laFuga

Cine: imaginario social y cultura visual

Estética, idealismo, cultura

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cultura visual- visualidad | Estética del cine | Estética - Filosofía | Estudio cultural | Alemania | Francia**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

En 1935, Walter Benjamin escribe su texto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* con un fin no menor: acabar con una idea burguesa del arte. A mitad de camino entre una estética, una sociología de la recepción, y un programa político el texto buscaba 'liquidar" los conceptos que hacían del arte un elemento de posible uso para el fascismo que azotaba en Europa por esos días: "Por eso sería un error no hacer justicia al valor combativo de estas tesis. Ellas se desembarazan de un buen número de conceptos heredados como *creación*, *genialidad*, *perennidad* y *misterio*, cuya aplicación incontrolada y por el momento difícilmente controlable, conduce a la elaboración del material fáctico en dirección del fascismo" (1989, p. 18).

La crítica, como sabemos, apuntaba a las nociones de 'aura', (entendiéndola como "manifestación irrepetible de una lejanía"), "singularidad", "originalidad" y "perduración", e identificaba en este nuevo régimen de registro técnico las nociones de "pérdida de aura", la "repetición", "lo efímero" y sus posibilidades de "exhibición": "la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamente cultual, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía" (Benjamin, 1989).

Aunque este última cita ha sido muy criticada, lo cierto es que, como punto en conflicto, es central y sigue, aún hoy, siendo un eje de conflicto entre ciertas corrientes de la estética y la crítica cultural. Cabe recordar, por ejemplo, la crítica que ha hecho primero Raymond Williams y luego los e*studios culturales* al respecto de la visión autonomizadora del arte. Básicamente la critica general de los e*studios culturales* a la estética es el establecer un discurso autónomo, y una jerarquización del hecho estético que empobrece su vínculo con lo cultural. Raymond Williams, por su lado, en *Marxismo y literatura* (que debe leerse como uno de los más rigurosos esfuerzos de la crítica marxista por establecer un vínculo fluido entre texto, cultura y sociedad), da cuenta de una noción de cultura, compleja y variable, donde el conflicto está siempre puesto en la división entre la 'vida social', la 'cultura material' y la 'cultura idealista' (en los ejes: cultura/lenguaje/literatura/ideología). Los flujos de circulación, entre distintos niveles (dominante, residual, emergente), la interacción permanente, y, claro, los espacios de conflicto son reivindicados, por sobre todo principio de autonomía[1].

A su vez, lejos de las interpretaciones que se han hecho de *El arte en la era...* acerca de una función constructiva y vanguardista, la utilización de los medios de masa con un fin político, o la desestetización del arte en perspectiva de su socialización, entre otros ejes, encontramos aquí el anuncio de otro tipo de análisis.

Escribe Benjamin: "A lo largo de amplios periodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia" (1989). Como han confirmado diversos análisis, y en las intuiciones compartidas (entre ellos: John Berger, Martin Jay y Susan Buck-Morss, pronto volveremos a ellos), *El arte en la era...* buscaba insertarse en un estudio más amplio a nivel cultural y filosófico, en cuanto al impacto

de las imágenes técnicas y lo que ellas significaban en el estadio industrial del capitalismo. La novedad de la teoría de Benjamin decía relación con un paso adelante dentro de la crítica del fetiche de la mercancía, propia de la crítica marxista, y a su vez un intento de superación de la teoría cultural que lo contenía [2].

Visto así, y pensando en las diversas intervenciones de Benjamin, ellas hacen hincapié en esta superación, tanto en la tendencia a las imágenes profanas, como al hacerse cargo de objetos en primera instancia nimios, pero que, bajo la mirada de Benjamin se volvían documentos de cultura ("todo documento de cultura es un documento de barbarie", dice la conocida frase del autor). La obra 'definitiva' que contenía esta crítica interna al marxismo (pero que a su vez era la profundización de su método) es *La obra de los pasajes* (*Das Passagen werk*), rescatada muy en la posteridad de su muerte, y, a la cual, recién podemos tener acceso pasadas bastantes generaciones. Como explica Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada* (1995), el texto se encuentra en el centro de sus preocupaciones durante más de 13 años, y allí se intentó hacer una síntesis original de dos polos o momentos de su pensamiento: un polo marxista – materialista ('el autor como productor') y otro metafísico de corte teológico ('el origen del drama barroco alemán'). Como crítica, buscaba sentar bases para una teoría material de la cultura, centrándose en el París industrial del siglo XIX, situando allí un verdadero análisis arqueológico del capitalismo. Lo que nos interesa señalar al respecto de *Das Passagen werk* es que este texto re-sitúa la polémica Adorno – Benjamin sobre de la autonomía del arte (según la cual, Theodor Adorno sería un defensor del arte autónomo y Benjamin revocaría de él de acuerdo a su utilización política), y vuelve a situar la pregunta del texto *La obra de arte en la era...* en lo que podríamos llamar como el umbral tecnológico de la modernidad y las condiciones de posibilidad para el surgimiento de 'las nuevas imágenes'.

