente, hacemos hincapié en la relevancia de investigaciones de consumo de cine que, al combinar técnicas cuantitativas como las encuestas con metodologías cualitativas como las entrevistas, los grupos focales y la observación participante, posibiliten una indagación compleja de los modos en que determinados públicos perciben y significan el cine en general, el cine nacional en particular, las ideas de patrimonio y patrimonio audiovisual, así como también los sentidos que dan a sus propias prácticas de consumo cultural. Se trata de conocer con mayor profundidad a los públicos reales y potenciales de nuestro cine con el fin de pensar estrategias, desde las políticas culturales, para construir una relación con los mismos que no se limite a la inmediatez de una función de cine dada sino un vínculo sostenido en el mediano y largo plazo. En este sentido, la técnica de la encuesta no resulta suficiente. Aunque permite construir cierto mapa global, no da cuenta de cómo se forman los hábitos cuya manifestación se capta en el momento del cuestionario, si no la combinamos con estudios cualitativos que registren procesos de media o larga duración, así como los conflictos y negociaciones en que se constituyen los gustos.



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

Partiendo de estos fundamentos, proponemos las siguientes líneas de reflexión y trabajo:

➤ Análisis de los estudios de consumo cultural de los EP, con el fin de identificar coincidencias y rupturas, tanto en las fundamentaciones conceptuales y como en los aspectos metodológicos. Se trata tomar los datos que arrojan como punto de partida para luego comenzar a pensar la coordinación regional de indagaciones sistemáticas con fines comparativos en forma sincrónica y diacrónica.

➤ Encuestas a asistentes a diversas salas de cine con el fin de indagar en diferentes escenarios -como los circuitos estatales, comerciales y alternativos privados- significaciones generales en torno al cine y particulares sobre el cine de cada EP, cine de la región y concepciones sobre patrimonio audiovisual. Las salas digitales constituidas a través del PMA deberían ser parte de los espacios en los que se realicen este tipo de investigaciones. Algunos de los ejes importantes a indagar serían tiempo y frecuencia de consumo de cine; espacios y formatos en los que se consume; relación del consumo de cine con tiempo libre; medios a través de los que se informa sobre cine; preferencias en torno a géneros, directores, actores, nacionalidades; criterios en la elección de películas para ver en el cine y en la casa; percepción sobre costos de entradas; indagación sobre otras prácticas de consumo cultural. Observación participante en los mismos espacios. Sería interesante acompañar este tipo de trabajo con un tipo de etnografía virtual o en internet, con el fin de recuperar las opiniones que los espectadores de cine comparten en sitios especializados, blogs, redes sociales.

➤ Entrevistas personales y/o grupos focales con personas que asisten al cine, divididos en dos grupos, aquellos que tienden a ver cine de su país y aquellos que no, con el fin de construir datos cualitativos sobre las concepciones sobre cine local y de la región.

➤ Entrevistas personales y/o grupos focales a estudiantes de escuelas de cine, repitiendo la investigación en diferentes etapas de la carrera, con el fin de indagar la combinación entre los recorridos biográficos de los alumnos y la cultura institucional en la conformación de significaciones en torno al cine en general, al cine nacional y regional y al patrimonio audiovisual.

➤ Entrevistas personales con productores, directores de cine y entidades del quehacer cinematográfico en general, con el fin de indagar las significaciones sobre patrimonio audiovisual, puesto que presumimos que una de las problemáticas en los procesos de patrimonialización puede ser la tendencia a la falta de información, desinterés o negligencia por parte de la mayoría de quienes realizan las películas.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

Esto se combina con problemáticas como limitaciones presupuestarias, escasez de infraestructuras adecuadas y la baja presencia del tema del patrimonio en la formación de los realizadores, entre otras.

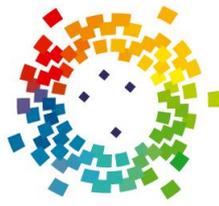
➤ Investigación y análisis de los discursos variados que acompañaron y jugaron dialécticamente en la percepción del film a través de la historia, tales como reseñas-crónicas periodísticas previas y posteriores al estreno en diarios y revistas físicas y on line; críticas y análisis en publicaciones especializadas físicas y on line; programas radiales y televisivos referidos al film; libros académicos referidos al film o al corpus de films en donde una película se inscribe.

*6.1.b. Examinar las posibilidades de desarrollar estrategias y proyectos para incorporar audiovisuales en los procesos de enseñanza y aprendizaje en escuelas primarias, secundarias, espacios de formación profesional de los docentes e instituciones terciarias y universitarias, y espacios de educación no formal.*

El mismo proceso de reconfiguración política, económica y cultural mencionado anteriormente supuso transformaciones en la política educativa en correlato con el proceso de construcción hegemónica y, por ende, ha planteado importantes retos a los sistemas educativos, con un fuerte impacto en las culturas escolares. La “alfabetización tecnológica” de los ‘90 –recomendada por organismos como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional- fue parte del proyecto neoliberal y de conformación de las sociedades informacionales. Esa propuesta ganó centralidad en una época en la que distintos sectores denunciaban la crisis de los sistemas educativos –con énfasis en la falta de equidad y calidad- y demandaban una transformación. Desde una lectura instrumental determinista que ligó, en forma necesaria, las tecnologías con las ideas de progreso, democratización, desarrollo y eficiencia, la incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación (TICS) en el proceso de enseñanza-aprendizaje, aparecía como garantía de mayores niveles de equidad y calidad. Sin embargo, el proyecto hegemónico puso al descubierto el desencuentro entre la transferencia tecnológica como máscara de la modernización y las propiedades reales de apropiación e identificación cultural específicas de la realidad latinoamericana (Martín-Barbero, 1987)<sup>1</sup>.

---

1 El envío del entonces gobierno de la provincia de Buenos Aires, Argentina, encabezado por Eduardo Duhalde (1991-1999), de computadoras a escuelas rurales sin luz eléctrica constituyó un ejemplo extremo, pero



MERCOSUR AUDIOVISUAL

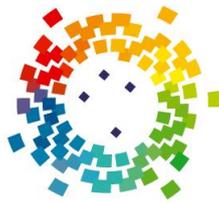
En este contexto, ya se ha vuelto un sentido común académico la reivindicación de la escuela como escenario de problematización y análisis de los discursos mediáticos y de las imágenes; así como también la relevancia de que los/as docentes los incorporen en sus proyectos educativos desde una mirada no instrumentalista y desde un modo de comunicación escolar participativo. No obstante, las relaciones de los/as educadores/as con las TICS han tendido a ser tensas y contradictorias. Dichas contradicciones se conforman mediante una compleja articulación entre diferentes aspectos. Por un lado, cierta continuidad en las culturas escolares con la tradición iluminista moderna que le asignó a la escuela la misión de transmisión del discurso científico, de la Cultura –con mayúscula- y de la socialización y, en función de ese objetivo, estableció un modelo unidireccional de comunicación escolar<sup>2</sup>. En este sentido, Roxana Morduchowicz (2001) piensa las tensiones entre la escuela y los medios de comunicación como parte de la conflictiva relación entre la institución escolar y la cultura popular. En un contexto en el que la cultura y el conocimiento constituían signos de distinción de grupos selectos, ante la “popularización” del saber que implicó la masificación, desde la escuela se tendió a desarrollar una “pedagogía paternalista y defensiva”, cuyos objetivos esenciales fueron ignorar a los medios por sus efectos negativos en los niños, o bien utilizarlos en la clase para poner al descubierto sus estrategias manipuladoras y la degradación cultural que producían, explicando las contraposiciones con propuestas culturales “elevadas” (Morduchowicz, 2001). Incluso, desde las posturas más extremas, se ha señalado a los medios de comunicación como obstáculos para la construcción de conocimiento por parte de los jóvenes, contraponiendo el aprendizaje al entretenimiento, la imagen a la palabra, la razón a la emoción. Se desconoce así que la crisis del libro y de la lectura tiene que ver menos con la seducción que ejercen los medios y más con la profunda reorganización que atraviesa el mundo de las escrituras y relatos y la consiguiente transformación de los modos de leer. Por lo cual, no se trata de la sustitución de unos modos de leer por otros, sino del reconocimiento de la existencia de diversos modos de lectura y de una conversación entre ellos (Martín-Barbero, 2001).

Otro de los aspectos que ha influido en las tensiones entre escuelas y TICS ha sido la existencia de una brecha generacional entre docentes y alumnos, que parece tener cierta persistencia en las culturas escolares. Las experiencias y saberes

---

significativo, de la concepción instrumental de las tecnologías que predominaba entre los tecnólogos de la educación de los '90.

