

Estudios visuales. Consideraciones epistemológicas desde una filosofía crítica

María Belén Ciancio*
mariabelenciancio@yahoo.com

Resumen:

En este trabajo analizaremos algunas cuestiones epistemológicas de un movimiento denominado Estudios Visuales, que se presentó en distintos contextos académicos y de investigación. Este análisis se basa en un pensamiento crítico como el de la escuela de Frankfurt (Theodor Adorno, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer) y en conceptos y figuras que proponen Gilles Deleuze y Michel Foucault. Se indaga sobre algunos supuestos y categorías en torno a la visualidad, como la iconicidad, la mirada y la imagen, a partir de los modos de subjetivación que implican las narrativas audiovisuales.

Palabras clave: *epistemología - pensamiento crítico - narrativa audiovisual.*

Abstract:

This paper analyzes some epistemological questions about a movement called Visual Studies, present in different academics and research contexts. This analyze is based in a critical thought (Theodor Adorno, Walter Benjamin and Siegfried Kracauer) and in the concepts and figures proposed by Gilles Deleuze and Michel Foucault. Some assumptions and categories about visuality, such as iconicity, gaze and image, are explored from the ways of subjetivation involved in the audiovisual narratives.

Keywords: *epistemology - critical theories - audiovisual narratives.*

* Belén Ciancio es Licenciada en Filosofía (UNCuyo), Master en Estudios Latinoamericanos, con orientación en Literatura (Universidad de Salamanca), Master en Estudios Latinoamericanos: Diversidad cultural y complejidad social (Universidad Autónoma de Madrid; Universidad de Toulouse- Le Mirail). Trabaja en docencia e investigación; ha publicado varios artículos y capítulos de libros. Actualmente prepara la presentación de su tesis doctoral sobre cine y filosofía en la UAM.

La diseminación de los estudios: culturales, visuales, sobre cine

Aseguran que caminar por el centro de una ciudad como Londres implica ser filmado al menos 300 veces en un día. Hace poco un documentalista canadiense, se presentó con una cámara injertada en la cuenca de un ojo que había perdido en un accidente. Su idea era hacer una película sobre las filmadoras de vigilancia con el implante que el mismo denominó *eyeborg*. La objetivación de la visión, la mirada y las imágenes, en cruce con los dispositivos tecnocientíficos, producen máquinas y modos de subjetivación que superan algunas de las creaciones más emblemáticas de la ciencia ficción. Pero también nuevos campos, debates epistemológicos e incluso artefactos teóricos que pugnan por legitimar sus espacios y áreas de conocimiento.

En medio de la tendencia académica por la especialización, emergieron en Birmingham durante los años sesenta los Estudios Culturales. En las siguientes décadas, esta formación discursiva circulaba por las instituciones dedicadas a las ciencias sociales y a las humanidades, sobre todo en el contexto anglosajón. Autores como Omi K Bhabha, Stuart Hall, Frederic Jameson, Edward Said, Gayatri Spivak y Raymond Williams, problematizaron algunas categorías de análisis como alteridad, clase, etnia, género, raza, subalternidad y, ante todo, el concepto de cultura.

Cuando el debate sobre la legitimidad epistemológica de los E. C. todavía estaba vigente, comenzó a hablarse de Estudios Visuales. Empezaron a proliferar los *Readers*¹, textos típicos de la producción académica anglosajona que consisten en compilaciones en las que conviven, sin mayor conflicto, dentro de la *Visual Culture* esquilas de autores clásicos, modernos y posmodernos. La autoridad de estos Estudios, según los *Readers*, parecía encontrarse en cualquier reflexión sobre lo visual, la imagen, el ojo o incluso el color, hecha por filósofos o teóricos que pertenecían a campos del conocimiento debatidos por los E. V., o a claustros académicos-universitarios que esta transdisciplina pretendía transformar.² Se trataría, sin embargo, de una versión reivindicativa de los E. V. protagonizada por historiadores del arte que sólo buscarían renovar su disciplina incorporando, como en un cajón de sastre, temas de género, de raza, identidad, sexualidad o ideología, poniendo el acento antes en lo cultural que en lo visual.³

En este marco de debate, la revista *Journal of visual culture*, publicó en el 2002 “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales” de Mieke Bal, artículo considerado elemental para el debate epistemológico y metodológico acerca de los E. V. En este

¹ Cfr. Mirzoeffl, N., *Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998 y Evans, J. y Stuart Hall, *Visual culture: the reader*, Londres, Sage, 1999.

² Brea, J., “Estudios Visuales. Nota del editor”, *Estudios Visuales*, Nº 1, Murcia, CENDEAC, 2003, p. 6.

