Birkbeck
UNIVERSITY OF LONDON

BIROn - Birkbeck Institutional Research Online

Centeno Martin, Marcos Pablo (2018) El arte de la (re)producción. Contribución japonesa al debate sobre qué es la imagen (eiz)" -"The art of (re)production. Japanese Contribution to the debate on what is image (eiz). In: Miguel Borrás, M. (ed.) Qué es el cine? Valladolid, Spain: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 483-492. ISBN 9788484489825.

Downloaded from: https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/42675/

Usage Guidelines:
Please refer to usage guidelines at https://eprints.bbk.ac.uk/policies.html or alternatively contact lib-eprints@bbk.ac.uk.

¿Qué es el cine?

IX CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL

Mercedes Miguel Borrás
(editora)

EDICIONES
Universidad de Valladolid

- "Tipología del ensayo audiovisual en el cine de Mercedes Álvarez". **Isabel Arquero** 307
- "La llegada de los estadounidenses a España: de la alegría de *¡Bienvenido Míster Marshall!* (1953) a la realidad de *Los nuevos españoles* (1974)". **Ana Asión Suñer** 315
- "La relación entre cine y cómic". **Israel Bachiller Blanco** 323
- "Ricoeur's Textual Model in Film: the case of the *Irrational Man*". **Alberto Baracco** 337
- "Discurso musical e identidad en el documental *El viaje más largo*: la emigración china en Cuba". **Yurima Blanco** 351
- "La re-construcción de la memoria histórica del pueblo andaluz". **María José Bogas** 363
- "Del flusso di coscienza dal letterario al filmico. Olmi, Bellocchio, Gaglianone". **Denis Brotto** 377
- "Cine de fantasía y cine fantástico. El destinador como fundamento de la dicotomía entre géneros". **Jon Burguera Rozado** 391
- "La voluntad de Arte de David O. Selznick en *Gone with the wind*" (Lo que el viento se llevó). **José Luis Caballero** 407
- "Avatares del fantasma en la imagen registrada. Nota sobre *Arrebato* (Zulueta, 1979)". **Manuel Canga** 419
- "El Cine es... ¡Godard!". **Natalia Cañaveral** 431
- "El cebo". **Basilio Casanova** 445
- "Drama social en clave de humor en el cortometraje de ficción español". **Ana Isabel Cea Navas** 467
- "El arte de la (re)producción. Contribución japonesa al debate sobre qué es la imagen (eizô)". **Marcos Centeno** 483
- "Crisis en la enunciación cinematográfica: el ensayo audiovisual como formas del yo. El ensayo audiovisual como formas del yo". **Luis Deltell** 493
- "La conciencia del tiempo en *Nuovo cinema Paradiso* (1988) Giuseppe Tornatore". **Antonio Díaz** 502
- "John Ruskin y la "lectura" de la pintura prerrafaelista en una escena de *Effie Gray* (Richard Laxton, 2014). **Francisco Javier Domínguez Burrieza** 519
- "El descubrimiento del valor documental del cine". **Rubén Domínguez-Delgado - María-Ángeles López-Hernández** 535

EL ARTE DE LA (RE)PRODUCCIÓN. CONTRIBUCIÓN JAPONESA AL DEBATE SOBRE QUÉ ES LA IMAGEN (EIZŌ)

Marcos P. Centeno Martín
Senior teaching fellow in film studies
Soas, university of london

100@soas.ac.uk

Resumen
Los autores japoneses desarrollaron desde los sesenta, formas originales de entender '¿qué es el cine?', no siempre equivalentes a las planteadas en Occidente. El cineasta y teórico Susumu Hani examinó la vinculación entre la imagen fotomecánica (*eizō*) y la realidad, participando en unas discusiones que habían dividido a los autores, entre quienes defendían la imagen como reflejo de la realidad exterior (Hideo Kobayashi, Hiroshi Mizuo) y quienes mantenían que se trata de una construcción artística cuyo origen está en el interior del ser humano (Masakazu Nakai, Yoshiaki Tōno). Hani plantea una postura conciliadora donde imagen es un reflejo de la realidad, pero esa realidad contiene algo proveniente del universo imaginario. Frente a la semiótica europea de la época, que privilegió las relaciones entre el sujeto y el signo, Hani planteó una renovada forma de entender el objeto filmado afirmando que es el cineasta quien captura y a su vez crea el signo.