Ahora bien, mientras la crítica al fetichismo de la mercancía de Marx se sitúa en el nivel en que el valor de cambio oculta 'algo' respecto del valor del trabajo productivo y, con ello, la noción de 'fantasmagoría' que según Marx consistía en la aparición *engañosa* de la mercancía en el mercado [3]. Como *mercancía en exhibición* (vitrinas, panoramas, moda, publicidad) el valor de cambio y de uso cedían un espacio 'espeso' a su valor representacional.

Escribe Buck-Morss: "todo lo deseable, desde el sexo hasta status social podía transformarse en mercancía, como un fetiche en exhibición [4] aún cuando la posesión personal estuviera muy lejos de su alcance" (1995). El ejemplo más claro de esto fue no sólo el cine sino, antes, los panoramas y dioramas (objetos conocidos hoy como 'pre-cine') inventados en conjunto con los primeros pasajes de exhibición. En definitiva, la *fantasmagoría* se autonomiza del referente, se establece como un puente dentro de la experiencia colectiva, que podríamos llamar como 'visibilidad'; Benjamin escribe: "Los pasajes como imagen del sueño y del deseo colectivo".

El cine encuentra su condición de posibilidad en esta etapa del capitalismo *de ensoñación* [5]. Pero Benjamin, lejos de ser un pesimista al respecto, rescata el potencial político de esta ensoñación:

A la forma de los nuevos medios de producción, que al comienzo todavía está dominada por la forma anterior (Marx) corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo viejo. Estas imágenes son imágenes de anhelos y en ellas lo colectivo intenta trascender e iluminar la incompletud del orden social de producción. También en estas imágenes de anhelos emerge el impulso positivo por separarse de lo anticuado -que significa, sin embargo, el pasado más reciente-. Estas tendencias hacen resonar la fantasía de la imagen que conserva el impulso de lo nuevo hacia el ur-pasado. En el sueño en el que cada época contempla en imágenes la época que vendrá, esta última aparece ligada a los elementos de la ur-historia, es decir, a una sociedad sin clases. Sus experiencias que se almacenan en el inconsciente colectivo, producen en la interpenetración con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios permanentes hasta modas efímeras (1995).

Si Adorno asimilaba la industria de masas y el deseo colectivo en el lugar de la ideología y la ilusión (Buck-Morss, 1981) (es una posición generalizada dentro del análisis marxista de la industria cultural), Benjamin resitúa esta discusión en perspectiva de su potencial político; el desplazamiento que produce este enfoque con respecto a la lectura habitual del texto *La obra de arte en la era...* (y que de alguna manera, hace de epílogo a la discusión), es que no se trataría de la utopía democratizadora de los medios masivos (en la que ve como el fetiche del sueño y el de la mercancía se vuelven

indistinguibles), si no de la producción de un excedente imaginario donde es posible resguardar de alguna forma el sueño colectivo, su posible redención. El capitalismo de ensoñación descrito por Benjamin, como producción de imágenes y símbolos, lejos de la idea progresista y teleológica de una Historia, está siempre en riesgo: sus formas culturales excedentes son rastros para una arqueología del presente; una dinámica permanente entre el eterno retorno del sueño y la utopía colectiva resguardada en los objetos pequeños, los residuos, los detalles, como signos vitales colectivos:

El siglo XIX: un tiempo espacio, un tiempo del sueño, en el que la conciencia individual se mantiene especialmente reflexiva, mientras en contraste, la conciencia colectiva se hunde más profundamente en el sueño. Pero así como la persona que duerme (vista aquí como un loco) emprende un viaje macrocósmico a través de su cuerpo, y así como los sonidos y las sensaciones de su propio interior -que para una persona sana, despierta, se mezclan de manera indistinguible con el flujo sanguíneo (...)- debido a una sensibilidad agudizada de manera insólita, generan alucinaciones o imágenes oníricas que traducen y explican esas sensaciones, así también ocurre con el soñar colectivo, que en los pasajes se hunde hacia su propio interior. Eso es lo que tenemos que buscar, para interpretar la moda y los anuncios publicitarios del siglo XIX, la arquitectura y la política, como consecuencia del talante del sueño colectivo (Buck-Morss, 1995, p. 299).

Lo que creemos está en juego en este párrafo es un modo de aproximación a los materiales de la cultura. El desplazamiento referencial de las imágenes puestas en circulación, abre perspectivas para su análisis en contradicción y tensión permanente con el presente. Se trataría de pensar, entonces, no sólo a la producción de imágenes como reflejos (realismo), o alucinaciones sin referente (espectáculo), si no en el modo en que ellas se relacionan con los 'modos globales de existencia' y los 'cambios en la percepción', en definitiva, insertas en sus condiciones de producción. En ese sentido, creemos que ambos textos de Benjamin (*La obra de arte...* y *La obra de los pasajes*) anuncian un modo de aproximación al análisis de la cultura no reduccionista, transversal, e incluso con el mayor pesimismo al respecto del capitalismo, atento a las potencialidades de su producción simbólica.

Si las imágenes pueden hablarnos de algunas contradicciones propias del capitalismo; si las 'nuevas imágenes¡ pertenecerían a un 'régimen de visibilidad' específico, si se trata de buscar una modulación específica para pensarlas, creemos que ya estamos en un terreno donde recientemente han habido algunos aportes que se hace necesario repasar.

Imágenes, visualidad, cultura

Habría una coincidencia dentro de cierta crítica en situar el surgimiento de las nuevas imágenes en una fase específica del capital.

Para Fredric Jameson, por ejemplo, la característica fundamental del capitalismo tardío tiene relación con la "pérdida de referente" de sus modos de producción, pues los límites entre mercado y medios de comunicación habrían sido borrados "en modos profundamente característicos de lo posmoderno, y una indiferenciación de los niveles toma gradualmente el lugar de una separación anterior entre cosa y concepto (economía y cultura, base y superestructura)".

Es en este punto, -la emergencia de "un nuevo reino de la realidad de la imagen", ahora "ficcional y objetiva", "semiautónoma" pero a la vez "literal" como realidad- donde pareciéramos estar como en un ambiente natural, donde toda operación de consumo y producción de imagen se vuelve "reflexiva" o "estética", es decir, "espesa".

"Si todo es estético, no tiene mucho sentido evocar una filosofía distinta de lo estético: si toda la realidad ha devenido profundamente visual y tiende a la imagen, entonces, en la misma medida, se torna más y más difícil conceptualizar una experiencia específica de la imagen que se distinguiría de otras formas de experiencia (Jameson, 1993, p. 16).

Anteriormente, tanto Guy Debord como Jean Baudrillard habían hecho críticas al 'espectáculo y al 'simulacro' respectivamente. En ambas advertimos algo en común con algunas ideas de Benjamin (aun teniendo preocupaciones completamente diferentes).

Debord escribe: "El espectáculo es capital en un grado tal de acumulación que se transforma en *imagen*" (1995).

Por otro lado Baudrillard, al respecto los 'nuevos signos' del capitalismo industrial, aquellos "objetos potencialmente idénticos producidos en series infinitas": "La relación entre los 'objetos idénticos' no es más la de un original con sus copias. La relación no es ni de analogía ni de reflejo si no de equivalencia e indiferencia. En una serie, los objetos devienen simulacros indefinidos unos de otros. Sabemos ahora que es en el nivel de a moda, los medios, la publicidad, la información y la comunicación (lo que Marx llamaba sectores no esenciales del capitalismo) lo que es decir, en la esfera del simulacro y el código donde se sostiene el proceso global del capital" (Baudrillard, 1980).