³ Guasch, A. M., “Un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, Nº 1, Murcia, CENDEAC, 2003, pp. 12-14.

artículo ya se apunta hacia los campos tradiciones del conocimiento que se van a poner en cuestión: la Estética y la Historia del Arte. Se trata de estudiar una práctica sociocultural, el arte en este caso, no desde una disciplina dogmática que formaliza su contenido cognitivo, sino desde un escenario de aproximación transdisciplinar que potencia su comprensión crítica.⁴

A partir de una hermenéutica visual de la sospecha, los trabajos de Mieke Bal⁵ pretenden cuestionar algunos de los supuestos sobre la visualidad y la discusiones inter/trans/in-disciplinarias que comienzan a generarse desde los E. V. En primer lugar, aluden a la problematicidad del término “cultura visual”, en cuanto describe un segmento de la cultura, “lo visual”, como si este pudiera ser aislado. Según Bal, esta tendencia que surgía como un intento de diferenciarse de la Historia del Arte, supone un esencialismo que reclama la pureza de las imágenes así como un deseo de territorialización de lo visual por encima de otros sistemas semióticos. Desde el concepto de interdisciplinareidad propuesto por Roland Barthes, Bal insiste en que antes que definir, delimitar o clasificar objetos visuales, se trataría de crear uno nuevo que no perteneciera a ninguna disciplina ya establecida. Por otro lado, el aislamiento de la visión y la mirada (actos atravesado por dimensiones sinestésicas, cognitivas y luchas de poder, nunca entendidos como percepción sensorial) conduciría a una jerarquización de los sentidos. Una noción que ha sido también utilizada para asegurar que los objetos visuales resisten al lenguaje, que la visualidad es un acto inefable o que tiende a otorgar a la visión un lugar privilegiado en la dimensión sensorial del cuerpo, por su supuesta posibilidad de distanciamiento. Esta última relacionada también con las interpretaciones feministas de la mirada en el cine y el placer del voyeur.

Otro aspecto que señala Bal concierne a una confusa aplicación del término ícono que, en algunos trabajos de los E. V., suele equipararse a la visualidad. Para precisar acude a la noción peirciana, según la cual un ícono es un signo que poseería el carácter que lo hace significativo aunque su objeto no tenga existencia real, como la raya de un lápiz que representa una línea geométrica. Por el contrario, un índice perdería el carácter de signo si el objeto fuese eliminado. Es el caso de un plato con un agujero de bala que sólo puede estar ahí como consecuencia de un disparo, aunque no haya nadie para juzgarlo. Por último, para completar la concepción peirciana, un símbolo solo puede ser signo si existe un interpretante. A partir de esta clasificación, la semejanza y la suspensión de la existencia del objeto, serían los elementos más importantes en la comprensión del íco-

⁴ Brea, J. L., “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 7.

⁵ Cfr. Bal, M., “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”. *Estudios Visuales*, Nº 2, Murcia, CENDEAC, 2004 y BAL, Mieke, “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios Visuales*, Nº 3, Murcia, CENDEAC, 2006.

no. Por otro lado, la significación icónica supone una dimensión simbólica, ya que en última instancia una raya no significaría nada si no viviéramos en una cultura en la que circulan la geometría y la caligrafía basadas en la línea. Esta precisión es ineludible, ya que los E. V. suelen entenderse como “giro icónico” o “giro de la imagen”.⁶

Otra instancia crítica a considerar es la de equiparar los E. V. a la investigación de objetos de los multimedios e Internet. Sin embargo, aquello que definiría a la *web* es más bien el carácter de hipertexto antes que la visualidad de sus objetos. En definitiva, para Bal la cultura visual supone un trabajo como teoría social de la visualidad, a partir de la cuestión de qué es hecho visible, quién ve qué, cómo se ve y cómo la visión, el conocimiento y el poder están íntimamente relacionados.

Podemos encontrar un exponente de esta relación en la discusión acerca de la autonomía del arte. La posición de los E. V. es negar esta autonomía, ya que un arte autónomo no puede generar interacciones culturales y sociales cotidianas. El concepto de lo visual, por el contrario, se sumerge en lo cultural y no puede dejar de interactuar con los textos que caracterizan a cada momento histórico⁷. Ahora bien, esta posición se afirma desde una interpretación reduccionista y deshistorizada del pensamiento de la Escuela de Frankfurt, en el que las posiciones de Walter Benjamin y Theodor Adorno tienden a estimarse como binarias y excluyentes. En este sentido, Benjamin suele considerarse como el precursor de este tipo de estudios⁸ mientras que Adorno, cuyo pensamiento continuaría la idea autonómica del arte que defienden Kant y Hegel, sería el representante una teoría apocalíptica felizmente superada.⁹ En primer lugar, presentamos una perspectiva crítica de los E. V. a partir de su imposibilidad de recuperar un debate manteniendo su núcleo conflictivo, sin buscar superaciones apresuradas, algo que desde los E. C., sobre todo los trabajos de Andreas Huyssen, han sabido llevar a cabo. El apresuramiento de los E. V. para marcar una posición novedosa y desprenderse de los límites estrechos que definen las disciplinas tradiciones, anula la perspectiva crítica que pretenden sostener.

Otro caso de cierto descuido epistemológico ha sido la aplicación de las teorías de Gilles Deleuze. Nos interesa precisar algunas cuestiones con respecto al tema de las narrativas audiovisuales (específicamente el cine) y a la aplicación de la filosofía deleuziana, en torno a la cuestión del objeto de lo visual y los modos de narración y subjetivación. Esto porque, en el contexto de una proliferación de sistemas y modos de vigilancia

⁶ Cfr. Moxey, K., “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios Visuales*, N°6, Murcia, CENDEAC, 2009.

⁷ Moxey, K., “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, N° 1, Murcia, CENDEAC, 2003, p. 50.

⁸ Stam, R., *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 92.

⁹ Marchan Fiz, S., “Las artes ante la Cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005, p. 87.

y control a través de dispositivos tecnocientíficos visuales, ciertas narrativas cinematográficas permitirían atravesar críticamente algunos de esos sistemas, así como cuestionar los modos en que los tópicos instalados por los medios masivos de comunicación direccionan y semantizan la experiencia.