Palabras clave: Susumu Hani, teoría de la imagen, belleza, imagen fotomecánica, arte de la (re)producción.

1. Introducción

Desde los orígenes del cine, Occidente parece haber monopolizado las reflexiones teóricas sobre la naturaleza de la imagen y su relación con la realidad (Kracauer, Walter Benjamin, Rudolph Arnheim, Bazin). Teóricos, historiadores y estudiosos del cine han recurrido tradicionalmente a este marco teórico autocomplaciente que ignoraba contribuciones realizadas desde tradiciones artísticas, estéticas y filosóficas geográfica y culturalmente alejadas. Sin embargo, en las últimas dos décadas ha ido cobrando fuerza una corriente de autores (Wimal Dissanayake, Aaron Gerow, Juriko Furuhata entre otros) que han resaltado la necesidad de incorporar conceptos y desarrollos teóricos de otras latitudes a las reflexiones sobre qué es el cine.

Los debates articulados en Japón ofrecen un interesante caso de estudio. Pese a poseer una de las filmografías más prolíficas del mundo, durante tiempo sólo por detrás de Hollywood ha existido la percepción entre los autores occidentales que Japón no podía presumir de una teoría cinematográfica propia. A menudo, se ha considerado que los planteamientos japoneses iban a remolque de la teoría occidental y el mismo Noël Burch, quien más categóricamente defendió la singularidad del cine japonés, sostenía que la teoría producía en este país era inexistente.[1] De hecho, Gerow afirma que incluso la construcción teórica de la propia especificidad cinematográfica japonesa se construyó en base a canones occidentales.[2] Asimismo, las discusiones desarrolladas en Europa y Norte América tuvieron un innegable peso en Japón. Por ejemplo, en las monografías dedicadas a la teoría cinematográfica como *Eiga no riron* ["Teoría del film"] (1956) de Akira Iwasaki, *Eiga riron nyūmon* ["Introducción a la teoría del film"] (1966) de Susumu Okada o la *Eiga riron shūsei* [Antología de la Teoría del film"] (1982) de Tetsurō Hatano y Kenji Iwamoto, se encuentran pocas referencias a autores japoneses. Tadao Satō ha sido uno de los primeros en denunciar cómo los propios autores japoneses han marginado la producción teórica generada en su país y lamenta que los autores japoneses se muestren más preocupados por introducir alguna teoría extranjera nueva que por explorar la producción teórica nacional existente.[3] Respecto a la divulgación de la contribución teórica japonesa, Gerow advierte de la peligrosa tendencia entre los autores anglosajones de prestar atención sólo a aquellos aspectos que les resultan cómodos. De esta forma, los autores japoneses se habrían convertido en meros soportes locales de una teoría que los usa aparentemente como referente, pero que termina por olvidarles. Al considerar sólo lo que es familiar y olvidar lo que no se amolda a su propio parecer, la teoría occidental en ocasiones ha pecado, en opinión de Gerow, de utilizar el pensamiento japonés como una tautología

[1] Noël Burch, *To the distant observer: From and Meaning in the Japanese Cinema,* Berkeley, University of California Press, 1979, p. 13.

[2] Aaron Gerow, "Introduction: The Theory Complex", *Review of Japanese Culture and Society*, vol.22, 2010, pp. 1-14.