Más cerca, el crítico norteamericano Martin Jay, en un conocido artículo (2003), termina invitando a pensar los "regímenes escópicos" de la modernidad (el concepto lo toma del Metz de "El significante imaginario"); ya antes, en su libro dedicado a Foucault, Gilles Deleuze hablaba de "regímenes de visibilidad". De todos modos, y con todos los puntos en conflicto, ya sea para pensar en una hipotética 'economía de las imágenes' ante un supuesto 'exceso', para pensar el problema de la visibilidad como política operativa, efectuar una arqueología de la mirada moderna o asimilar un pensamiento conceptual en las imágenes, el problema sigue siendo el mismo: el estatuto social de la imagen (sus 'usos'), la crítica de la mirada, los regímenes de lo visible.

Un primer punto da cuenta de una lectura de los 'usos de la imagen' y su relación con la cultura. Los 'usos' de la imagen parecen haber encontrado su punto seminal en los análisis de E. Gombrich, que incluía dentro de los 'usos sociales' estudios específicos sobre usos en el ámbito del diseño, la arquitectura y la fotografía; posteriormente John Berger en su *Modos de ver* lleva a cabo un interesante análisis transversal que cruza a la imagen técnica con la pictórica y la publicitaria, y en el que un uso efectivo de la narración en imagen como lenguaje autónomo le permitió gozar de un éxito considerable (, 2000). Uno de los puntos más interesantes sobre el problema de la autonomía del arte tiene relación con la absoluta asimilación que Berger atribuye entre 'imagen' y 'cultura'. En uno de los pasajes llega a decir: "El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo. Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar. Y lo que importa es quién usa ese lenguaje y para qué lo usa" (2000, pp. 41-42).

Con Berger, se trata de pensar no sólo la relación entre imágenes técnicas y arte, si no de un cambio transversal en el ámbito de la cultura que incluye el arte; y en el cual las imágenes pueden llegar a jugar un rol preponderante: todo principio de autonomía, al respecto, sería ya una opinión sobre la cultura.

La crítica a los 'usos' también ha encontrado su desarrollo en las críticas postcoloniales y las críticas feministas (Babha hablará del conflicto de las 'traducciones' -translations- en el marco de los procesos 'transnacionales'; alguna crítica feminista hablará de la actitud 'escopofílica' del espectador, y la relación activo-pasiva de la mirada); y, por supuesto, en toda una gama de análisis que van desde la crítica al 'espectáculo', al 'panóptico', las cámaras de vigilancia y la relación entre cine y guerra. Paul Virilio, Harun Farocki, más de cerca Ronald Kay, e incluso Nelly Richard, han hecho este tipo de acercamientos transversales a la imagen.

Por otro lado, Jonathan Crary, en la introducción de su libro *Técnicas del observador*, revoca no sólo de la 'historia del arte' como objeto autónomo, sino del hecho que sean las imágenes artísticas el modo privilegiado del registro de los cambios ocurridos durante los últimos dos siglos en el sujeto observador. El análisis de Crary parece ser un testimonio vivo de eso; una verdadera genealogía de la mirada es llevada a cabo, en la cual el arte aparece como un dispositivo entre otros, en el marco de "la estandarización de la imaginería visual no simplemente como parte de nuevas formas de reproducción mecánica sino en relación a un proceso más amplio de normalización y sujeción del observador" (Crary, 1996). Quizás un punto crucial para ejemplificar esto dice relación con que para Crary lo que está en juego es un profundo proceso de *abstracción visual* que negaría todo principio de 'realismo' en la imagen [6] .

Un segundo punto da cuenta de la necesidad de historizar y abarcar los procesos de las nuevas imágenes. Aunque hay coincidencias y diferencias dentro de varios textos [7] , se trata de distinguir, definir, y poner en contexto distintas etapas, que van desde la imagen analógica (previsualizada, y luego proyectada en pantalla), a la imagen de señal eléctrica (captada y luego reproducida en la superficie pantalla), para desembocar en la imagen digital o informática (llamada también 'imagen numérica', 'digital', almacenada en una memoria); se trataría también de pensar desde una

perspectiva integrada y crítica: en el riguroso trabajo que ha hecho Siegfried Zielinski (2003), por ejemplo, es posible vincular el desarrollo técnico de la imagen de acuerdo a regulaciones económicas y procesos políticos, sin renunciar, por ello, a una postura interesada en las potencialidades del medio. Es decir: que esas historias, formales y materiales, se vinculan a procesos culturales, siempre agenciados, y que es en esos pequeños campos de batalla, 'en' lo tecnológico, donde se define, muchas veces, aquello que entendemos por 'estético'.