El debate entre Adorno, Benjamin y Kracauer

Para Adorno la cultura se había convertido en un sistema. Con esta afirmación, el autor se oponía a aquellos que consideraban que con la llegada de la modernidad tecnológica, con la penetración de los medios masivos y su extrema especialización se había producido un desorden, una anarquía, a partir de la popularización de la cultura. Por el contrario, en vez de multiplicar la producción, el problema de la cultura de masas es que se cerraba en unas pocas perspectivas. Así, el cine, la radio y la prensa mostrarían más semejanzas que divergencias en sus manifestaciones y el concepto sociológico de *sistema* tendría su correlato económico en el de *monopolio*.¹⁰

Este análisis, del que se derivan sus valoraciones sobre el cine y géneros musicales como el jazz, ha provocado que Adorno sea considerado un apocalíptico elitista que no comprendió la existencia de una pluralidad de experiencias estéticas y culturales. En el contexto de los E. V., suele desestimarse a Adorno, contraponiéndolo a Benjamin quien, a través de su texto *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, habría comprendido la profunda transformación que significaba, en el contexto de la cultura de masas, la irrupción de la técnica, la “trituration del aura”. Sin embargo, suelen eludir que esta desmitificación de la experiencia artística, que la alejaba del ritual religioso, suponía fundamentarla en una práctica política.¹¹

Por otro lado, Huyssen ha retomado este debate a partir de lo que denomina “la gran división”, esto es, la barrera que se construye entre el arte elevado y la cultura de masas. En la configuración del paradigma de la posmodernidad, postulado como una “negociación constante, casi obsesiva, con las categorías de lo moderno mismo”¹², Adorno

¹⁰ Publicado originalmente como *Fragmentos filosóficos* y a través de fotocopias en 1944, *Dialéctica de la Ilustración* aparece como libro en 1947. A pesar de que los autores declaran que “el libro no contiene modificaciones esenciales del texto”, es notable cómo quedan purgadas del texto las interpretaciones marxistas de la sociedad. Uno de los cambios que realizan consiste en reemplazar el concepto de *monopolio* por el de *sistema*. Sánchez, Juan José, “Introducción. Sentido y alcance de la *Dialéctica de la Ilustración*”, Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 41-42.

¹¹ Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 51.

¹² Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, p. 11.

aparece como el filósofo más representativo de la gran división. Sus análisis dialécticos abarcan los dos lados en conflicto, ya que sólo a partir del estudio de la cultura de masas va a poder elaborar la teoría de las vanguardias y del modernismo.¹³

En una *lectura a contrapelo* de la obra de Adorno, podrían considerarse dos aspectos de la teoría de las industrias culturales. Por un lado, una matriz teórica marxista, donde aplica las categorías del fetichismo de la mercancía para estudiar los productos culturales en su dimensión económica. Al funcionar como mercancías, estos productos proyectan el carácter social del trabajo como si fuese un carácter material propio, como una relación establecida entre los mismos objetos, al margen de los productores. Pero, por otro lado, estaría ignorando el aspecto de la praxis pasando por alto las luchas por el sentido, los símbolos y las imágenes que constituyen la vida social y cultural aun cuando los medios masivos procuran reprimirlas. Huyssen se niega a aceptar que la función y el uso estén totalmente determinados por intenciones corporativas y que el valor de cambio haya sustituido al de uso. El doble riesgo de la teoría de Adorno residiría en que la especificidad de los productos culturales es suprimida y el consumidor entonces queda reducido a un estado de pasiva regresión. De tal modo, y a pesar de su mercantilización, la industria cultural cumpliría funciones públicas, articulando conflictos sociales que están en lucha. Adorno sería así un crítico de los modos de representación realistas y de la cultura en cuanto totalidad que subsume otros modos de producción. Sin embargo, la teoría adorniana no respondería a una lógica binaria ni es elitista *per se*.

Las fuerzas tecnológicas de producción se imponen en nombre del progreso y provocan manipulación. Sin embargo, los sujetos, según Adorno y Horkheimer, “constituyen todavía el límite de la reificación, la cultura de masas debe renovar su dominio sobre ellos en una serie infinita de repeticiones; el esfuerzo desesperado de la repetición constituye el único indicio de esperanza en que la repetición pueda ser fútil, que los seres humanos no puedan ser totalmente controlados”.¹⁴ Esto está presente también, aunque con otro sentido y sin carecer de tensiones, en el pasaje de *Dialéctica de la Ilustración* en que los autores se refieren al “arte ligero” o *amusement* como mala conciencia del arte serio.¹⁵ Siguiendo la línea interpretativa de Huyssen (dentro de la cual Adorno no

¹³ En una carta que Adorno dirige a Benjamin para criticar su teoría de la reproductibilidad técnica, considera que tanto el arte moderno –obra autónoma– como la cultura de masas –obra reproducida– llevan el estigma del capitalismo. Pues las dos contienen elementos de cambio, “ambas son las mitades arrancadas de la libertad entera, que no se deja sumar a partir de ellas: sacrificar la una a la otra sería romántico [...] Subestima usted la tecnicidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente”. Adorno, Th., “Sobre *La obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica*”, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 142-143.

¹⁴ Horkheimer, M. y Th. Adorno, “Das Schema der Massenkultur”, Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 331. Citado por Huyssen, A., *Op. cit.*, p. 58.