[3] Tadao Satō, *Nihon eiga rironshi*, Tokio, Hyōronsha, 1977, p.321 y "Does Film Theory Exist in Japan", *Review of Japanese Culture and Society*, 2010, pp. 14-24.

que se amolda a sus propios fines.[4] Pese a todo, en los últimos años se han levantado algunas voces para reivindicar la rica, aunque automarginada, literatura producida en Japón, como demuestran las historiografías de la teoría fílmica japonesa de Kenji Iwamoto, Abé Mark Nornes, Yuriko Furuhata o Aaron Gerow.[5]

Esta presentación busca contribuir al conocimiento y divulgación de las contribuciones teóricas realizadas en Japón centrándose en las discusiones sobre la naturaleza de la imagen lideradas por Susumu Hani. Los ensayos de Hani sobre cine se concentran entre 1955 y 1967, y giran mayoritariamente en torno al método documental y las posibilidades de un nuevo cine. Sin embargo, hacia finales de la década Hani se implicó en debates más ontológicos sobre la naturaleza de la imagen, el arte y los medios de comunicación (1969-1972). En estos años, Hani continuaría explorando la cuestión del realismo pero desplazando sus preocupaciones hacia la naturaleza de la imagen fotomecánica (*eizō*), en los que trata de responder a las preguntas: ¿en qué términos se establece la vinculación entre la imagen y la realidad? ¿Cuál es el tipo de belleza a la que puede aspirar la imagen fotomecánica?[6]

Las discusiones llevadas a cabo entre los años cincuenta y sesenta habían terminado por dividir a los autores. Por un lado, quienes defendían que la imagen es u reflejo de la realidad como Hideo Kobayashi y Hiroshi Mizuo, en la línea del realismo de Kracauer, Barthes, Benjamin. Por otro lado, los que mantenían que la imagen es una construcción artística, una ficción cuyo origen está en el interior del ser humano, una postura liderada por Masakazu Nakai y Yoshiaki Tōno. Se trata de una discusión que recuerda en Europa las diferencias entre la capacidad del cine para reproducir el universo imaginario del hombre de Edgar Morin y la capacidad para reproducir directamente la realidad de André Bazin.[7] Antes de abordar las reflexiones de Hani en esta materia y poder encuadrar su postura, es necesario introducir los matices que definieron ambas corrientes.

---

[4] Gerow, ibíd.

[5] Kenji Iwamoto, "Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey", *Iconics,* vol.1, 1987, pp.129-146; Nornes, *Japanese Documetary Film: The Meiji Era through Hiroshima,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003; los textos de Yuriko Furuhata, "Returning to Actuality: Fūkeiron and the Landscape Film", *Screen* vol. 48 nº 3, otoño 2007, pp.345-362; *Refiguring Actuality: Japan's Film Theory and Avant-Garde Documentary Movement 1950s-1960s,* Ann Arbor, UMI, 2009 (tesis doctoral); *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham, Duke University Press, 2013; Gerow, "Introduction: The Theory Complex" y "The Process of Theory: Reading Gonda Yasunosuke and Early Film Theory" en *Review of Japanese Culture and Society*, 2010 , pp. 1-14, 37-44.

[6] Los textos de autores que han participado en el debate japonés sobre la técnica se encuentran reunidos en el libro de compilación Susumu Hani (ed.), *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), Tokio, Chikuma shobō, 1969. Hani describe como este debate que parte de la técnica desemboca en la discusión sobre la noción de belleza, realidad y reproducción. En Hani, "Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu" ("Comentario: arte, magia, técnica"), *Ningenteki eizōron* (*Teoría de la imagen fotomecánica humana*), 1972., op.cit. pp. 3-40.

[7] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire,* 1956 (ed. 1965, *Paris: Ed. Gonthier*).

2. Dialécticas de la imagen como "el arte de la reproducción" (Kobayashi y Tōno)

En un sentido similar al que propuso Walter Benjamin, para Hideo Kobayashi llegada de la fotografía supuso la consumación del realismo en las artes como consecuencia de su capacidad por reproducir técnicamente los objetos externos.[8] En pintura y literatura, los autores pudieron reaccionar contra esta imitación inconsciente y primaria de la realidad, dirigiendo su mirada hacia el interior. Pero con la imagen fotomecánica, el realismo ya no sería una elección personal sino una condición impuesta por el medio.[9] Kobayashi entiende el "arte de la reproducción", *fukusei geijutsu*「複製芸術」como un mecanismo que reprime la actitud artística. Aunque Kobayashi reconoce que la imagen puede tener una fuerza expresiva que no surge de la cámara sino del uso que se haga de la misma - el "camino", *tsūro*「通路」o proceso expresivo donde interviene el ser humano-, su destino acaba siempre por ser la realidad externa.