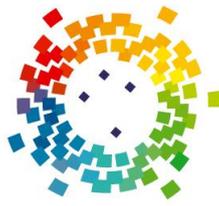
<sup>2</sup> También llamado modelo bancario de comunicación, a través del cual el docente deposita información en sus estudiantes para que sea reproducida fielmente, sin que se produzca interactividad.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

específicos que los/as chicos/as poseen sobre el uso de aparatos tecnológicos no se relacionan únicamente con su manejo concreto en términos de destrezas, sino también con el hecho de que nacieron y crecieron en una estética y en una gramática diferentes a las que atravesaron sus maestros o sus padres (Dussel, 2002). Si bien en la actualidad todos los actores de la institución educativa están vinculados en su cotidianeidad con las TICS, y es cada vez más difícil hablar de una brecha generacional-digital cuando hay muchos docentes jóvenes, los/as alumnos/as –incluso de distintos sectores sociales- experimentan específicas y prolongadas prácticas de consumo y producción cultural vinculadas con las computadoras, internet, celulares, los MP3, los Ipods, tablets, entre otros. En este sentido, la brecha se produce, por un lado, por las diferentes experiencias identitarias, que en el caso de los chicos y chicas hoy pasa, en mayor medida, por sus consumos culturales. Por otro lado, el contacto asiduo de los/as jóvenes con las TICS genera saberes concretos sobre el uso y las posibilidades de los modernos dispositivos tecnológicos y de las nuevas textualidades (como los blogs o más recientemente las redes sociales). De este modo, el cuestionamiento del conocimiento de los/as docentes como exclusivamente legítimo, y por ende, de su autoridad y distinción, los ha conducido a resistir, por momentos, esa nueva cultura.

Ahora bien, entender las complejidades de las identidades y sensibilidades de las culturas juveniles a partir de su contacto habitual con las TICS no quiere decir, como plantea Beatriz Sarlo (2001), que se tome el criterio de los intereses de los/as chicos/as como único y determinante de la tarea educativa. Tampoco significa creer que los niños y jóvenes, debido a esos usos y experiencias, lograrán resignificar los sentidos hegemónicos de manera “natural” y no contradictoria. Se trata de que, a partir del diálogo, los/as docentes puedan confrontar y vincular sus saberes, consumos y gustos con los de sus alumnos y alumnas, comprendiendo que en esta relación hay sujetos con distintas posiciones, legitimidades y autoridades, con experiencias diferenciadas en el uso de las tecnologías, pero no sujetos pasivos (Paulo Freire, 1988). Se destaca así el rol del docente como trabajador cultural, puesto que en el ámbito colectivo del aula puede brindar las herramientas para reflexionar sobre las representaciones del mundo que construyen y transmiten las diferentes TICS, analizar los contextos de producción, comparar, y crear y recrear sentidos. Nos referimos a una pedagogía que busque desmitificar el acto y el proceso de representar, a fin de que los estudiantes deconstruyan la noción mítica de que las imágenes, los sonidos y los textos reproducen fielmente la realidad (Morduchowicz, 2001).

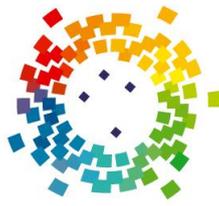


MERCOSUR AUDIOVISUAL

Los diálogos posibles entre educación y cine forman parte de estos procesos más generales que venimos señalando y, al mismo tiempo, de las discusiones conceptuales planteadas. Cabe aclarar que consideramos al cine como parte de las tecnologías de la comunicación basándonos de concepciones complejas de comunicación y tecnología. Por un lado, la comunicación comprendida como un proceso social de construcción, negociación y conflictos de sentidos, no reducida a la transmisión de mensajes en forma eficiente de un emisor a un receptor. Por el otro, partimos de la perspectiva procesual y relacional de la tecnología frente a la noción artefactualista/instrumentalista que la limita a la idea de herramienta neutral con un uso concreto para satisfacer fines determinados. Desde una posición compleja, se entiende que la tecnología es un proceso tanto material como simbólico, que se constituye dentro de un específico contexto histórico-cultural pues se vincula con otras prácticas y procesos sociales cambiantes y presenta una relación dialéctica con los sujetos, en tanto éstos crean las tecnologías pero a su vez la aplicación de las mismas produce modificaciones en el sujeto, en la sociedad, en la cultura.

Si bien ya no es posible hablar del cine como “nueva” tecnología de la comunicación, tiende aún a resultar ajeno a las prácticas pedagógicas en la educación formal. En general, su uso ha solido limitarse a una ilustración de algunos temas de las currículas o a proyectos aislados, a corto plazo.

Reconocemos la importancia que actualmente le dan las políticas educativas de los EP a los vínculos entre TICS y educación, con el fin de contrarrestar la brecha tecnológica desde una posición no instrumentalista. De allí que subrayemos la necesidad de que se analicen las posibilidades de desarrollar estrategias y proyectos para incorporar, en forma sistemática y a largo plazo, audiovisuales en los procesos de enseñanza y aprendizaje en escuelas primarias, secundarias, espacios de formación profesional de los docentes e instituciones terciarias y universitarias, y espacios de educación no formal. Partiendo de que todo cine constituye una pedagogía porque construye y pone en circulación determinadas concepciones del mundo, no nos estamos limitando al llamado “cine educativo”. Hablamos de una pedagogía crítica de la percepción y la recepción que contribuya a comprender que el cine es un lenguaje y como tal necesita un aprendizaje, y que supone una compleja articulación entre arte, industria y documento. Al mismo tiempo, que habilite a entender que el cine se realiza en condiciones históricamente específicas de producción y distribución desde posiciones, intereses y motivaciones también

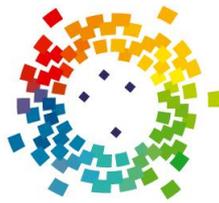


MERCOSUR AUDIOVISUAL

particulares y, en consecuencia, supone una construcción de sentidos en correlato con esas posiciones.

Presumimos que la participación sistemática del audiovisual en las experiencias educativas de las instituciones escolares podría contribuir a la creación de nuevos públicos a mediano y largo plazo para el cine de nuestra región a partir de la recuperación de la experiencia colectiva de ver películas (que se ha visto erosionada con el avance de las tecnologías de reproducción hogareñas, combinada con el aumento en el precio de las entradas de cine y la tendencia a la homogeneización de las ofertas en cartelera). Es decir, proyectos de este tipo sostenidos a largo plazo que favorezcan la construcción de un vínculo profundo y duradero con nuestras cinematografías, podrían tener un impacto futuro positivo en prácticas más diversificadas de consumo cultural.

Al mismo tiempo, entendemos que los proyectos que pongan en diálogo el cine y la educación en forma sistemática y a largo plazo pueden generar un impacto significativo en una valorización más amplia del patrimonio audiovisual y en la generación de específicos procesos de patrimonialización audiovisual. Partimos de la concepción de que el patrimonio es una construcción social, y que dicha construcción es una operación dinámica, enraizada en el presente, a partir de la cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado y no es un homenaje a un pasado inmóvil (Ana Rosas Mantecón 1998). Desde esta posición, se pone énfasis en los usos sociales del patrimonio, en tanto los *“bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen realmente a todos aunque formalmente parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen, puesto que diversos grupos se apropian de formas diferentes y desiguales de la herencia cultural”* (García Canclini, [1990] 2007, 186). Por lo cual no es posible comprender los objetos y bienes culturales patrimoniales aislados de su proceso de producción y circulación social como de los significados que diferentes sujetos les atribuyen. Así, creemos que en el caso de las cinematografías de la región, esto constituye un doble desafío porque una porción importante de los públicos de cine suelen tener prejuicios o representaciones cristalizadas sobre el cine de sus países (aunque en muchos casos no sean consumidores frecuentes de esas películas). Sin dudas, el primer paso sería ampliar la mirada sobre nuestro cine, para después comprenderlo como parte de nuestro patrimonio (aunque, como ya mencionamos, el patrimonio audiovisual de un país no se limita al cine local). En efecto, para que los públicos defiendan el patrimonio audiovisual, primero tienen que entenderlo y disfrutarlo. De allí que afirmemos que la puesta en práctica de proyectos de cine y educación



MERCOSUR AUDIOVISUAL

puede favorecer los debates y la construcción de conocimiento en torno a la idea del audiovisual como parte de nuestro patrimonio. Del mismo modo, puede favorecer no sólo en un acceso más igualitario a determinados bienes patrimoniales audiovisuales, sino también a una democratización en la construcción de lo que se patrimonializa.

