



EN DEFENSA DE
LA IMAGEN POBRE*



La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución.

* Una versión anterior de "En defensa de la imagen pobre" fue improvisada como intervención en la conferencia *Essayfilm: Ästhetik und Aktualität* en Lüneburg (Alemania, 2007), organizada por Thomas Tode y Sven Kramer. El texto se benefició ampliamente de los comentarios recibidos por parte del editor invitado de *Third Text*, Kodwo Eshun, quien me encargó una versión más extensa para un número especial de esta revista sobre Chris Marker y el Tercer Cine que no se publicó por problemas de copyright. Otra inspiración sustancial para este texto provino de la exposición *Dispersion* en el ICA de Londres (curada por Polly Staple en 2008), que iba acompañada de una brillante colección de textos editada por Staple y Richard Birkett. La versión final se ha beneficiado mucho también del trabajo editorial de Brian Kuan Wood.

BAJAS RESOLUCIONES

La imagen pobre es RAG O RIP, AVI O JPEG, una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. La imagen es liberada de las criptas del cine y los archivos y empujada a la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia. La imagen pobre tiende a la abstracción: es una idea visual en su propio devenir.

La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa. Sus nombres de archivo están deliberadamente mal deletreados. Es un frecuente desafío al patrimonio, a la cultura nacional o, de hecho, al copyright. Te llega como un señuelo, una trampa, un indicio o un recuerdo de su anterior naturaleza visual. Burla las promesas de la tecnología digital. No solo está frecuentemente degradada hasta el punto de ser un borrón apresurado, es incluso dudoso que se la pueda llamar imagen. Solo la tecnología digital podría producir una imagen tan deteriorada ya desde el inicio.

Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el destrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales. Testimonian la violenta dislocación, transferencia y desplazamiento de imágenes: su aceleración y circulación en el interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual. Las imágenes pobres son arrastradas a lo largo y ancho del planeta como mercancías o efigies de mercancías, como don o recompensa. Propagan placer o amenazas de muerte, teorías conspirativas o contrabando, resistencia u obsolescencia. Las imágenes pobres muestran lo extraordinario, lo obvio y lo increíble, siempre y cuando seamos todavía capaces de descifrarlo.

En una de las películas de Woody Allen, el protagonista está desenfocado.¹ No se trata de un problema técnico sino de algún tipo de enfermedad que lo ha afectado: su imagen está invariablemente borrosa. Dado que el personaje es un actor, esto se convierte en un grave problema: es incapaz de encontrar trabajo. Su falta de definición se vuelve un problema material. Si se entiende el enfoque como una posición de clase, como una posición de comodidad y privilegio, entonces el estar fuera de foco rebaja tu valor como imagen. Pero la jerarquía contemporánea de las imágenes, sin embargo, no se basa solo en la nitidez, sino también y principalmente en la resolución. Basta con mirar cualquier tienda de electrónica y este sistema, descrito por Harun Farocki en una notable entrevista de 2007, se hace patente de inmediato.² En la sociedad de clases de imágenes, el cine adopta la función de *flagship store* [tiendas insignia]. En ellas se comercializan productos de lujo en un entorno exclusivo. Derivados más asequibles de las mismas imágenes circulan en DVDs, se emiten por televisión o se difunden online como imágenes pobres.

Obviamente, una imagen de alta resolución tiene más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora que una pobre. Es más rica, por así decir. Ahora bien, los formatos de consumo se están adaptando cada vez más a los gustos de aquellos

1. Woody Allen (dir.), *Deconstructing Harry* (1997) [distribuida en castellano con el errado título *Desmontando a Harry* o *Los secretos de Harry* (N. del T.)].

2. Harun Farocki en conversación con Alexander Horwath, "Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum", en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 de junio de 2007.

cineastas y estetas que insisten en que la película de 35 mm garantiza una visualidad inmaculada.

La insistencia en la película analógica como el único medio de importancia visual resonó en los discursos sobre el cine casi independientemente de su tendencia ideológica. Nunca importó que estas economías de lujo de la producción cinematográfica estuvieran (y todavía lo están) firmemente ancladas en sistemas de cultura nacionales, en la producción capitalista de los estudios, en el culto del genio masculino y en la versión original, y que por tanto sean frecuentemente conservadoras en su estructura. Se ha hecho de la resolución un fetiche, como si su falta equivaliera a la castración del autor. El culto al estándar de calidad dominó incluso en la producción de cine independiente. La imagen rica establece

su propio sistema de jerarquías, cuando al mismo tiempo las nuevas tecnologías ofrecen cada vez más posibilidades de degradarla creativamente.