Esta idea del "arte de la reproducción" propuesta por Kobayashi es, sin embargo, cuestionada por Yoshiaki Tōno, quien señala las contradicciones que subyacen a la discusión de la imagen en términos de "verdad" o "falsedad". Para Tōno, la crisis del arte de la reproducción como copia de la realidad se pone de manifiesto cuando los medios basados en la imagen fotomecánica (fotografía, cine, televisión) crean lo que denomina el "pseudoacontecimiento" *giji ivento*「疑似イヴェント」, que de alguna manera está desconectado de la realidad.[10] El *giji ivento* no son hechos en sentido estricto, sino construcciones articuladas a partir de la imagen fotomecánica que causan una sensación de veracidad pero crean su propio sentido autónomo de la realidad referencial. De este modo, Tōno convierte su estudio de la imagen en una crítica al funcionamiento de los medios de comunicación, donde paradójicamente, los "falsos hechos" se han convertido en una necesidad de la actualidad. Para él, el arte basado en la imagen adopta formas de la realidad sin formar parte de ella realmente. La belleza de la imagen tiene el privilegio, y a la vez el deshonor, de la ficción. En Tōno la tecnología no permite una "reproducción" del mundo sino una "producción" o construcción de la realidad. Como consecuencia, el ser humano cree observar una realidad que en realidad se articula según su propia imaginación. Sin embargo, es difícil ser consciente de esta engañosa naturaleza de la imagen pues presenta una fantasía como materia surgida del entorno.

---

[8] Hideo Kobayashi, "Tessai" en Susumu Hani (ed.), *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), op.cit., 164-177.

[9] Hani cita a Kobayashi en ibíd., 164.

[10] Yoshiaki Tōno, "Gendai kanshūron" ("Teoría del espectador actual"), *Tenbō*, vol.102, 5-1967, pp.95-108.

3. La imagen como construcción/imitación de la "belleza" (Mizuo y Nakai)

La oposición entre la función de la imagen para reproducir la realidad (Kobayashi) y su capacidad para producir una ficción (Tōno) constituye la base sobre la que se asienta la discusión en torno al concepto de "belleza" (*yoshi*)「美」de la imagen fotomecánica. Siguiendo la tendencia de Kobayashi, Hiroshi Mizuo plantea que la belleza nace de la naturaleza, existe independientemente del hombre y por tanto de su actividad creadora. La cámara no es más que una herramienta técnica para capturarla.[11] Para Hani, la perspectiva de Mizuo representaba una noción "oriental" sobre la forma de entender la actividad creativa, ligada a la vinculación del ser humano con lo natural, que difería significativamente de la concepción occidental.[12] Mientras en la tradición artística de Asia Oriental, la belleza es la naturaleza misma cuya esencia trasciende lo feo y lo bello, en Occidente, la belleza natural es sólo el suplemento de una actividad creadora superior y como consecuencia, lo bello es sólo aquello que aspira a una idealización abstracta.

No obstante, Masakazu Nakai cristaliza un punto de vista más cercano al pensamiento occidental y opuesto al de Mizuo.[13] Para él, la belleza posee una estrecha relación con el hombre. Además es una "relación carnal", pues el cuerpo humano se ha convertido desde la antigüedad –a referencia a la Grecia clásica– en un modelo idealizado de la creación artística. A partir de aquí plantea una sugerente paradoja, *el arte no es imitación de la naturaleza, la naturaleza es imitación del arte*「芸術が自然を模倣するのではなく、自然が芸術を模倣するのだ」.[14] Siguiendo las proporciones de los patrones clásicos, plantea que lo bello en el arte es más bello que la naturaleza. La belleza es por tanto, una construcción artificial en tanto que no se basa en la realidad. Es producto de una abstracción, no de una percepción sensorial y por tanto, su concepción no necesita de la naturaleza porque para él, los principios del arte no son los existentes en el universo, sino creados por la mente humana. Del mismo modo, la llegada de la imagen fotomecánica para Nakai se convierte en una falsa extensión del ser humano, en unos nuevos ojos que capturan la realidad y producen sensación de belleza, pero se trata siempre de una sensación a partir de una percepción deformada.