¹⁵ Horkheimer, M. y Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, *Op. cit.*, p. 180.

estaría tan alejado de las tesis de Benjamin) es interesante destacar cómo la repetición se convierte en un signo agónico de la vitalidad de la cultura.

El cine y su relación con la subjetividad muestran en el texto que rescata Huyssen matices diferentes a los presentes en las interpretaciones más frecuentes en los E. V. Quizá es más interesante mantener la tensión dialéctica de este debate, antes que dar por superada alguna de sus posiciones. Considerar, entonces, el momento histórico en el que Benjamin escribe *La obra de arte...*, cuando el cine se hallaba inmerso en la vorágine de las vanguardias (Salvador Dalí y Luis Buñuel, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Friedrich Murnau, y el polémico David Griffith) y todavía no había sido fagocitado por el fascismo, el nazismo, ni industrializado por Hollywood, lo que sí ocurría en la época en que Adorno desarrolla su teoría de la industria cultural.

No se trataría entonces de postular una lógica binaria en la lectura abusiva de un texto como el de Benjamin. Tanto la dimensión democrática como la solución fascista implicadas en la reproductibilidad suponen constatar sus potencialidades progresivas o regresivas. Ambas “desestiman —entre muchas otras cosas— el movimiento dramáticamente detenido, la dialéctica en suspenso del razonamiento de Benjamin: sólo la historia [...] podrá decidir las formas de articulación específica entre la Particularidad de los medios técnicos y la Totalidad del arte en su relación con la sociedad”.¹⁶

La descontextualización del debate, en la que suelen incurrir algunos autores de los E. V. que consideran a Adorno superado por las infinitas posibilidades de popularización de la cultura en el capitalismo tardío tecnocientífico, no consideran las dimensiones históricas ni la situación en la que se plantea este debate. Por otro lado, la lectura de Benjamin, suele reducirse al texto *La obra de arte...* sin aludir a la filosofía de la historia del mismo autor.

Hay otro debate de Adorno más controvertido en lo que respecta a las imágenes que el que estableció con Benjamin, pero menos famoso. Es el que tácitamente planteó con la obra de Siegfried Kracauer, a quien los autores de los E. V., suelen reconocer que han

¹⁶ Grüner, E., *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 203. Esta dimensión de la dialéctica benjaminiana fue señalada, en primer lugar, por Adorno quien la comparó con la fotografía instantánea de un movimiento que no se asimila a la idea de progreso. Cfr. Adorno, Th., “Introducción a los *Escritos de Benjamin*”. *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, p. 557. Por otro lado, la pregunta sobre si existe una fetichización de la tecnología en Benjamin, no puede plantearse fuera del contexto de la utopía tecnológica de principios del siglo XX, la cual formaba parte de la construcción de una “cultura de masas socialista”: “La confianza en que el poder modernizador del capitalismo lo llevaría a su destrucción provenía de una teoría de crisis económica y revolución que hacia los años treinta se había vuelto ya obsoleta.” Huyssen, A., *Op. cit.*, p. 36. Sin embargo, todavía Benjamin considera en *La obra de arte...* una dimensión emancipatoria de la crisis del capitalismo. Muy distinta es la perspectiva de Adorno y Horkheimer (Cfr. Horkheimer, M. y Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, *Op. cit.*, p. 55) y Siegfried Kracauer (Cfr. Kracauer, S., *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 18), para quienes la crisis del capitalismo suponía ya el advenimiento del fascismo. La perspectiva de Benjamin, de todos modos, es diferente en sus tesis sobre la historia (Cfr. Benjamin, W., “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987, p. 185).

obviado.¹⁷ La tesis del autor de *De Caligari a Hitler* consistía en probar que “pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933, tendencias que influyeron en el curso de los acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse en cuenta en la era poshitleriana”.¹⁸

En el artículo *El curioso realista*¹⁹ Adorno, quien se introdujo en el análisis de la cultura de masas como discípulo de Kracauer, discutió las tesis sobre el cine y la filosofía de este último. En el artículo desbroza la dimensión empírica, asistemática y, en última instancia, realista de las teorías de Kracauer, pero recupera sus trabajos sociológicos sobre la ideología, tema que analizó no sólo en el contexto de la cultura de masas, sino también en la alta cultura.

Así como los análisis adornianos se basaron en la música de la época pre-hitleriana para indagar las condiciones sociales del ascenso del nazismo, Kracauer investigó aquellas películas que reflejaban la mentalidad colectiva. Si Benjamin había planteado la transformación de la percepción y de la narratividad histórica a partir del surgimiento del cine, Kracauer sostiene que en las imágenes se reflejan tendencias psicológicas y premonitorias.

En este sentido, sus ideas plantean problemas que invierten, en cierta medida, la tesis de Adorno con respecto a la industria cultural. Así, al referirse al cine de Hollywood, el autor de *De Caligari a Hitler* considera que “los motivos cinematográficos populares satisfacen deseos reales de las masas” y ése es el supuesto para tratar los filmes realizados en Alemania durante la República de Weimar, que reflejarían las características nacionales de la época.

El problema entonces es semejante al planteado en el debate con Benjamin. Se trata de indagar si el cine manipula los deseos del público o si, en cambio, es un reflejo manifiesto de estos deseos: “a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los filmes de Hollywood”²⁰. En esta tesis, la alienación que señalan Horkheimer y Adorno no se presenta del mismo modo ya que, según lo visto anteriormente, los deseos ya estarían atravesados ideológicamente.