RESUCITAR (COMO IMÁGENES POBRES)

Pero la insistencia en las imágenes ricas tuvo también consecuencias más serias. Un conferenciante en un congreso reciente sobre el cine ensayo rehusó mostrar extractos de una pieza de Humphrey Jennings porque no había un sistema adecuado para proyectar cine. Aunque se puso a su disposición un reproductor de DVD estándar y un proyector de video, dejó que el público imaginase cómo habrían sido esas imágenes.

En este caso la invisibilidad de la imagen es más o menos voluntaria y se basa en premisas estéticas. Pero ello tiene como consecuencia un efecto más general a raíz de las políticas neoliberales. Hace veinte o treinta años, la reestructuración neoliberal de la producción mediática empezó poco a poco a ensombrecer la imaginaria no comercial, hasta el punto de que el cine experimental y ensayístico se volvió casi invisible. A medida que estos trabajos se encarecieron hasta volver imposible su circulación en salas de cine, también se los consideró demasiado marginales para ser emitidos por televisión. Así desaparecieron lentamente no solo de las salas de cine, sino también de la esfera pública. Los ensayos videográficos y las películas experimentales se mantuvieron en gran parte invisibles a excepción de algunas raras proyecciones en filmotecas o en cineclubs, proyectados en su resolución original antes de desaparecer de nuevo en la oscuridad del archivo.

Estos cambios han estado obviamente relacionados con la radicalización neoliberal del concepto de cultura como mercancía, la comercialización del cine, su



Ceremonia pública organizada en 2005 por el alcalde de Puebla, México, para destruir DVDs piratas en circulación.

© Flickr de Mario Marín Torres, gobernador de Puebla.

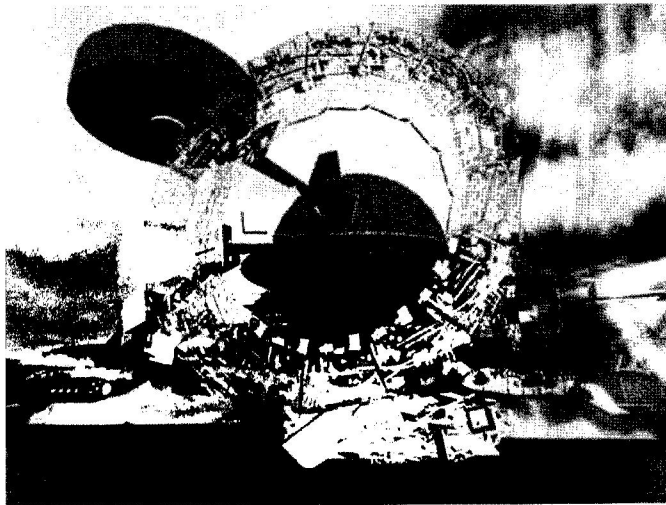
dispersión en multicines y la marginalización de la realización de cine independiente. También están vinculados con la reestructuración de las industrias globales de los medios y la instalación de monopolios de lo audiovisual en ciertos países o territorios. De esta manera, los materiales visuales resistentes o disidentes desaparecieron de la superficie para sumergirse en un subsuelo de archivos y colecciones alternativas, manteniéndose vivos solo en una red de organizaciones e individuos comprometidos que hacían circular entre ellos copias piratas en VHS. Las fuentes de procedencia eran extremadamente raras: las cintas circulaban de mano en mano, dependiendo del boca en boca, en círculos de amigos y colegas. Con la aparición reciente del *streaming* de video online, esta situación empezó a cambiar

radicalmente. Un número cada vez mayor de materiales excepcionales reaparecieron en plataformas de acceso público, estando algunas de ellas minuciosamente curadas (UbuWeb) y siendo algunas otras tan solo un amontonamiento de materiales (YouTube).

Hay actualmente al menos veinte ensayos cinematográficos de Chris Marker disponibles online. Si uno quiere una retrospectiva, se puede hacer. Pero la economía de las imágenes pobres consiste en algo más que las meras descargas; se pueden guardar los archivos, verlos de nuevo, incluso reeditarlos o mejorarlos de ser necesario. Y los resultados circulan. Archivos AVI borrosos de obras maestras semiolvidadas se intercambian en plataformas P2P semisecretas. Videos grabados clandestinamente con el teléfono se emiten en YouTube. Se intercambian DVDs con copias privadas de artistas, videos en estado preliminar.³ Muchas obras de cine vanguardista, ensayístico y no comercial han sido resucitadas como imágenes pobres. Les guste o no.