---

[11] Hiroshi Mizuo, "Bi no shūmatsu" ("El fin del arte"), *Tenbō*, vol. 78, 6-1965, incluido en Susumu Hani (ed.), *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), Tokio, Chikuma shobō, 1969, pp.113-132.

[12] Susumu Hani, "Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu" ("Comentario: arte, magia, técnica"), *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), 1969 op.cit.,10-12.

[13] Masakazu Nakai, *Bigaku nyūmon* (*Iniciación a la estética*), Tokio, Kawade shobō, 1951.

[14] Hani cita a Nakai en "Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu" ("Comentario: arte, magia, técnica"), 1969, op. cit., 13.

4. La realidad humana en Hani: entre la producción y la reproducción

Entre ambas corrientes descritas, la que piensa que la técnica sirve para reproducir la belleza surgida de la naturaleza y por tanto es imitación de la realidad (Hideo Kobayashi, Hiroshi Mizuo), y la que considera que la belleza es una construcción humana, por tanto, una ilusión (Masakazu Nakai, Yoshiaki Tōno), Hani plantea una postura en cierta manera conciliadora. Para él, la imagen es un reflejo de la realidad, pero esa realidad contiene algo creado, proveniente del universo imaginario propio del ser humano. Por tanto, se produce un juego dialéctico entre la realidad exterior y la realidad interior del individuo. La imagen reproduce lo que hay en el entorno, pero en este entorno también se encuentran las realidades creadas por el individuo. Si la técnica para capturar imágenes crea una ilusión no es porque se aleje de la realidad sino porque puede penetrar en ella: *La técnica de la ilusión no se aferra a la sustancia, crea por sí misma una ficción. Hemos llegado al momento en que se empieza a prestar atención a que la técnica es la reproducción de dentro del entorno humano más que del entorno natural*.「虚像のための美術、みずからフィクションをつくりだす技術、自然的な環境よりは人間的な環境のなかでの技術が、産業の、そして科学の注目するところとなってきた.[15] Hani lo expresa del siguiente modo, a partir de un texto de Tarō Okamoto: *respecto al macrocosmos, es necesario el microcosmos*「マクロコスモス対する、ミクロコスモスの必然である,[16] o dicho de otro modo, se trata de encontrar la realidad interna en la realidad externa. Tomando como objeto de análisis el cine documental, plantea que la imagen no se limita al registro de una realidad fáctica, sino que también puede penetrar en una realidad interior que pertenece al plano de la psicología y la ensoñación. Tanto en su actividad teórica como práctica, Hani rechaza distinguir entre la realidad factual y la interior: *creo que eso es un error confrontar la realidad y la fantasía, contemplarlas como dos cosas totalmente diferentes*. 「事実と空想、と言う対立にしても、この両者を全くちがったものとして見ているならば、それはまちがいだと思う.[17] Desde su punto de vista, la naturaleza no es un mero escenario plano y superficial de donde copiar la belleza, sino un entorno profundo, dentro del cual se puede llegar a otras dimensiones que pertenecen al plano de imaginativo, abstracto o emocional. Por tanto, Hani no renuncia a la naturaleza (Kobayashi) pero es una naturaleza donde se encuentra lo sensorial (Mizuo) y lo "mágico"[18].

A lo largo de su trabajo teórico, Hani establece que aunque no existe una equivalencia directa entre la realidad factual y la percepción de "realidad", la imagen presen-

---

[15] Hani, *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), 36.

[16] Hani cita a Okamoto, ibíd., 27.

[17] Hani, "Gijutsu no ninmu" ("El deber de la técnica"), 50.