Consideramos fundamental que un proyecto de este tipo, pensado a largo plazo, y con verdaderas intenciones de transformación, debería implicar también la coordinación entre equipos de investigación de cinematecas y universidades públicas de los EP. Asimismo, debería incluir ineluctablemente la participación activa de los actores escolares en su elaboración, partiendo de sus problemáticas, necesidades e inquietudes e integrando sus saberes específicos en diálogo y coordinación con los aportes de expertos en los conocimientos cinematográficos, semióticos, sociológicos, antropológicos de los equipos de investigación. Los proyectos de cines ambulantes que llegan a las escuelas, por ejemplo, han significado un aporte importante, pero al intervenir en un momento específico desde una mirada “experta”, pueden tender, en muchos casos, a reproducir la idea de comunicación unidireccional en el ámbito escolar.

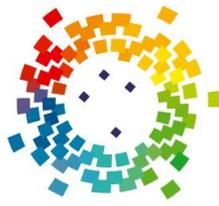
Desde nuestra perspectiva, algunas de las líneas de trabajo posible serían:

- Investigación y comparación de las políticas educativas de los EP en relación a la alfabetización tecnológica en general y a las relaciones entre cine y escuelas en particular, para identificar rupturas y continuidades entre los países.
- Indagación, a través de entrevistas personales y/o grupos focales, de los sentidos que educadores/as atribuyen a las relaciones posibles entre cine, educación e instituciones escolares, desde sus específicos recorridos biográficos, posiciones generacionales e institucionales.
- A partir de las investigaciones anteriores, discusión en forma conjunta y coordinada entre educadores, investigadores de las cinematecas y las universidades sobre las posibilidades de realizar proyectos de recepción de cine en instituciones educativas y de formación docente, a largo plazo y con énfasis en las producciones latinoamericanas y de los EP.
- Análisis de las posibilidades de que las cinematecas creen escuelas de formación de espectadores con acceso abierto, tanto en sus sedes como en espacios no formales relacionados con las identidades de determinadas comunidades, tales como instituciones religiosas, gremiales, sociedades de fomento,



MERCOSUR AUDIOVISUAL

etc, con especial énfasis en cine latinoamericano y de los EP. Nos referimos a un tipo de trabajo que parta de análisis formales y narrativos, pero que no se limite a eso, sino que también ponga en debate las significaciones que se construyen y ponen en circulación y sus condiciones de producción. Las salas digitales del PMA podrían sumarse a este tipo de iniciativa.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## CONSIDERACIONES FINALES

A más de cien años de la invención del cinematógrafo, la preservación de la herencia audiovisual es todavía un problema a resolver. Aunque se han hecho avances en la creación de conciencia respecto del acervo audiovisual como parte de la herencia cultural nacional y de la necesidad de su conservación, el desarrollo de archivos audiovisuales ha sido un proceso trabajoso y siempre precario.

En todos sus formatos y soportes, las imágenes en movimiento como obras de arte, documentos históricos, entretenimiento popular y artefactos culturales, son registros distintivos de nuestro tiempo. Mucho es lo que se ha perdido y no podrá ser reemplazado. Y mucho es lo que espera investigación y estudio, tanto para su conservación y restauración, como para su redescubrimiento crítico y físico. El acceso democrático y sin restricciones para el uso legítimo de estos recursos depende en gran medida, además de las políticas públicas e institucionales, de las capacidades, ética y compromiso de los archivos y los archiveros. En las próximas décadas, los desafíos técnicos y culturales para preservar las imágenes en movimiento aumentarán en complejidad e importancia.

Cabe recordar los conceptos centrales desarrollados en la introducción y que atraviesan nuestra propuesta, basados en la idea de una necesaria nueva mirada hacia los archivos audiovisuales:

- La preservación del patrimonio audiovisual debe ser la cuarta columna en la construcción de toda política audiovisual, junto al fomento de la producción, la distribución y la exhibición. Las cinematecas son el corazón de esa política. Sin ellas, los bienes generados serán efímeros, extinguidos, como toda memoria débil que impide el pensamiento trascendente, duradero, transformador.
- Las películas propician experiencias culturales tan significativas como los libros, y los cines tanto como las bibliotecas.
- Todo audiovisual es y será un documento irremplazable de su tiempo, y como tal, una herramienta para pensarnos.
- El patrimonio audiovisual no sólo refiere a la producción local, sino también al material de origen extranjero. A partir de que un audiovisual, cualquiera sea su



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

nacionalidad, es difundido públicamente pasa a integrar el bagaje y la experiencia cultural de los espectadores y de los hacedores de nuestras imágenes.

➤ Además de las películas, en su soporte fílmico o de video analógico o digital, también integran este patrimonio todos los materiales que sirvieron a la producción y difusión del audiovisual: guiones, desgloses de producción, correspondencia, fotos, afiches, cámaras, proyectores, crónicas periodísticas, críticas, artículos académicos, etc.

➤ Fílmico para preservar, digital para difundir. A pesar de su reputación de deterioro, el soporte fílmico ha probado ser el más resistente de los tres tipos de soporte de la imagen en movimiento (cine, video analógico y video digital).

➤ Porque la industria de insumos nunca priorizó la preservación de las imágenes -y nada hace suponer que vaya a hacerlo- es misión del Estado. Misión por demás congruente, lógica, porque es el mismo Estado quien fomenta y sostiene la producción de imágenes en todo el mundo.

Los objetivos y acciones propuestas del Plan Estratégico Patrimonial para el MERCOSUR fueron dispuestos en seis líneas estratégicas a los fines de la claridad y la organización, pero dichas líneas evidencian cruces entre sí. Particularmente, el énfasis en la formación atraviesa todo el Plan, no sólo porque conceptualmente la consideramos como un punto clave desde el cual intervenir para alcanzar la optimización de los archivos y de sus proyectos de preservación audiovisual, sino porque la detectamos como una debilidad en la mayoría de las instituciones analizadas. En este sentido, la formación se refiere a la capacitación continua de los archiveros, a la concientización al interior de la industria audiovisual, a la educación de la mirada crítica y a la formación de públicos desde la educación básica.

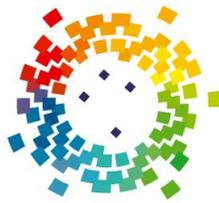
Entendemos que MERCOSUR, junto con otros miembros de la región, puede autoabastecerse de todos los procesos necesarios para la buena custodia del patrimonio audiovisual de los EP, ya que posee recursos humanos de cuadros técnicos y especialistas de válida formación, idoneidad y capacidad para transmitir los conocimientos dentro y fuera de las instituciones a las que pertenecen. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que estos recursos humanos demandan una permanente actualización en su capacitación, que no siempre pueden hacer efectiva sin ayuda de las políticas públicas.

La región cuenta con estas fortalezas reales y potenciales y sobre todo un



MERCOSUR AUDIOVISUAL

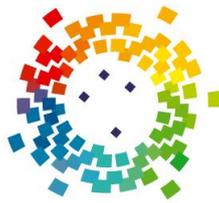
valioso material audiovisual que, en un alto porcentaje, debe ser puesto en valor, lo que exige una efectiva intervención sobre el patrimonio audiovisual y resulta uno de los puntos necesarios en los importantes procesos político-culturales de integración que atraviesan los EP del MERCOSUR.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

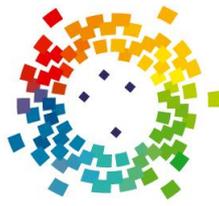
## BIBLIOGRAFÍA

- Arantes, A., 1999. Horas hurtadas. Consumo cultural y entretenimiento en la ciudad de São Paulo en Sunkel, G. (coord.) *El consumo cultural en América Latina*, Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Antoine, C., 2012. Fomento y creación de públicos para las artes ¿Qué sabemos sobre la creación de público para la cultura y las artes. La generación de audiencias (audience development) como disciplina, <http://cristian-antoine.blogspot.com.ar/2012/08/fomento-y-creacion-de-publicos-para-las.html>
- Becerra, M., 2003. *Sociedad de la información: proyecto, convergencia, divergencia*, Enciclopedia Latinoamericana de sociología y comunicación, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- Bergala, A., 2007. La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella, Laertes S.A., Barcelona.
- Bezerra, L., 2010. *A preservação audiovisual no governo Lula*. En Seminário Internacional Políticas Culturais: teorias e práticas, Fundação Casa de Ruy Barbosa, Río de Janeiro, Brasil.
- Cinemateca Brasileira, SAV, MINC, 2012. *Relatório anual 2011*, Brasil.
- Couture, C. y Rousseau, J.Y, 1988. *Los Archivos en el siglo XX. Clásicos Modernos de la Archivonomía*. AGN, México.
- Del Amo García, A., 2004. *Preservación cinematográfica*, Comisión Técnica de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, Bruselas, Bélgica.
- Dulac, G., [1927] 1985. Las estéticas. Las trabas. La cinematografía integral, en Alsim, H.; Romaguera, J., *Textos y manifiestos del cine*, Fontamara, Barcelona, España.
- Dussel, I., 2002. *La escuela y las nuevas alfabetizaciones*, entrevista en Educared, [http://www.educared.org.ar/contenidos/2002/ER2002\\_10\\_29/05\\_entrevista.asp](http://www.educared.org.ar/contenidos/2002/ER2002_10_29/05_entrevista.asp)
- Edmonson, R., 2004. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París.
- EGEDA, Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales; 2013. *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*, Departamento de Reparto y Documentación de EGEDA, Madrid, España.
- FIAF, 2012, *Bulletin Online # 4*, 11/2012, p 11; Bruselas, Bélgica.  
<http://www.fiafnet.org/~fiafnet/es/news/FBO4/FBO%204%20-%20ES.pdf>
- Freire, P., [1968] 1988. *¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural*, Siglo Veintiuno Editores, Uruguay.