PRIVATIZACIÓN Y PIRATERÍA

Que copias raras de obras de cine militante, experimental y clásico, así como de videoarte reaparezcan como imágenes pobres, resulta significativo a otro nivel. Su situación revela mucho más que el contenido o la apariencia de las imágenes en sí: también revela las condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que las llevan a su circulación online como imágenes



La casa virtual de Chris Marker en Second Life, mayo de 2009.

3. Un excelente texto de Sven Lütticken llamó mi atención sobre este aspecto de las imágenes pobres: "Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images", en *e-flux journal*, n° 8, mayo de 2009, en www.e-flux.com/journal/view/75.

pobres.⁴ Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad de clases de imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos. Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento.⁵

Obviamente, esta condición no solo está relacionada con la reestructuración neoliberal de la producción mediática y la tecnología digital; también tiene que ver con la reestructuración postsocialista y poscolonial de los Estados-nación, de sus culturas y archivos. Mientras que algunos Estados-nación son desmantelados o se dividen, se inventan nuevas tradiciones y culturas y se crean nuevas historias. Esto afecta evidentemente a los archivos filmicos: en muchos casos, un patrimonio entero de películas se abandona sin el sostén de su marco cultural nacional. Como pude una vez observar en una filmoteca de Sarajevo, el archivo nacional puede encontrar una vida posterior en forma de videoclub de alquiler.⁶ Se filtran copias piratas fuera de tales archivos debido a su privatización desordenada. Por otro lado, incluso la British Library vende sus contenidos online a precios astronómicos.

Como me ha señalado Kodwo Eshun, las imágenes pobres circulan en parte en el vacío dejado por las organizaciones cinematográficas estatales que encuentran demasiado difícil operar como archivos de cine en 16/35 mm o mantener cualquier tipo de infraestructura de distribu-

ción en la época contemporánea.⁷ Desde esta perspectiva, la imagen pobre revela el declive y la degradación del cine ensayo o en realidad de cualquier cine experimental y no comercial, que en muchos lugares se hizo posible porque la producción cultural se consideraba tarea del Estado. La privatización de la producción mediática se volvió más importante que la producción mediática patrocinada o controlada por el Estado. Pero, por otra parte, la privatización incontrolada del contenido intelectual, junto con la publicidad y el comercio online también permiten la piratería y la apropiación; hacen surgir la circulación de imágenes pobres.

CINE IMPERFECTO

La aparición de las imágenes pobres recuerda al manifiesto clásico del Tercer Cine, "Por un cine imperfecto" de Julio García Espinosa, escrito en Cuba a finales de la década de 1960. García Espinosa propone un cine imperfecto porque, en sus propias palabras, "un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario".⁸ El cine imperfecto es aquel que lucha por superar la división del trabajo en la sociedad de clases. Funde el arte con la vida y la ciencia, desdibujando la distinción entre quien consume y quien produce, entre el público y el autor o la autora. Insiste en su propia imperfección, es popular pero no consumista, comprometido sin volverse burocrático.

En su manifiesto, García Espinosa también reflexiona sobre las promesas de los nuevos medios. Predice

4. Gracias a Kodwo Eshun por señalármelo.

5. Por supuesto que en algunos casos aparecen imágenes de baja resolución en entornos mediáticos mainstream (sobre todo en las noticias), donde se las asocia con la urgencia, la inmediatez y la catástrofe, siendo extremadamente valiosas. Hito Steyerl, "Incertidumbre documental", en *Re-Visiones*, nº 1, 2011, en www.re-visiones.imaginar.net/spip.php?article23#nh1.

6. Hito Steyerl, "Politics of the Archive: Translations in Film", en *transversal: borders, nations, translations*, junio de 2008, en www.eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en.

7. En correspondencia con la autora por correo electrónico.

8. Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto", en *La doble moral del cine*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996.

claramente que el desarrollo de la tecnología videográfica pondrá en peligro la posición elitista de la realización cinematográfica tradicional y permitirá algún tipo de producción cinematográfica masiva: un arte del pueblo. Al igual que la economía de las imágenes pobres, el cine imperfecto desestima las distinciones entre autor o autora y público, fundiendo la vida y el arte. Sobre todo, su visualidad es resueltamente comprometida: borrosa, artesanal y llena de prototipos.