[18] Para la idea de lo "mágico" de Okamoto vid. Susumu Hani, "Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu" ("Comentario: arte, magia técnica") y Tarō Okamoto, "Mandarashō"「曼陀羅頌」en Susumu Hani (ed), *Bi no shisō*『美の思想』, Tokio, Chikuma shobō, 1969, pp.25-32 y 133-147.

ta exclusivamente una fantasía. La realidad que captura la imagen documental surge del juego entre ambos planos: no deja de ser una construcción humana, por tanto necesita la presencia de un sujeto (*shutai*) que lo defina, pero también exige su acercamiento a un objeto (*taishō*), que a su vez puede tener su propio universo fantástico interior.

Por tanto, en Hani encontraremos habitualmente diferentes acepciones de la noción de realidad, interconectadas pero diferenciadas: en primer lugar, se refiere a la realidad exterior al sujeto que mira o filma, la "realidad factual" (*jijitsu*「事実), donde se incluye la "realidad actual" (*genjitsu*「現実」). En segundo lugar, Hani habla de una realidad interior, perteneciente a un plano espiritual o psicológico. De forma similar a Yoshiaki Tōno, Hani utiliza la distinción entre estos dos planos para interrogar la realidad creada por los medios, que surge de la tensión entre estos dos mundos, el llamado "macrocosmos" y el "microcosmos"[19]. Todas ellas se condicionan mutuamente, de modo que no es posible hablar de realidad objetiva o realidad universal, pues el concepto mismo de realidad se construye a partir de un punto de vista.[20]

5. Conclusión

La discusión teórica aquí presentada es una muestra de la rica pero automarginada teoría de la imagen desarrollada en Japón, que presenta interesantes matices no siempre equivalentes con Occidente. Frente a los acercamientos semióticos de Europa continental y la preocupación del cine como lenguaje, las reflexiones japonesas se centraron en la relación entre sujeto y objeto, de formas variadas y sugerentes. Las aportaciones de Hani en relación a los textos de Kobayashi, Tōno, Mizuo y Nakai, aportan algunas de las claves para entender los distintos matices con los que se intentó entender 'qué es el cine' desde Japón y Occidente. La teoría europea continental de esta época se encontrada dominada por las corrientes semióticas y estructuralistas que centradas en la relación entre significante y significado. De este modo, los esfuerzos se centraron inicialmente en el descifrado de ese sistema de significación. Más tarde, si bien la semiótica europea privilegió las relaciones entre el sujeto y el signo (la representación), dejó entre paréntesis el objeto.

Es cierto que hubo autores en Japón que utilizaron modelos sausurrianos para explicar la naturaleza del cine, como Keiji Asanuma, divulgador de esta corriente desde mitad de los años cincuenta, cuyas huellas sí se dejaban entrever en los textos de Kōbō Abe y Yūsuke Nakahara. Sin embargo, los autores aquí abordados demuestran la existencia de unas discusiones teóricas impulsadas en direcciones distintas, no tanto preocupadas por la naturaleza ontológica del lenguaje cinematográfico como por la manera en que éste permitiría acercarse en la realidad humana. Aunque Hani

[19] Hani, "*Ningenteki eizōron* (*Teoría de la imagen fotomecánica humana*), 27-33.

[20] Hani, "Eizō de wa kangaerarenaika" ("¿No se puede pensar con la imagen?"), 47-50.

prescindió de la lingüística sí se valió de la psicología con el fin de explorar, a través del film, las claves del comportamiento humano. A diferencia de las aproximaciones estructuralistas, Hani no buscó establecer la universalidad del lenguaje cinematográfico, sino tratar de comprender la lógica interna concreta de los objetos que filmaba.