Se trataría de pensar a las 'nuevas imágenes' insertas en el marco de la producción de imaginarios sociales y culturales (ensoñaciones colectivas): en el denso espacio de 'espesor' en que las imágenes circulan las distancias se acortan y se alejan, los emisores y receptores se confunden y cada vez caben más modos específicos de uso, lo que implica asumir esa atmósfera de imágenes transitando sin referente, en distintos formatos y mediaciones. Sin embargo, y antes de la caída en el simulacro, se trata de pensar en los pequeños espacios de conflicto: existe todo un sistema de reenvíos, donde las relaciones entre pasado/presente/futuro tienden a subvertirse [8] . Son citas que llegan a destiempo a la institución, a los medios, a los discursos, momentos de aparición súbita de lo histórico, a veces escondidas detrás de algún gesto, en el *frame* de un video, en el lapsus de un noticiero televisivo. Existe, también, todo un campo estratégico de visibilidades donde, por ejemplo, el cine es capaz de interponer imágenes [9] , todo un amplio espectro ni siquiera circunscrito a campos 'oficiales', donde pequeñas negociaciones se hacen presentes día a día [10] . Es decir, se trata de pensar 'las prácticas visuales' insertas en el heterogéneo campo de la cultura, entendiendo esta ultima como un espacio donde lo culto y lo popular, lo artístico y lo mediático, lo simbólico y lo cotidiano, se encuentran, permanentemente contaminándose, subvirtiéndose [11] .

Cultura material

¿Cómo retomar el gesto de Benjamin desde una perspectiva actual? Sería el desafío propuesto por este texto, asimilando las diferentes corrientes, campos específicos y disciplinas comprometidas en el estudio del cine y de la imagen técnica. Lo que nos exigen el cine, y las 'nuevas imágenes' es un pensamiento que las asuma en la complejidad que las implica. Sin embargo, no habría análisis implicado que no presuponga, previamente, una opinión sobre la cultura. Es ahí donde, creemos, reside el potencial de los textos de Benjamin. En su senda, distintos textos y corrientes han sabido corresponder el trabajo constante y transversal de una 'cultura material'. Lo que resulta claro es que ni el cine, ni las imágenes se encuentran exentas de conflictividad en el ámbito de la cultura. Ellas requieren, justamente, de un pensamiento puesto en marcha sobre ellas, desde ellas, con ellas.

Bibliografía

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madird: Akal.

Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Buenos Aires: Monte Ávila.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Brea, J.L.(2007). *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribuición electrónica*. Barcelona: Gedisa.

Buck-Morss. S. (1981). *El origen de la dialéctica negativa*. México D.F.: Siglo XXI.

Buck-Morss. S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.

Burger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor.

Crary, J. (2008). (1996). La modernidad y la cuestión del observador. *Artefacto*, (1).

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.

Dubois. P. (2001). *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: del Rojas.

Jameson, F. (1993). Transformaciones de la imagen en la posmodernidad. En *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.

Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona: Paidós.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Pezzella, M. (2004). *Estética del cine*. Barcelona: Visor.

Quintana, Á. (1998). El advenimiento del cine como nueva imagen. *Archivos de la Filmoteca*, (30), 6-24.

Virilio. P. (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Zielinski, S. (2003). *Archaologie der Medien: Zur Tiefenzeit des Teschnischen Horens und Sehens*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.