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

- Gándara, M. 1999. La interpretación cultural y la conservación del patrimonio cultural, en Cárdenas, E. Coord, *Memoria, 60 años de la ENAH*, México.
- García Canclini, N., [1990], 2007. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- ----- 1993. "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica" en *El consumo cultural en México*, CONACULTA, México.
- Gentili, P, (comp.) 1997. *Cultura, política y currículo. Ensayos sobre la crisis de la escuela pública*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, Argentina.
- Journal Officiel de la République Française, 2011. *Décret no 2011-1904 du 19 décembre 2011 relatif au dépôt légal*, Ministère de la Culture et de la Communication, Francia.
- Keldjian, J., Cirio, AL., Wschebor, I. 2011. *Primer Informe: Consultoría ICAU sobre Patrimonio Audiovisual en Uruguay*, Red de Investigaciones y Acciones para la Conservación el Patrimonio Audiovisual, Uruguay.
- Llorenç Prats, 1997, *Antropología y patrimonio*. Ariel, Barcelona.
- Martín-Barbero, J., [1987] 1997. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ediciones G. Gilli, S.A., México.
- ----- 2001, *La educación desde la comunicación*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- Martínez Carril, M. *PATRIMONIO AUDIOVISUAL NACIONAL. Primera aproximación. Trabajos e investigación pendientes y a ser realizados. Carencias y necesidades. Algunas propuestas*, Uruguay.
- Morduchowicz, R., 2001, *Los medios de comunicación y la educación: un binomio posible*, Sociedad educadora, N° 26, mayo-agosto.
- Robayo Cruz, E.C. y Martínez Gómez, R. (2006). *Lo que usted debe saber sobre el Derecho de autor*, Universidad de La Sabana.
- Rockwell, E, 1987, *Repensando institución: una lectura de Gramsci*, Departamento de Investigaciones Educativas, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN, México.
- Romano, S. y Aguilar G., (coords.) (2010), *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, ASAECA, Comisión de Archivos y Patrimonio, Buenos Aires, Argentina.
- Rosas Mantecón, A., 1998. El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos. Presentación en *ALTERIDADES*, Año 8, 16, julio-dic.
- Sarlo, B., 2001. "La escuela en crisis" en *Tiempo presente*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.
- Shefter, M. y Maltz A., 2007. *The Digital Dilemma*, Academy's Science and Technology Council, CA, Estados Unidos.
- Silva, I. y Sandoval, C, 2012. *Metodología para la elaboración de estrategias de desarrollo local*, Área de Gestión de Desarrollo Local y Regional del Instituto



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), Serie Manuales N° 76.

- Schmucler, H., 1997. *Memoria de la comunicación*, Biblos, Buenos Aires.
- Teixeira, C., 2009, *Diccionario crítico de política cultural*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- Torres Moya, R.A. y Aponte Melo, M.R., 20120, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá, Colombia.
- Traverso, D., 2007. *Consumo de cine en salas comerciales (2003-2007)*, Departamento de Industrias Creativas (DICREA), Dirección de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura, República Oriental del Uruguay.
- UNESCO, 1980. *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*, París.
- UNESCO, 2005. *Gran programa V: comunicación e información. Resolución 33 C/15*, París.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## ANEXOS

### Anexo 1 / Instituciones de formación en temas de preservación, restauración y documentación audiovisual

#### Arquivo Nacional - Brasil, Río de Janeiro

Ofrecen la posibilidad de participar en seminarios, cursos y oficinas en las áreas de archivística, historia, tratamiento y preservación de acervos.

Dirección: Praça da República, 173; Rio de Janeiro, RJ

Tel: 55 21 2179-1228

Email: [sic@arquivonacional.gov.br](mailto:sic@arquivonacional.gov.br)

<http://www.arquivonacional.gov.br>

#### Cineteca Nacional de México

Laboratorio de restauración digital

Entre sus ejes de trabajo, mencionan la formación especializada de restauradores capacitados en material fílmico, una tarea inédita en el país y a la vanguardia mundial.

Av. México Coyoacán #389 Col. Xoco Del. Benito Juárez

Tel: +52 (55)4155 1200

<http://www.cinetecanacional.net/>

#### Cinemateca Distrital de Colombia

En 2013 organizó en alianza con la Dirección de Cine del Ministerio de Cultura, con el apoyo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano un taller gratuito de preservación audiovisual a cargo de la restauradora y montajista chilena Carmen Brito.

Dirección: Cra 7 N° 22 – 79.

Bogotá

Tel.: (57-1) 379 57 50 Ext 252

Email: [sasha.quintero@idartes.gov.co](mailto:sasha.quintero@idartes.gov.co)

<http://www.idartes.gov.co/index.php/areas-artisticas/artes-audiovisuales>

#### Filmoteca Española

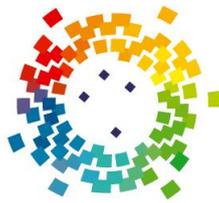
En 2013 se dictó el curso “Perspectivas para el desarrollo de sistemas de formación para la preservación y difusión del patrimonio audiovisual”

Dirección: Magdalena, Madrid

Tel: 914672600

E-mail: [filmoteca@mcu.es](mailto:filmoteca@mcu.es)

<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/index.html>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

### **Universidad Carlos III de Madrid**

Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas  
Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación

Máster/Especialista en Documentación Audiovisual: Gestión del conocimiento en el entorno digital

Contacto: D<sup>a</sup> Ángeles Ávila Camacho / Dpcho: 11.2.01

C/ Madrid, 126 - 28903

Getafe, Madrid

Tel.: 91 624 86 03

[mdoca@ceaes.uc3m.es](mailto:mdoca@ceaes.uc3m.es)

[http://www.uc3m.es/portal/page/portal/postgrado\\_mast\\_doct/masters/mu\\_doc\\_aud\\_gest\\_con\\_entorn\\_dig](http://www.uc3m.es/portal/page/portal/postgrado_mast_doct/masters/mu_doc_aud_gest_con_entorn_dig)

### **Fondazione Cineteca di Bologna, Italia**

Ofrece una escuela de verano para la formación de todos los conocimientos prácticos relacionados con la restauración fílmica. Es parte de la propuesta de escuelas de verano ofrecida por FIAF (Federación Internacional de Archivos de Film).

También cuenta con talleres y seminarios.

Dirección: Via Riva di Reno, 72 - 40122 Bologna

Tel: (+39) 0512194820

E-mail: [cinetecadirezione@cineteca.bologna.it](mailto:cinetecadirezione@cineteca.bologna.it)

<http://www.cinetecadibologna.it/en/studiare>

### **L'institut National de l'audiovisuel - INA - Francia**

Máster en gestión del patrimonio audiovisual

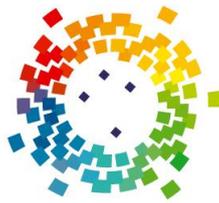
Propuesta diseñada para formar a profesionales capaces de dexpertiser, conservar, gestionar y promocionar los fondos audiovisuales y digitales.

El INA cuenta también con pasantías vinculadas con la formación archivística, en sus dimensiones documental y jurídica.

Tel: 01 49 83 24 24

E-mail: [formation@ina-expert.com](mailto:formation@ina-expert.com)

<http://www.ina-expert.com/masters-audiovisuels-et-diplomes-de-deuxieme-cycle/diplome-ina-gestion-de-patrimoines-audiovisuels.html>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Universiteit van Amsterdam - Países Bajos**  
Graduate School of Humanities

Ofrece un máster profesional en preservación y presentación de la imagen en movimiento. Este programa cubre las habilidades prácticas y conocimientos teóricos necesarios para archivar material audiovisual en un entorno institucional.