Por otro lado, algunos párrafos de la *Dialéctica del Iluminismo* parecen redactados como una respuesta a las tesis de Kracauer: “el recurso a los deseos espontáneos del público se convierte en fútil pretexto. Más cercana a la realidad es la explicación mediante el propio peso del aparato técnico y personal que, por cierto, debe ser considerado en

¹⁷ Cheetham, M. A.; M. A. Holly; K. Moxey, “Estudios Visuales, Historiografía y Estéticas”, *Estudios Visuales*, N° 3, Murcia, CENDEAC, 2006, p. 110.

¹⁸ Kracauer, S., *Op. cit.*, p. 9.

¹⁹ Adorno, Th., “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer”, *Notas sobre literatura III*, Madrid, Akal, 2003, p. 372.

²⁰ Kracauer, S., *Op. cit.*, p. 14.

cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección”²¹. Así, se vería afectada una de las facultades del conocimiento: el entendimiento y su capacidad de producir juicios sintéticos *a-priori*, pues la industria cultural “lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy el enigma ha sido descifrado”²². No habría nada que clasificar, analizar y sintetizar (operaciones del entendimiento como capacidad de juzgar) porque el “esquematismo de la producción” ya lo ha realizado todo por nosotros.

Luego de esta aproximación a algunos de los debates que surgieron dentro de la Escuela de Frankfurt, la figura de Adorno no representa ya el pesimismo frente a los cambios que se estaban produciendo en el arte contemporáneo, sino más bien la posibilidad de una estética crítica para abrir nuevas posibilidades en el arte que cuestionen la hegemonía de la industria cultural del capitalismo tardío. Pero estas discusiones no dejan de ampliar sus límites. ¿Cómo se plantean los problemas de la autonomía, la reproductibilidad, la subjetividad y la alienación en un cine que hizo una crisis en sus modos narrativos? ¿Qué sucede con la obra de arte en la época de su reproductibilidad cibernética?

Deleuze: la ampliación de la semiótica en el cine como filosofía y la filosofía como cine

La filosofía de Deleuze y Guattari suele citarse en el contexto de los E. V. cuando se alude a las cuestiones metodológicas y epistemológicas, apelando a la posibilidad de crear/inventar conceptos y a la dimensión rizomática.²³ Esta dimensión estaría a tono con la situación múltiple, caótica y descentrada que caracterizaría a este movimiento. Sin embargo, no suele aludirse a los estudios en los que específicamente Deleuze propone una filosofía y una semiótica audiovisuales.

Desde un pensamiento que no arraiga en el platonismo, sino que recrea las tesis bergsonianas sobre la materia, el movimiento y la memoria, Deleuze plantea en sus estudios sobre cine el concepto de *imagen-movimiento* para referirse al cine clásico y el de *imagen-tiempo* para designar el moderno.²⁴ El primer concepto aludiría a aquel cine que se pro-

²¹ Horkheimer, M. y Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, *Op. cit.*, p. 167.

²² *Ibid.*, p. 169.

²³ Cfr. Bal, M., “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, *Op. cit.* y Brea, J. L. (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, *Op. cit.*, especialmente los artículos de Anna María Guasch, Pedro Cruz Sánchez y Philip Armstrong.

²⁴ Cfr. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1984 y Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1987.

duce hasta mediados del siglo XX, dentro de los sistemas de producción industrial: las películas de Hollywood, pero también el cine de Sergei Eisenstein. El cine moderno, en cambio, se suele identificar con movimientos como el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague*, las obras de Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa y Orson Welles. Es el momento en que se pone en evidencia el dispositivo que hace posible la representación cinematográfica. Sin embargo no hay una ruptura total, la imagen-tiempo habita en germen en la imagen-movimiento. El cine clásico y el moderno representan distintos modos de actualización de la imagen, pero entre esas diferentes actualizaciones se produciría una crisis de múltiples dimensiones y también imágenes que se encuentran en estados de “transición” entre los dos regímenes.²⁵

Los estudios sobre cine deleuzianos presentan una dimensión sistemática. Si comparamos estos textos con sus trabajos en otras áreas como la literatura o la pintura –en las que analiza junto con Guattari la obra de Franz Kafka, y solo, la de Marcel Proust o Francis Bacon– se evidencia que Deleuze al abordar el cine no se limitó a las películas de determinados directores, sino que atravesó las principales corrientes cinematográficas del siglo XX.

El resultado de esta travesía son dos libros que dinamitan la lógica filosófica de tradición esencialista, pero que no renuncian a construir otra lógica: la de las imágenes, a partir de clasificaciones que se deducen de las tesis sobre el movimiento y la memoria bergsonianas, en intercesión con la semiótica de Charles Peirce²⁶. Se trata de una construcción teórica que atraviesa críticamente la semiología estructuralista, para finalmente ampliar la teoría peirceana, la cual no se apoyaría en el lenguaje articulado como código modelo (el “sistema de signos”) sino que se construye a partir de juicios perceptivos, basados en operaciones lógicas que rebasan la deducción y la inducción, como la analogía y la abducción. Esto no supone que la visualidad esté aislada del lenguaje o del sonido. Sino que las categorías de análisis no son las mismas que se venían aplicando desde la semiología.