Como consecuencia, aun sin una disciplina que unificara la terminología, Japón produjo una discusión muy fructífera sobre el mundo profílmico. Los autores europeos estudiaron el referente u objeto filmado sin que mediara ninguna intervención externa sobre él. El objeto se entendía como sujeto libre y autónomo, lo cual, como señaló Abe Mark Nornes, condujo a la confusión en Europa entre sujeto y objeto.[21] Sin embargo, Hani planteó una renovada forma de entender el objeto filmado, que se convierte en sujeto complejo una vez es intervenido por la subjetividad del sujeto que filma. Mientras la semiótica europea buscó explicar como el cineasta utiliza referentes preestablecidos, convencionales y anteriores a él, para construir un signo (una película), ciertos autores japoneses (Hani, Tōno, Nakai) se adelantaron a Occidente al plantear que es a menudo el cineasta quien crea el signo; en el caso de Hani, como resultado de la interacción íntima con el referente. Esta diferencia en apariencia sutil, constituye la base de las herramientas críticas propias desarrolladas en Japón para entender qué '¿qué es el cine?' no en los mismos términos en que lo hizo Occidente. Aunque estos marcos teóricos se distanciaran inicialmente de las perspectivas europeas de la época, paradójicamente no están tan alejadas de las derivas posestructuralistas que estarían por llegar en años posteriores.

Referencias bibliográficas

BURCH, N. (1979): *To the distant observer: From and Meaning in the Japanese Cinema,* Berkeley, University of California Press.

FURUHATA, Y. (2007): «Returning to Actuality: Fūkeiron and the Landscape Film», Screen, vol. 48 nº 3, 345-362.

_____ (2009): *Refiguring Actuality: Japan´s Film Theory and Avant-Garde Documentary Movement 1950s-1960s*, Ann Arbor, UMI (tesis doctoral).

_____ (2013): *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics,* Durham, Duke University Press.

GEROW, A. (2010): «Introduction: The Theory Complex»*, Review of Japanese Culture and Society*, *22*, *1-14.*

_____ (2010): «The Process of Theory: Reading Gonda Yasunosuke and Early Film Theory» *Review of Japanese Culture and Society, 1-14, 37-44.*

HANI, S. (1959): «Gijutsu no ninmu" [El deber de la técnica], *Mita bungaku* 技術の任務」『三田文学, *vol. 49, n°10, 50.*

[21] Nornes,op.cit., 73.

_____ (1959): «Eizō de wa kangaerarenaika» [¿No se puede pensar con la imagen?], *Mita bungaku* 「映像では考えられないか三田文学』*vol.49, nº 2, 47-50.*

_____, (Ed. 1969): *Bi no shisō* [*La idea de la belleza*], 美の思想*,* Tokio, Chikuma shobō.

_____ (1972), «Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu» [Comentario: arte, magia, técnica], *Ningen-teki eizōron* [*Teoría de la imagen fotomecánica humana*], 解説：芸術・魔法・技術」『人間的映像論』Tokio, Chūō kōronsha, 3-40.

IWAMOTO, K. (1987): «Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey», Iconics, vol.1, 129-146.

KOBAYASHI, H. (1969): «Tessai»「鉄斎」en Susumu H. (Ed.), *Bi no shisō* [*La idea de la belleza*] 美の思想』Tokio, Chikuma shobō, 164-177.

MIZUO, H. (1965): «Bi no shūmatsu» [El fin del arte], *Tenbō*「美の終末」『展望』, vol. 78, nº6 (incluido en Susumu H. (Ed. 1969), *Bi no shisō* [*La idea de la belleza*]『美の思想』Tokio, Chikuma shobō, .113-132.

MORIN, E. (1956): *Le cinéma ou l'homme imaginaire , Paris: Ed. Gonthier* (Ed. 1965).

NAKAI, M. (1951): *Bigaku nyūmon* [*Iniciación a la estética*]「美学入門, Tokio, Kawade shobō.

NORNES, A.M. (2003): *Japanese Documetary Film: The Meiji Era through Hiroshima,* Minneapolis, University of Minnesota Press.

OKAMOTO, T. (1969): «Mandarashō»「曼陀羅頌」en Susumu H. (Ed), *Bi no shisō* 『美の思想, Tokio, Chikuma shobō, 25-32.

SATŌ, T (1977): *Nihon eiga rironshi* [*Historia de la Teoría del Cine Japonesa*]「日本映画理論史, Tokio, Hyōronsha.

_____ (2010): «Does Film Theory Exist in Japan», *Review of Japanese Culture and Society*, 14-24.

TŌNO, Y. (1967): «Gendai kanshūron» [Teoría del espectador actual], *Tenbō*「現代観衆論」『展望, vol.102, nº5, 95-108.