Dirección: Spuistraat 210, room 003, 1012 VT Amsterdam, The Netherlands

Tel. (+31 20) 525 4481 (estudiantes internacionales)

E-mail: [graduateschool-fgw@uva.nl](mailto:graduateschool-fgw@uva.nl)

Cordinador: Dr M. (Marijke) de Valck / [M.deValck@uva.nl](mailto:M.deValck@uva.nl)

<http://www.uva.nl/en/education/master-s/master-s-programmes/item/preservation-presentation-of-the-moving-image.html>

**Federación Internacional de Archivos de Film (FIAF)**

La institución cuenta con un programa de formación profesional materializado en una escuela de verano, cuyo objetivo principal es impartir enseñanza teórica y práctica a cuadros superiores y futuros empleados especializados sin tener que prescindir de ellos por largos períodos de formación.

Dirección: Rue Defacqz 1 B-1000 Bruselas, Bélgica

Tel: +32 2 538 30 65

E-mail: [info@fiafnet.org](mailto:info@fiafnet.org)

<http://www.fiafnet.org/~fiafnet/es/education/default.html>

**International Association of Sound and Audiovisual Archives, Inglaterra**

Cuenta con un área de formación y educación en el ámbito de los archivos audiovisuales y becas de investigación de acceso exclusivo para los socios.

Dirección: Suite 574, Kemp House, 152-160 City Road, London EC1V 2NX

E-mail: [secretary-general@iasa-web.org](mailto:secretary-general@iasa-web.org)

<http://www.iasa-web.org/>

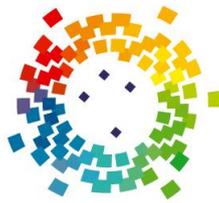
**Charles Sturt University – Australia, New South Wales**

Ofrece un Diplomado en Archivo Audiovisual que fue conjuntamente diseñado con The National Film and Sound Archive. Cuenta con la opción de educación a distancia.

Dirección: Locked Bag 675, Wagga Wagga, NSW 2678, Australia

Tel: +61 2 6338 6077

[http://www.csu.edu.au/courses/postgraduate/audiovisual\\_archiving\\_gc/course-overview#.UoVsI9JHQzI](http://www.csu.edu.au/courses/postgraduate/audiovisual_archiving_gc/course-overview#.UoVsI9JHQzI)



MERCOSUR AUDIOVISUAL

### **The Society of American Archivists - Estados Unidos, Chicago**

Cuenta con un programa de educación continua de especialista en archivos digitales, diseñado para proporcionar los conocimientos y herramientas necesarias para administrar las demandas de registros digitales.

La institución ofrece también jornadas profesionales de todo el país.

Dirección: 17 North State Street, Suite 1425, Chicago, IL 60602-4061

Tel: 312/606-0722

<http://www2.archivists.org/>

### **Association of Moving Image Archivists (AMIA)**

El Comité de Educación de AMIA implementa programas educativos, proyectos y servicios que contribuyen a la formación continua de archiveros y de estudiantes que siguen el campo de archivo de imagen en movimiento.

1313 N. Vine Street, Hollywood, CA 90028

Tel: 323.463.1500

Email: [AMIA@amianet.org](mailto:AMIA@amianet.org)

<http://www.amianet.org/programs-and-initiatives/scholarships>

### **UCLA's Department of Film and Television and Department of Information Studies - Estados Unidos, California**

Ofrece un máster de Archivo de Imagen en Movimiento. Este programa de grado de maestría en Artes, es un curso intensivo de dos años de estudio, que consta de seminarios especializados, estudios dirigidos, un programa de pasantías extenso, proyecciones, conferencias y demostraciones técnicas.

UCLA Moving Image Archive Studies P.O. Box 951622

Los Angeles, California 90095-1622

Contactos:

**Amy Gershon**, Director de servicios estudiantiles, [gershon@gseis.ucla.edu](mailto:gershon@gseis.ucla.edu) (310) 206-1685

Snowden Becker, Coordinador del programa, [becker@gseis.ucla.edu](mailto:becker@gseis.ucla.edu) (310) 206-9231

<http://mias.gseis.ucla.edu/>

### **Lyrisis - Estados Unidos, Georgia**

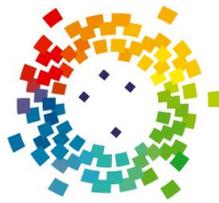
Ofrece un programa regular de talleres dedicados a temas de catalogación, digitalización y preservación.

Dirección: 1438 West Peachtree Street, NW

Suite 200, Atlanta, GA 30309

Tel: 1-800-999-8558

<http://www.lyrisis.org/Pages/Events.aspx>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Tisch School of the Arts at New York  
The Department of Cinema Studies, Estados Unidos, New York**

Ofrece un Máster en Archivo de Imágenes en Movimiento y Preservación (MIAP). El curso de dos años a entrenar futuros profesionales para administrar el nivel de conservación colecciones de cine, vídeo, nuevos medios y otros tipos de trabajos digitales.

Dirección: 721 Broadway, 6th Floor

New York, NY 10003

Tel: 212 998 1600

E-mail: [tisch.preservation@nyu.edu](mailto:tisch.preservation@nyu.edu)

Director del programa: Howard Besser

Coordinadora administrativa: Alicia Kubes

<http://cinema.tisch.nyu.edu/page/miap.html>

**Selznick School of Film Preservation  
George Eastman House, Motion Picture Department, Estados Unidos, New York**

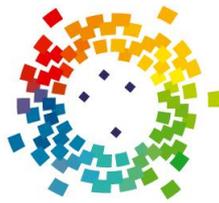
En 2005, la Universidad de Rochester se unió con Selznick School of Film Preservation para inaugurar un programa de maestría en la preservación del cine y los medios de comunicación.

Dirección: 900 East Avenue, Rochester, NY 14607

Tel: 585.271.3361 ex. 333

<http://selznickschool.eastmanhouse.org/welcome.html>

[Volver](#)



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Anexo 2 / Instituciones referentes de la región

### ARGENTINA

#### **Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - INCAA**

Lima 319  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
CP: C1073AAG  
Tel: (54 11) 4379-0900  
E-mail: [info@incaa.gov.ar](mailto:info@incaa.gov.ar)  
<http://www.incaa.gov.ar>

#### **Dirección Nacional de Patrimonio y Museos**

Secretaría de Cultura de la Nación.  
Av. Alvear 1690 [C1014 AAQ] Ciudad de Buenos Aires. Argentina.  
[+54] +11 4129-2400 | [info@cultura.gov.ar](mailto:info@cultura.gov.ar)  
<http://www.cultura.gob.ar/areas/direccion-nacional-de-patrimonio-y-museos/>

#### **Archivo General de la Nación**

#### **Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video**

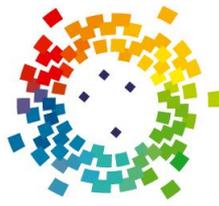
Leandro N. Alem 246  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
CP: C1003AAP  
Tel: (54 11) 4342-6681 / 4339-0800 - Int. 70913  
E-mail: [cineaudiovideo@mininterior.gov.ar](mailto:cineaudiovideo@mininterior.gov.ar)  
<http://www.mininterior.gov.ar/archivo/archivo.php>

#### **Fondo Nacional de la Artes**

Secretaría de Cultura de la Nación  
Alsina 673  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Tel: (+5411)4343-1590  
Email: [fnartes@fnartes.gov.ar](mailto:fnartes@fnartes.gov.ar)  
<http://www.fnartes.gov.ar/>

#### **Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica – ENERC**

Moreno 1199  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
CP: 1091AAW  
Tel.: (+5411) 4383-2622 / (+5411) 4383-6432  
E-mail: [info@enerc.gov.ar](mailto:info@enerc.gov.ar)  
<http://www.enerc.gov.ar/>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Mediateca FADU**

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.  
<http://mediateca-fadu.com.ar/>

**Departamento de Bibliotecología y Ciencias de la Información**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires  
Puán 470 - 3er piso - Of. 335  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Tel: 4432-0606 (interno 123)  
E-mail: [depbiblio@filo.uba.ar](mailto:depbiblio@filo.uba.ar)  
<http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/biblio/>

**Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken**

Agustín R. Caffarena 51  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Tel: (54 11) 4300-4820 / 4307-1969  
E-mail: [museodelcine@buenosaires.gob.ar](mailto:museodelcine@buenosaires.gob.ar)  
<http://museos.buenosaires.gob.ar/cine.htm>

**Filmoteca Buenos Aires**

Contacto: Fernando Martín Peña  
[filmotecaba@gmail.com](mailto:filmotecaba@gmail.com)

**Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - ASAECA**

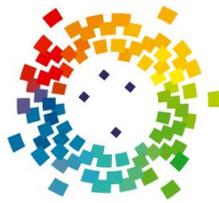
Comisión de Archivos.  
<http://www.asaeca.org/>

**Centro de Conservación y Documentación Audiovisual - Archivo Fílmico**

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba  
Juan Filloy s/n 1º piso, Ciudad Universitaria  
Tel: (54 351) 433-4259, interno 31  
E-mail: [archfilm@ffyh.unc.edu.ar](mailto:archfilm@ffyh.unc.edu.ar)  
[www.ffyh.unc.edu.ar/cda/](http://www.ffyh.unc.edu.ar/cda/)