Por otro lado, la idea de imagen en la que se sostienen los dos conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo no es la de ícono, ni la noción platónica de ima-

²⁵ Unas de esas imágenes en transición o trance, son las que se producen en las cinematografías del Tercer-Mundo. Por la implicancia que esto tiene, en el contexto del cine latinoamericano al que Deleuze alude a través del concepto de trance que toma de la película de Glauber Rocha (*Terra em transe*, 1966), he trabajado sobre este tema en el artículo “Entre films, trance y filosofía. Gilles Deleuze y el Nuevo Cine Latinoamericano.” (inédito).

²⁶ A la ya compleja semiótica de Peirce, Deleuze agrega cuestiones como un “grado cero” de la percepción (la ceroidad en el esquema de la primeridad, la segundidad y la terceridad) y abre también la clasificación de los signos –íconos (imagen-afección), índices (imagen-acción) y símbolos (imagen-relación)– que se corresponderían con la imagen-movimiento, a nuevos signos como los opsignos y los sonsignos, que corresponderían a la imagen-tiempo. No pretendemos exponer aquí el complicado trabajo deleuziano sobre la semiótica peirciana, sí nos interesa desnaturalizar la noción de ícono que circula como equivalente de visualidad, así como poner de relieve la importancia que tienen otras dimensiones semióticas para Deleuze (por ejemplo, en caso del sonido existirían los sonsignos).

gen como simulacro, sombra o copia infiel de la realidad, contrapuesta a la Idea como aspecto, causa y arquetipo. En la noción deleuziana, entre un objeto y su imagen no existe una diferencia de naturaleza sino tan sólo una diferencia de grado que se define por el más o por el menos. Pero aquí esta diferencia tiene un sentido inverso al que presentaría el sentido común. No hay menos en la imagen que en su objeto, por el contrario, habría más: la imagen es el objeto más un punto de vista que retiene cierta perspectiva.

En este sentido, Deleuze recrea las tesis de Bergson donde se construye un plano de immanencia en el que imagen-movimiento-materia-luz se identifican. Se destaca cómo las tesis bergsonianas ponen en crisis el dualismo de la psicología que separaba la imagen –como producto de la imaginación– del movimiento –como fenómeno del mundo objetivo de la física–. Al acuñar el concepto de imagen-movimiento, que se identifica también con los de materia y luz, Bergson estaba cuestionando un dualismo y “ajustando cuentas” con la teoría de la relatividad, pero no se estaba refiriendo, en este sentido, al cine. El desplazamiento de ese concepto lo produce Deleuze quien retoma, por otro lado, algunos trabajos de teoría cinematográfica desarrollados fuera del campo de la semiología y la semiótica, tales como los de Sergei Eisenstein y Pier Paolo Pasolini. Al primero, lo utiliza al analizar la relación entre el cine y el pensamiento. No se trata de una cuestión temática (un tema que nos haría pensar), sino de que el cine produce con sus imágenes un *shock* en el cerebro, un impacto que lleva a pensar: “Es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador”.²⁷ Es una imagen fuerte de la función del cine, que provoca conciencia pero se disloca en el cine europeo por razones históricas y políticas. Por otro lado, tiene como correlato la idea de que el cine, a partir de las relaciones semióticas que despliega, funciona como un cerebro-pantalla; es decir, piensa. Quizá lo que podría concluirse, es que aquello que para Adorno era una pesadilla alienante en Deleuze se transformó en una experiencia válida para filosofar. Por las condiciones histórica, sociales y políticas que habrían puesto en crisis sus narrativas y modos de representación.

Esto no supone volver a la idea de un arte revolucionario tal como aparece en la época de las vanguardias en el cine europeo, o como el que imaginaba Eisenstein. En la segunda parte de sus estudios, Deleuze alude al cine político y menciona el proceso histórico a partir del cual las posibilidades revolucionarias de la etapa clásica, que se construyen en torno a la categoría de “pueblo” como sujeto, se vieron comprometidas con el surgimiento de los totalitarismos. La tesis del autor, en este sentido, es que el rechazo del cine moderno europeo a la simulación de la profundidad proviene de la confrontación con las grandes puestas en escena políticas, la propaganda de Estado convertida en cuadros

²⁷ Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Op. cit., p. 210.

vivientes y la manipulación de las masas del cine que se acopló a los totalitarismos. Es el momento en que no habría ya toma de conciencia y sujeto, sino alienación.

En este sentido, es relevante el despliegue deleuziano de los momentos de alienación de la subjetividad a través de personajes propios del cine: autómatas, muñecos de relojería, momias. Aunque este último personaje es característicamente cinematográfico proviene, en este caso, de Antonin Artaud y sus reflexiones sobre el teatro. A diferencia de Adorno –que analiza la alienación en los sujetos desde las categorías del pensamiento– Deleuze lo hace desde el mundo del cine. Son las mismas imágenes y sus esquemas narrativos los que presentan la lógica de la alienación. Por otro lado, se producen en este momento lo que Deleuze llama *tópicos*. Éstos ya no tienen el sentido de la retórica clásica, sino que se constituyen como un dispositivo que guarda algunas semejanzas con la crítica adorniana al cliché. El tópico cultural-político-social, se volvería tópico psíquico demandando una cierta dirección en la semantización del mundo.²⁸ El cine moderno atraviesa muchos de esos tópicos en la búsqueda de sus imágenes.