Notas

1

La discusión, amplia y documentada a lo largo de Siglo XX, parece no tener fin y representa dos lugares y dos formas de comprender la relación entre arte y sociedad desde la crítica de izquierda. En el marco de una crítica a la 'estética idealista'. Peter Bürger (*Crítica a la estética idealista*) ha desdeñado muy rápidamente la crítica de Benjamin, centrándose en una defensa de la neovanguardia. El texto de Bürger, como el de Adorno (*Teoría estética*), pueden verse como un esfuerzo por crear una estética propiamente materialista, rescatando en ella los momentos 'de verdad' de la estética idealista. Pero en conjunto con ambos textos (en un esfuerzo por acompañar a los procesos de la obra de arte) las prácticas artísticas fueron cuestionando sus propio estatuto de verdad. La crítica de artes visuales, por ejemplo, intentará pensar la condición de un arte post-autónomo, o cuáles son las condiciones en que se podría pensar esa autonomía en el contexto actual. Por otro lado, desde la misma disciplina estética surgen cuestionamientos críticos, transversales a su historia, entre ellos, cabe contar: primero que nada a Mukarovsky y la crítica a la función estética para quien: "no existen objetos o acciones que, en virtud de su esencia y organización, haciendo caso omiso del tiempo, el lugar o la persona, posea una función estética y otras que, en contradicción, en virtud de su propia esencia hayan de ser necesariamente inmunes a la función estética", Paul de Man y Terry Eagleton en la crítica a la 'ideología estética', el artículo crítico sobre estas posiciones de Martin Jay, quien recapitula gran parte de la discusión. Cabe agregar también en este régimen los análisis de Pierre Bordieu respecto del sistema de las artes. Desde más cerca incorporamos la propuesta de Katya Mandoki y su 'prosaica', quien establece una verdadera propuesta alternativa, material y concreta para enfrentar los fenómenos estéticos de una forma transversal y cotidiana, lejos de cualquier esencialismo. Por otro lado el surgimiento (auge y fin) de los llamados e*studios culturales*, en los que contamos -al menos- tres momentos, entre ellos, el surgimiento en Birgminham (Williams, Hoggarth, Hall), su posterior lectura norteamericana, incorporando con fuerza los estudios de género, la crítica poscolonial y el pensamiento deconstructivo y la relectura en clave latinoamericana, encabezada por García Canclini, Martín Barbero y en nuestro país por Nelly Richard y la *Revista de crítica cultural*.

2

En ese sentido lo que estaba en juego en la discusión entre Walter Benjamin y su primo Theodor Adorno no era sólo un detalle, lo que los dividía era una pugna interna dentro de la propia teoría marxista.

3

Marx hablará de la *transmutación suprasensible*, y del *carácter místico* de la mercancía. Más adelante, ocupará lisa y llanamente el concepto de 'fantasmagoría' (1990, pp. 87-90) (Adorno se sitúa aquí en su critica a la industria cultural), Benjamin sitúa el *Passagen werk* en lo que podríamos llamar un 'nuevo régimen de visibilidad' del capitalismo industrial y en específico en París del siglo XIX [Benjamin jamás utiliza el concepto de régimen de visibilidad, la inclusión es mía.

4

...

5

Los análisis de Mario Pezzella (2004) *Estética del cine*; Àngel Quintana (1998) *El advenimiento del cine como nueva imagen* y Jonathan Crary (1996) *La modernidad y la cuestión del observador*, confirman esta idea.

6

Como sabemos, 'realismo' es una palabra preciada para la teoría del cine.

7

Entre los que incluyo: Debray (1994), Dubois (2001), Mirzoeff (2003), Renaud, (1990), Virilio, (1989), Brea (2007)

8

¿Cultura del remix? ¿imágenes puestas a disposición donde no hay referencia?

9

Veáse la crítica de Juan Eduardo Murillo a El pejesapo.

10

Estamos pensando en conceptos como 'mediaciones' (Barbero), 'prácticas culturales' (Williams).

11

Robert Stam ha escrito: "Es preciso clamar por un análisis policéntrico, dialógico y relativista de las culturas visuales, las cuales existen en constante interinfluencia. Dentro de esta aproximación policéntrica, el mundo de la cultura visual posee locaciones múltiples y diversas, pues el énfasis en lo policéntrico no provee puntos primarios de origen, ni siquiera una lista de centros emisores de cultura, sino más bien un principio sistemático para diferenciar, vincular y analizar en su interrelación a todos estos centros. No existen ninguna comunidad o parte del mundo, cualquiera sea su poder económico o político, que deba ser privilegiado epistemológicamente." En: Revista miradas.net.

Como citar: Pinto Veas, I. (2008). Cine: imaginario social y cultura visual, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cine-imaginario-social-y-cultura-visual/325

Pinto Veas, I.. Cine: imaginario social y cultura visual. laFuga, 6, 2008, ISSN: 0718-5316.