**Fundación Cinemateca Argentina - FCA**

Salta 1915, 2º piso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Tel: (54.11) 4306-0562/0592  
E-mail: [cinematecaargentina@gmail.com](mailto:cinematecaargentina@gmail.com)



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## BRASIL

### **ANCINE – Agência Nacional do Cinema**

Escritório Central  
Avenida Graça Aranha, 35 - Centro  
Rio de Janeiro  
20030-002  
Tel: (21) 3037-6001 ou (21) 3037-6002

Escritório Central 2  
Rua Teixeira de Freitas 31/2º andar, Centro  
Rio de Janeiro  
20021-902  
Tel.: (21) 3037-6500

### **Cinemateca Brasileira**

Largo Senador Raul Cardoso, 207, Vila Clementino  
São Paulo  
CEP 04021-070  
Tel: 55 (11) 3512-6111  
E-mail: [contato@cinemateca.org.br](mailto:contato@cinemateca.org.br)  
<http://www.cinemateca.gov.br/>

### **Centro Técnico Audiovisual CTAv**

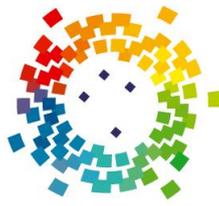
Av. Brasil, 2482, Benfica  
Rio de Janeiro, RJ  
CEP: 20930-040  
Tel: 55 (21) 3501-7800  
E-mails:  
Gabinete: [gabinete.ctav@cultura.gov.br](mailto:gabinete.ctav@cultura.gov.br)  
<http://www.ctav.gov.br/>

### **Arquivo Nacional**

Praça da República, 173  
Rio de Janeiro, RJ  
CEP: 20211-350  
Tel: 55 21 2179-1228  
Email: [ovitoria@arquivonacional.gov.br](mailto:ovitoria@arquivonacional.gov.br)  
<http://www.arquivonacional.gov.br>

### **Cinemateca do Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro**

Av. Infante Dom Henrique 85 / Parque do Flamengo / 20021-140  
Rio de Janeiro RJ  
Tel: 55 (21) 3883 5630  
E-mail: [cinemateca@mamrio.org.br](mailto:cinemateca@mamrio.org.br)  
[http://mamrio.org.br/museu\\_cinemateca/apresentacao/](http://mamrio.org.br/museu_cinemateca/apresentacao/)



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA**

E-mail: [abpa.contato@gmail.com](mailto:abpa.contato@gmail.com)

<http://abpablog.wordpress.com/>

**Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro**

<http://www.cpcb.org.br/>

**Cinemateca de Curitiba**

Fundação Cultural de Curitiba

Rua Engenheiros Rebouças, 1732

Curitiba, PR - Cep 80230-040

Tel.: +55 (41) 3213-7500

Email: [contato@fcc.curitiba.pr.gov.br](mailto:contato@fcc.curitiba.pr.gov.br)

[www.fundacaoculturaldecureitiba.com.br](http://www.fundacaoculturaldecureitiba.com.br)

**Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE**

Email: [contato@socine.org.br](mailto:contato@socine.org.br)

<http://www.socine.org.br/>

**Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (CENA)**

Emails:

Coordinación - Alessandra Meleiro - [ameleiro@iniciativacultural.org.br](mailto:ameleiro@iniciativacultural.org.br)

Información: [info@cenacine.com.br](mailto:info@cenacine.com.br)

[http://www.cenacine.com.br/?page\\_id=2](http://www.cenacine.com.br/?page_id=2)

**PARAGUAY**

**Fundación Cinemateca del Paraguay**

Dirección: República Francesa 341 e/Mcal. Estigarribia

Tel: (595 21) 22852

Contacto: Hugo Gamarra

**URUGUAY**

**Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay – ICAU**

Juan Carlos Gómez 1276

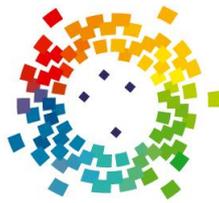
Montevideo

CP. 11000

Telefax: +598 2915 7469 - 2915 5125

E-mail: [icau@mec.gub.uy](mailto:icau@mec.gub.uy)

<http://www.icau.mec.gub.uy/>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

### **Archivo Nacional de la Imagen ANI- SODRE**

E-mail: Secretaria de Presidencia del Sodre: [sodre@adinet.com.uy](mailto:sodre@adinet.com.uy)

<http://www.sodre.gub.uy/sodre/>

### **Cinemateca Uruguaya**

Lorenzo Carnelli 1311

Montevideo

CP. 11200

Tel: (598) 2419 5795

Emails

[cinemat5@chasque.net](mailto:cinemat5@chasque.net) (Secretaría, Cobranza, Socios y Contaduría)

[coordinacioncinemateca@gmail.com](mailto:coordinacioncinemateca@gmail.com) (Coordinación y Programación)

[cinemed@gmail.com](mailto:cinemed@gmail.com) (Medios y Relaciones Públicas)

[cinescape.cinemateca@gmail.com](mailto:cinescape.cinemateca@gmail.com) (Distribuidora Alternativa)

[cdc@chasque.net](mailto:cdc@chasque.net) (Centro de Documentación Cinematográfica)

[cinemateca.archivo@gmail.com](mailto:cinemateca.archivo@gmail.com) (Archivo de Filmes)

[info@ecu.edu.uy](mailto:info@ecu.edu.uy) (Escuela de Cine del Uruguay)

<http://www.cinemateca.org.uy/>

### **Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay**

Área Administrativa:

18 de Julio 1968, Subsuelo / CP 11200

Montevideo, Uruguay

(598) 2402 7939

Área de Investigación Histórica:

Chaná 2020 / CP 11200

Montevideo, Uruguay

(598) 2400 9155

<http://www.universidad.edu.uy/renderPage/index/siteld/5>

### **Centro Técnico Audiovisual. Departamento de comunicación**

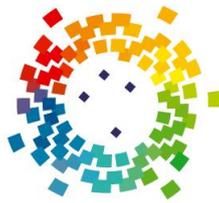
Universidad Católica del Uruguay

Sede Central | Av. 8 de Octubre 2738, Montevideo

Tel. (+598) 2487 2717 int. 220

<http://www.ucu.edu.uy/es/cta#.UoaykdJHQzJ>

[Volver](#)



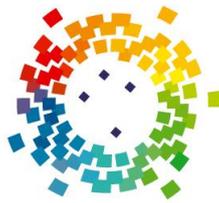
MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Anexo 3 / Fichas por institución y por pieza audiovisual

### 1. Formulario ficha para describir las instituciones, sus Fondos y Fuentes de Información.

Campos mínimos sugeridos para ser informados por las instituciones adscriptas de los EP.

<b>Nombre</b>	Forma autorizada/ forma conocida del nombre. Se puede incluir el código de país de la institución (ISO 3166)
<b>Tipo de Organismo (institucional, privado, biblioteca, archivo, museo, etc.)</b>	1. Público/ privado. 2. Tipología institucional.
<b>URL</b>	Web institucional
<b>Dirección Postal</b>	Ubicación y datos para el envío postal. Aquí se puede linkear a Maps.
<b>Contacto</b>	Personas, teléfonos y direcciones de correo electrónico
<b>Descripción/Historia</b>	Historia de la institución. Breve reseña e hitos fundamentales en relación al archivo y sus fondos.
<b>Fondos/Colección</b>	1. Se colocan/ listan los diferentes Fondos y Niveles que custodia la institución. 2. Características de la composición institucional. 3. Nombre del/los productores. 4. Fechas o topes cronológicos.
<b>Volumen y soporte</b>	Tipos de soportes, volúmenes en unidades documentales, metros lineales u otros contenedores/ formatos de guarda.
<b>Temas/Materias/ Descriptores</b>	Temas y asuntos tratados por la documentación. Alcance del Contenido. Onomásticos/ Materias/ Asuntos. Términos que orienten a los usuarios como motor de búsqueda.
<b>Características de la guarda/ Estado de conservación</b>	Forma de almacenamiento, estado de la guarda y de conservación. Se podrá incluir aquí un metadato con tabla cerrada donde se indiquen: 1-2-3-4 (donde 1 es óptimo y 4 malo)
<b>Servicios</b>	Condiciones de acceso y reproducción. Prestaciones de la institución. Consulta, etc.
<b>Catálogos/SRI: Tipos y descripción de búsqueda</b>	Base de datos y servicios informativos de la institución. <i>inventario, catálogo, guía, etc.</i>



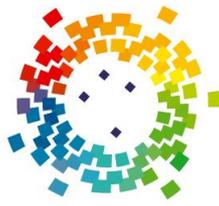
MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Anexos solicitados para el formulario 1:** aquí cada institución de los EP podrán adjuntar en diferentes formatos documentación para compartir y además los links que considere de importancia.