A partir de estos argumentos, Deleuze postula la hipótesis de que en la modernidad cinematográfica europea y norteamericana “falta” el pueblo. La transformación del cine clásico se funda en la sospecha de que la “otra escena” de cada imagen de desfiles de soldados rubicundos, de jóvenes gimnastas de cuerpos escultóricos, de banderas desplegadas en edificios que emulan las formas clásicas –que aparecen en los documentales filmados durante el ascenso de Tercer Reich por Leni Riefenstahl– eran los campos de concentración y los cuerpos aniquilados por el genocidio y la guerra.

En este sentido, la sospecha de que el “pueblo” ya no está provoca que el cine moderno europeo altere formas que cuestionan incluso sus posibilidades de representación. Así, Deleuze agrega en relación a este pueblo que falta: “En cambio, estallaba en el Tercer Mundo, donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis”.²⁹ Son tesis arriesgadas, que podrían discutirse no sólo por la categoría de “Tercer Mundo” a la que apelan y la proyección utópica que suponen o, como aparecerá en el mismo texto, la consideración del tema de la memoria como tema “tercermundista”, sino también por la idea de una identidad en crisis permanente.

Pero lo que importa aquí es que la dimensión crítica en este caso se hace afirmativa. No se produce un vacío sino una reterritorialización. Desde el momento en que la falta es lo negado por el discurso dominante o colonizador que dice “nunca hubo un pueblo aquí” (*dictum* que funda la falta), el pueblo que falta se vuelve devenir: indígena, mujer,

²⁸ Parodi, R., “Syberberg: el devenir del cine político moderno”, G. Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002, p. 115.

²⁹ Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II, Op. cit.*, p. 288.

negro, homosexual. Esta es la nueva condición política con la que el cine, y también la literatura en la idea kafkiana de “una literatura menor”, se reconstituyen sin totalizarse.

Por otro lado, memoria y crisis están en juego dentro de esta perspectiva. Para Deleuze la memoria no es una capacidad psicológica o colectiva que evoca recuerdos, sino que alude a la idea de una membrana, una “extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro”: esto es, el pueblo que falta y el yo que se ausenta. “Se diría –afirma Deleuze– que toda la memoria del mundo se posa sobre cada pueblo oprimido, y que toda la memoria del yo se juega en una crisis orgánica. Las arterias del pueblo al que pertenezco, o el pueblo de mis arterias...”.³⁰ La situación de crisis se vuelve una reelaboración del callejón sin salida que ya había planteado con Guattari al analizar la obra de Kafka: “imposibilidad de no ‘escribir’, imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera”.³¹ Una escritura que deviene menor por la crisis que la atraviesa. En el caso del cine, será el momento en que surjan otro tipo de imágenes como las *imágenes-recuerdo* y las *imágenes-sueño*, y la linealidad de la narración, los espacios y los personajes alteran su disposición en el plano así como sus esquemas sensorio-motrices en la acción, invadida por el tiempo.

Cine, poder y dispositivos de visión

La tecnología y la visión están vinculadas a la construcción de sociedades disciplinarias y de control. En su libro *Vigilar y castigar* (1985), Foucault ha demostrado hasta qué punto la vista y la mirada se convirtieron en medios de control y disciplina en los procesos de modernización. Es lo que lo que Jameson señala como la conspiración, en la idea de que “la dinámica de lo visual y de la mirada proyecta siempre un espacio de «poder» –el Otro ausente, la torre de vigilancia del panóptico– que es de algún modo inmune a la mirada y que escapa de su propia lógica refugiándose tras los aparatos de grabación.”³²

Estos efectos de modernidad, confirmarían la tesis macrológica de Adorno y Horkheimer según la cual el dominio de la naturaleza exterior a través de la ciencia y la tecnología se encuentra en la sociedad capitalista ligada a la alienación.³³ Ese mismo dispositi-

³⁰ Deleuze, G., *Ibíd.*, p. 292.

³¹ Deleuze, G. y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era, 1990, p. 288.

³² Jameson, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 92. Aunque en algunas lecturas las tesis de Jameson se oponen a las de los frankfurtianos, porque postulan la integración plena entre economía y cultura. Al integrarse la producción cultural, se amplía la posibilidad de una política cultural que participe de manera fundamental en la economía. Cfr. el prólogo de Colin Maccabe en Jameson, F., *Ibíd.*, p. 16.

³³ Cfr. Huyssen, A., *Op. cit.*

vo panóptico ha contribuido a la construcción de un imaginario imperial de poderoso impacto social. En este sentido, desde los estudios culturales y se ha cuestionado el etnocentrismo europeo de algunas categorías estéticas.³⁴ No es posible obviar que los comienzos del cine coinciden con la culminación del proyecto imperial en el que Europa ejercía el dominio sobre enormes extensiones en la que se produjo la exhibición cinematográfica de los extraños “exóticos” como un espectáculo y como un cuerpo a disposición del conocimiento científico. La etnografía como disciplina, se afianzaba casi al mismo tiempo que surgía el cine.