**2. Ficha de descripción (Catalográfica) de los films/documentos audiovisuales seleccionados para restauración y digitalización.**

<b>Título</b>	Refiere al título original o a uno atribuido si se desconociera o no pudiera ser identificado. En este último caso se colocará entre corchetes para distinguirlo.
<b>Procedencia</b>	Refiere al productor y responsable de la custodia. Por ejemplo: SODRE, Cinemateca Uruguay, Museo del Cine, Filmoteca Buenos Aires, etc.
<b>Duración</b>	Expresado en minutos y/o metraje.
<b>Localización</b>	Ubicación física (institucional, edilicia, depósito)
<b>Fechas (estreno/copia)</b>	Refiere a dos fechas, si se pudieran identificar se colocarán ambas con barra.
<b>Información técnica</b>	Soporte/paso/sonido/ratio
<b>Dirección/Producción</b>	Nombre de las personas físicas o jurídicas responsable de los cargos.
<b>Estado de conservación</b>	1 a 4 (donde 1 es óptimo)
<b>Género</b>	Ficción (drama, comedia, etc.) no ficción.
<b>Situación legal / derechos</b>	Informa sobre el/los titulares de derechos. Restricciones, etc.
<b>Fuentes</b>	Personas o instituciones para consultar detalles del documento o pieza audiovisual.

En esta etapa se incluirá un texto que contenga la información de estas acciones y que incorpora además links o enlaces a partir de listados de instituciones de la región.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

Se podrán incluir imágenes suministradas por las mismas tanto en las fichas que dan cuenta de la estructura institucional como para las que identifican y describen los materiales audiovisuales (fotograma, afiche, etc).

[Volver](#)



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Anexo 4 / Gestión documental: herramientas y campos utilizados para la descripción de materiales audiovisuales.

### ARGENTINA

**Institución: INCAA**

**Campos de descripción utilizados:**

Titulo - Copias - Rollos - Subtítulos

Software utilizado: Formato Excel

Volumen de registros: 1330 registros

### URUGUAY

Informes del RECC para fondos documentales audiovisuales SODRE y Cinemateca Uruguaya

**Institución: Cinemateca Uruguaya**

**Campos de descripción utilizados:**

ID: número de registro automático.

Título original

Titulo de estreno

País productor

Año (producción)

Número de catálogo: se refiere a numero de inventario (progresivo y coincidente con el ID)

Ubicación (signatura topográfica) AL 12 (ver en depósito a qué corresponde)

Cantidad de rollos

Color

Pase

Defectos de los materiales

Montaje

Estado general de la copia: de 1 a 4 (donde 1 óptimo)

Compañía productora

Duración



MERCOSUR AUDIOVISUAL

Metros  
Subtítulos  
Música  
Vestuario  
Basado en  
Libreto  
Fotografía  
Director  
Actores (y personajes)

**Software utilizado:** Winissis

**Volumen de registros:** 18175

Los informes técnicos y archivísticos realizados por el RECC proporcionaron la siguiente información de relevamiento.

Aplicación de los campos de la Norma Internacional ISAD (G) para la descripción de los fondos custodiados por las instituciones uruguayas.

**Campos de descripción utilizados: Nivel de descripción: Fondo**

### **AREA DE IDENTIFICACIÓN**

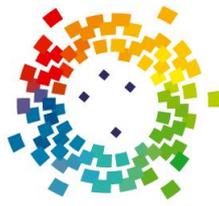
Código de referencia  
Título  
Fechas  
Nivel de descripción  
Volumen y soporte

### **AREA DE CONTEXTO**

Nombre de los productores  
Historia institucional/ Reseña biográfica  
Historia archivística  
Modo de ingreso

### **AREA DE CONTENIDO Y ESTRUCTURA**

Alcance y Contenido  
Valoración, selección y eliminación  
Nuevos ingresos



MERCOSUR AUDIOVISUAL

Sistema de organización

### **AREA DE CONDICIONES DE ACCESO Y USO**

Condiciones de acceso

Condiciones de reproducción

Lengua/ escritura

Características físicas y requisitos técnicos

Instrumentos de descripción

### **AREA DE UNIDADES RELACIONADAS**

Existencia y localización de los originales

Existencia y localización de copias

Unidades de descripción relacionadas

Nota de publicaciones

### **AREA DE NOTAS**

Notas

### **AREA DE CONTROL DE LA DESCRIPCION**

Nota del archivero

Reglas y Normas

Fecha de la descripción

### **Campos utilizados en los informes para la descripción catalográfica de los films identificados.**

Título

Fecha

Referencias de localización

Referencias existentes sobre productor/es – autor/es

Datos de localización proporcionados por referentes

Información técnica

Noticia sobre el estado de conservación

Fuente de información



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Campos utilizados por RECC para definir por muestreo los datos de conservación:**

Marca temporal  
Institución  
Depósito  
Muestra nº  
Numeración del  
Archivo  
Título  
Paso  
Tipo  
Sistema de color  
Sonido  
Fotos  
A-D Test  
Área de notas

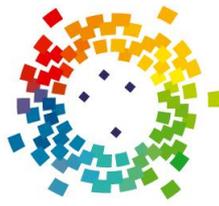
**BRASIL**

**Institución: Cinemateca Brasileira**

**Campos de descripción utilizados:**

**FICHA 1: básica**

Título  
Categorías  
Material original  
Data e local de produção  
Ano:  
País:  
Cidade:  
Estado:  
Sinopse  
Gênero  
Prêmios  
Dados de produção  
Companhia(s) produtora(s):



MERCOSUR AUDIOVISUAL

Direção de produção:  
Produção executiva:  
Roteirista:  
Direção:  
Direção de fotografia:  
Montagem:  
Montagem de som:  
Música (Genérico):  
Identidades/elenco:

## **FICHA 2: Con mayor nivel de detalle.**

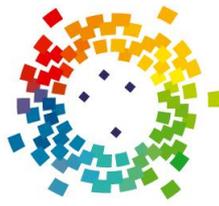
Titulo  
Categorias  
Material original  
Data e local de produção  
Ano  
País  
Sinopse  
Descritores secundários  
Prêmios  
Produção  
Companhia(s) produtora(s)  
Companhia(s) co-produtora(s)  
Produção  
Direção de produção  
Produção executiva  
Assistência de produção  
Produção - Dados adicionais  
Secretaria de produção  
Distribuição  
Companhia(s) distribuidora(s)  
Argumento/roteiro  
Argumento  
Roteiro  
Pesquisa  
Direção



MERCOSUR AUDIOVISUAL

Direção  
Assistência de direção  
Continuidade  
Fotografia  
Direção de fotografia  
Assistência de câmera  
Fotografia de cena  
Trucagens  
Dados adicionais de fotografia  
Operador de VT  
Chefe eletricista  
Assistente de eletricitista  
Maquinista  
Auxiliar de maquinista  
Som  
Técnico de som  
Som direto  
Mixagem  
Efeitos especiais de som  
Trilha sonora  
Dados adicionais de som  
Transcrição óptica  
Ruídos de sala  
Operador de microfone  
Montagem  
Assistente de montagem  
Montagem de som  
Dados adicionais de montagem  
Montador de negativo  
Direção de arte  
Figurinos  
Cenografia  
Créditos  
Dados adicionais de direção de arte  
Contra-regra/acessórios de cenografia  
Maquiagem  
Assistência de maquiagem  
Música

90



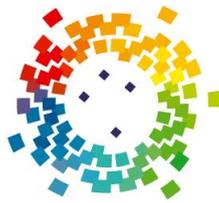
MERCOSUR AUDIOVISUAL

Direção musical  
Música original  
Trilha musical  
Dados adicionais de música  
Instrumentistas  
Componentes  
Canção  
Título  
Autor da canção  
Locação  
Identidades/elenco  
Apresentando  
Conteúdo examinado  
Fontes utilizadas  
Press-release  
Fontes consultadas  
Observações

**Software utilizado:** base de datos propia en construcción: Banco de Conteudos Audiovisuais. Desde 2003 Winisis para la documentación textual y descripción de los niveles de los fondos custodiados. Norma de descripción utilizada NOBRADE, adecuación de la ISAD (G) Norma Internacional de Descripción Archivística Multinivel. Catalogación optimizada de la herramienta donde toda la documentación no audiovisual de Cinemateca se relaciona con la base de FB (films)

**Volumen de registros:** Total de base: 132000 registros aproximadamente.

[Volver](#)



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## Anexo 5 / Propuesta preliminar de actividades para celebrar el Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur

### Fundamentación:

En líneas generales, podemos afirmar que los espacios de encuentro para reflexionar sobre problemáticas vinculadas con la producción cinematográfica suelen ser escasos y cuando existen, tienden a limitarse a discutir cuestiones urgentes sobre las políticas cinematográficas, los desequilibrios del mercado, etc. Otros aspectos, que consideramos también centrales para el desarrollo de las cinematografías, tales como discusiones sobre estética, política, historia o recepción del cine y el audiovisual, quedan más bien reducidos a espacios específicos de formación o a investigaciones puntuales en instituciones académicas.