Por otro lado, el pensamiento deleuziano es ineludible a la hora de analizar el paso de las sociedades disciplinarias a las de control, en las que el panóptico foucaultiano se habría transformado. Estas últimas surgen a partir de la informatización y su impacto en las prácticas de los sujetos. Si en las sociedades disciplinarias, que Foucault indagó en detalle, el poder se constituye en el cuerpo de aquellos sobre los cuales se ejerce a través de dispositivos como el panóptico, que puede ver todo sin que él mismo pueda ser visto (el poder nunca se hace cuerpo), el lenguaje de las sociedades de control está hecho de cifras que marcan el acceso a la información o la exclusión: “ Los individuos se han convertido en “dividuos” y las masas en muestras, datos, mercados o bancos”.³⁵

Se trata de una mutación antes que tecnológica, inherente al capitalismo mismo que de ser productivo pasó a superproductivo. Los sujetos no necesitan estar encerrados para ser controlados, pues ellos mismos son sujetos de control. Deleuze denomina a este régimen de control *endeudamiento*. La disciplina necesitaba del encierro y acababa cuando éste terminaba, mientras que el control no acabaría nunca. Sin embargo, esto no significa que haya un cierre definitivo en las dinámicas sociales. Hay también líneas de fuga y desterritorialización, pues el deseo no se elimina ni codifica totalmente.³⁶

Por otro lado, la informatización ha colaborado en la constitución de una “cultura visual” que crecería como antítesis del culto al genio artístico, ya que las imágenes son objetos compartidos que circulan y se mueven a través de territorializaciones y desterritorializaciones a partir de la *web*. En este sentido, algunos autores han señalado que las imágenes no son portadoras de un significado ni representan objetos, sino que se resignifican a partir de la situación en la que son compartidas. A partir de estas reflexiones se desprenden toda una serie de preguntas políticas, entre ellas: ¿cómo es posible que

³⁴ Cfr. Shohat, E. y R. Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002 y Stam, R., *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

³⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Op. cit., p. 282.

³⁶ Deleuze no describe los dispositivos de poder de igual modo que Foucault. Para este último normalizan y disciplinan; mientras que para Deleuze codifican y re-territorializan. Los dispositivos de poder tienen efecto represivo, pero no aplastan el deseo, sino su disposición. Cfr. Deleuze, G., “Deseo y placer”. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, Nº 23, Barcelona, 1995.

este fluir de imágenes no se convierta en una usina de propaganda totalizadora?, ¿para qué delimitar un movimiento como estudios visuales, con la pretensión de contribuir a la democratización de la cultura en la era de la globalización fuertemente informatizada?, ¿quiénes tendrán acceso a los últimos dispositivos tecnocientíficos que les permitan reconstruir sus cuerpos como *cyborgs* y quiénes se conformarán con la chatarra?. Estas cuestiones desbordan el espacio del cine, pero no son ajenas a éste ya que las imágenes cinematográficas también suelen desterritorializarse —a partir de la *web*— y liberarse de su origen —una realización filmica— para flotar a través de contextos que no son los de su producción. Esta perspectiva se apoya en la idea de que “Una imagen se comparte. Como sucede con la palabra, ser compartida es la condición previa de su valor.”³⁷

La reflexión sobre las condiciones epistemológicas de los estudios visuales, pretende desnaturalizar la idea de la visualidad como dimensión de la percepción aislada. Los actos de visión tienen que ver con modos de enunciación que aún cuando no se consideren lingüísticamente formados del mismo modo que el lenguaje verbal, suponen una formación pragmática, una inserción en contextos sociales y determinados regímenes de verdad o visibilidad, es decir de relaciones de poder. Si en la era Gutenberg, la lectura masiva de periódicos y novelas constituía una comunidad de ciudadanos (para Hegel, por ejemplo, la prensa era el evangelio del hombre moderno). La pregunta ahora sea, quizás, qué tipo de comunidad es la que comparte las imágenes y también quiénes están excluidos de ella, o quiénes constituyen comunidades que no se basan en la cultural visual.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, “Sobre *La obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica*”, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 2001.
- “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer”, *Notas sobre literatura III*, Madrid, Akal, 2003.
- “Introducción a los *Escritos* de Benjamin”, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.
- Armstrong, Philip, “¿Una epistemología de los Estudios visuales? Recepciones de Deleuze y Guattari”, José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- Bal, Mieke, “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, Nº 2, Murcia, CENDEAC, 2004.
- “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios Visuales*, Nº 3, Murcia, CENDEAC, 2006.

³⁷ Bück-Morss, S., “Estudios visuales e imaginación global”, J. L. Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005, p. 158.

- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.
- Brea, José Luis, “Estudios Visuales. Nota del editor”, *Estudios Visuales*, N° 1, Murcia, CENDEAC, 2003.
- Brea, José Luis (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- Bück-Morss, Susan, “Estudios visuales e imaginación global”, José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- Cheetham, Mark A.; Michael Ann Holly; Keith Moxey, “Estudios Visuales, Historiografía y Estéticas”, *Estudios Visuales*, N° 3, Murcia, CENDEAC, 2006.
- Cruz Sánchez, Pedro, “El arte en su «fase poscrítica»: de la ontología a la Cultura Visual”, José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Buenos Aires, Paidós, 1984.
- La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- “Deseo y placer”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 23, Barcelona, 1995.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka, Por una literatura menor*, México, Era, 1990.
- Evans, Jessica y Stuart Hall, *Visual culture: the reader*, Londres, Sage, 1999.
- Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma, 2005.
- Guasch, Anna María, “Un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, N° 1, Murcia, CENDEAC, 2003.
- “Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del arte» y los Estudios audiovisuales”, José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.
- Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1995.

- Marchan Fiz, Simón, “Las artes ante la Cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- Mirzoeff, Nicholas, *Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.
- Moxey, Keith, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, N° 1, Murcia, CENDEAC, 2003.
“Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios Visuales*, N° 6, Murcia, CENDEAC, 2009.
- Parodi, Ricardo, “Syberberg: el devenir del cine político moderno”, Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002.
- Shohat, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.