Por otra parte, los festivales de cine restaurado o de archivos también suelen ser menos recurrentes y tienden a aparecer en mayor medida en los países que cuentan con importantes tradiciones de preservación audiovisual. Este tipo de festivales contribuyen a valorar el patrimonio de cada país y fomentan la concientización de la importancia de la preservación entre los creadores audiovisuales.

Consideramos que el festejo del Día del Patrimonio Audiovisual del Mercosur aparece como una oportunidad para construir espacios que vienen quedando relegados, como instancias de reflexión y de visibilización del patrimonio que da lugar a esa reflexión.

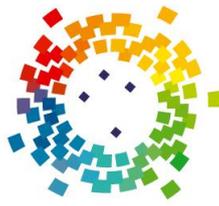
En base a esto, proponemos la realización de un Festival y un Congreso del Patrimonio Audiovisual del Mercosur en una fecha cercana al 27 de octubre.

### Objetivo general:

Propiciar un espacio de encuentro y reflexión sobre problemáticas centrales que no tienen espacio amplio en los debates entre creadores/productores de cine.

### Destinatarios:

El congreso estará destinado especialmente a la comunidad interviniente en la realización, producción y difusión de audiovisuales, gestores culturales, investigadores y estudiantes de cine y otras disciplinas de las ciencias sociales, periodistas.



## MERCOSUR AUDIOVISUAL

La muestra de audiovisuales estará destinada tanto a los asistentes al congreso como al público en general, por lo que será imprescindible que cada pieza sea presentada sintéticamente con referencias al contexto histórico cultural en que fue concebida, sus posibles significados actuales, y la forma en que fue preservada y nos es presentada.

### **Forma de trabajo:**

Así como un festival cinematográfico es concebido con un director artístico y un productor, esta propuesta demanda la gestión por parte de un director de contenidos (con conocimientos que abarcan los ejes temáticos propuestos y de los archivos de la región) y un productor.

Para que la producción de la propuesta ponga en evidencia la voluntad de integración cultural regional, sugerimos la alternancia de los países sede del festejo, sin dejar de tener en cuenta la posibilidad de aprovechar las nuevas tecnologías para la transmisión en directo o, incluso, para la participación en forma virtual de algunos de los expositores de otro país diferente al que sea sede.

Será fundamental que el equipo de producción piense en estrategias dinámicas de presentación e instancias de interacción entre los asistentes, de modo de romper con la lógica unidireccional que suele primar en los congresos.

Deberán definirse en la fase de preproducción cuestiones tales como la gratuidad o no de la participación al congreso y la muestra; si se entregarán certificados de asistencia, entre otras.

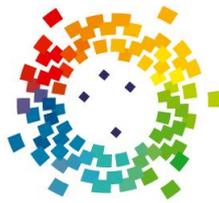
### **Estructura y contenidos:**

Proponemos tres jornadas organizadas del siguiente modo:

De 9:30 a 13hs y de 14:30 a 16 hs ponencias, mesas redondas, debates, reportajes públicos.

De 17hs a 22hs proyecciones de cine con material de las instituciones archivísticas y coleccionistas participantes con presentaciones alusivas.

El director de contenidos definiría los temas y expositores de las ponencias, al menos en las primeras ediciones del congreso. Hacemos hincapié en este rol del director de contenidos por un lado, porque consideramos importante que se defina conceptual y claramente una identidad para la propuesta y, por el otro, para propender a la originalidad de las presentaciones. Asimismo, esta dirección es importante al tratarse de una primera experiencia de este tipo. Probablemente, en una etapa posterior, se puede proponer un formato de congreso que convoque en forma abierta a la presentación de ponencias.



MERCOSUR AUDIOVISUAL

En cuanto a los expositores, con la intención de construir una sinergia poco explorada, resultaría interesante incluir no sólo a representantes de los archivos de la región e integrantes del campo cinematográfico, sino sumar personas y experiencias provenientes de otras disciplinas como la sociología, la antropología, la gestión cultural, la educación.

Las temáticas podrían trabajarse en cuatro ejes. Proponemos dichos ejes y algunos ejemplos para cada uno de ellos:

### **EJE 1 HISTORIA**

Historia del cine educativo en Brasil.

Inicios del cine sonoro en la Argentina.

Mesa redonda: cómo condicionó la censura cinematográfica en el siglo XX en las formas de representación familiar en el cine de la región.

### **EJE 2 ESTÉTICA**

Las condiciones de producción en el audiovisual paraguayo y su condicionamiento estético.

La percepción a través de la ventana televisiva y de los dispositivos móviles.

La música en el audiovisual de la región.

Debate: el “nuevo cine argentino” de los '90 y su relación con el público y la crítica.

### **EJE 3 PRESERVACIÓN AUDIOVISUAL**

Migración digital y preservación fílmica.

El camino hacia un laboratorio regional.

Estrategias de comunicación sobre temas de preservación audiovisual.

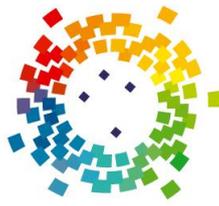
### **EJE 4 FORMACIÓN DE PÚBLICOS**

Políticas públicas de cine y educación; experiencias actuales en la región.

El rol de la Cinemateca Uruguay en la cultura cinematográfica rioplatense.

Formar espectadores en la era de las nuevas tecnologías.

[Volver](#)



MERCOSUR AUDIOVISUAL

## **Anexo 6 / Festivales y muestras de cine relacionados con el patrimonio audiovisual**

A continuación presentamos una lista de algunos de los festivales y muestras de cine organizadas en torno al tema de la preservación audiovisual. Buena parte de los mismos suman a la proyección de films foros de debate, conferencias, reportajes públicos, entre otros.

Uno de los mayores referentes en cuanto a las discusiones sobre temas de preservación es el Congreso de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), que es organizado cada año en un país diferente y contiene en sus programas temas de carácter científico, cultural, jurídico y administrativo. Estos temas se desarrollan en los simposios, talleres, foros de discusión, encuentros regionales, presentaciones de películas restauradas y de programas de imágenes en movimiento. (<http://www.fiafnet.org/es/congresses/default.html>).

### **Jornada Brasileira de Cinema Silencioso**

Cinemateca Brasileira, Río de Janeiro, Brasil

2012: 6° edición

<http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2012/index.html>

### **Mostra de Cinema de Ouro Preto**

Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil

2013: 8° edición

<http://www.cineop.com.br/>

### **RECINE / Festival Internacional de Cinema de Arquivo**

Arquivo Nacional, Río de Janeiro, Brasil

2013: 12° edición

<http://www.recine.com.br/2013/index.php>

### **Festival de Cine Recobrado**

Valparaíso, Chile

2013: 17° edición

<http://www.cinerecobrado.cl/presentacion/>

### **Sombras recobradas, muestra de cine recuperado**

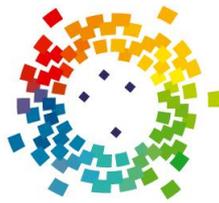
Asociación de Amigos de la Filmoteca Española

Madrid, España

2013: 9° edición

<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/index.html>

<http://amigosfilmoteca.wordpress.com/tag/asociacion-amigos-filmoteca-espanola/>



MERCOSUR AUDIOVISUAL

**Le Giornate del Cinema Muto**

**La Cineteca del Friuli**

Pordenone, Italia

2013: 32° edición

<http://www.cinetecadelfriuli.org/qcm/>

**Il Cinema Ritrovato**

Cineteca di Bologna

Bologna, Italia

2013: 27° edición

<http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2013>

**Festival Lumière**

L'Institut Lumière

Lyon, Rhône, Francia

2013: 5° edición

<http://www.festival-lumiere.org/>

**Festival “Toute la mémoire du monde”**

Cinematheca Française

Paris, Francia

2013: 2° edición

<http://www.cinematheque.fr>

**MoMA International Festival of Film Preservation**

The Museum of Modern Art

New York, Estados Unidos

2013: 11° edición

<http://press.moma.org/2013/08/tsap/>

**Cinecon Classic Film Festival**

Burbank, Los Ángeles, California, Estados Unidos

2013: 49° edición

<http://www.cinecon.org/>

**UCLA Festival of Preservation**

Los Ángeles, California, Estados Unidos

<http://www.cinema.ucla.edu/programs/ucla-festival-preservation>

[Volver](#)