De alguna manera, la economía de las imágenes pobres se corresponde con la descripción del cine imperfecto, mientras que la descripción del cine perfecto representa más bien el concepto de cine como *flagship store* [tienda insignia]. Pero el verdadero cine imperfecto y contemporáneo es incluso mucho más ambivalente y afectivo de lo que García Espinosa había anticipado. Por una parte, la economía de las imágenes pobres, con su inmediata posibilidad de distribución mundial y su ética del remix y la apropiación, permite la participación de un grupo de productores y productoras mucho más amplio que nunca. Pero eso no significa que se haga uso de estas posibilidades solo para fines progresistas. Proclamas de odio, spam y otras basuras se abren camino también a través de las conexiones digitales. La comunicación digital se ha convertido asimismo en uno de los mercados más disputados: una zona que lleva mucho tiempo sometida al proceso de acumulación originaria en curso y a los intentos (hasta cierto punto exitosos) de privatización.

Las redes por las que circulan las imágenes pobres constituyen así tanto una plataforma para un frágil nuevo interés común como un campo de batalla para las agendas comerciales y nacionales. Contienen material artístico y experimental, pero también cantidades increíbles de porno y paranoia. Mientras que el territorio de las imágenes pobres permite acceder a

la imagería excluida, está también filtrado por las técnicas de mercantilización más avanzadas. Así como permite la participación activa del usuario o usuaria en la creación y distribución de contenido, también los compromete a producirlos. Se convierten así en editores, críticos, traductores y (co)autores o (co)autoras de imágenes pobres.

Las imágenes pobres son por lo tanto imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas. Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión.⁹ En conjunto, las imágenes pobres presentan una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo, así como su ansia de intensidad, diversión y distracción. La condición de las imágenes habla no solo de las infinitas transferencias y reformateos, sino también de las incontables personas que se preocupan por las imágenes tanto como para convertirlas una y otra vez, subtitulándolas, reeditándolas o subiéndolas online.

A la luz de lo anterior, quizá se deba redefinir el valor de la imagen o, para decirlo con más propiedad, crear un nuevo punto de vista que lo permita. Aparte de la resolución y el valor de cambio, se podría imaginar otra forma de valor definida por la velocidad, la intensidad y la difusión. Las imágenes pobres son pobres porque están muy comprimidas y viajan rápidamente. Pierden materia y ganan velocidad. Pero también expresan una condición de desmaterialización, que comparten no solo con el legado del arte conceptual sino sobre todo con

9. Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue, 2003.

los modos contemporáneos de producción semiótica.¹⁰ El giro semiótico del capitalismo, tal y como es descrito por Félix Guattari,¹¹ juega en favor de la creación y diseminación de paquetes de datos comprimidos y flexibles que puedan ser integrados en las siempre renovadas combinaciones y secuencias.¹²

Esta vertiginosidad del contenido visual, el concepto-en-devenir de las imágenes, las ubica en el seno de un giro informacional general, dentro de economías del conocimiento que arrancan de su contexto a las imágenes y sus epígrafes lanzándolas al remolino de la constante desterritorialización capitalista.¹³ La historia del arte conceptual describe esta desmaterialización del objeto artístico en primer lugar como un movimiento de resistencia contra el valor fetiche de la visibilidad. Después, sin embargo, el objeto de arte desmaterializado resulta ser perfectamente adaptable a la semiotización del capital de la que se deriva el giro conceptual del capitalismo.¹⁴ De alguna manera, la imagen pobre está sujeta a una tensión similar. Por un lado, opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que pros-

pera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales.

CAMARADA, ¿CUÁL ES HOY TU RELACIÓN VISUAL?

Pero, simultáneamente, sucede una inversión paradójica. La circulación de imágenes pobres crea un circuito que cumple las ambiciones originales del cine militante y de (cierto) cine ensayístico y experimental: crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales. En la era de los archivos compartidos, incluso el material descartado circula de nuevo y vuelve a conectar públicos mundialmente dispersos.

La imagen pobre construye así redes globales anónimas igual que crea una historia compartida. Construye alianzas al viajar, provoca traducciones acertadas o erróneas, y produce nuevos públicos y debates. Al perder su sustancia visual recupera algo de su impacto político y crea un nuevo aura alrededor suyo. Este aura ya no está basada en la permanencia del "original", sino en la transitoriedad de la copia. Ya no está anclada en una clásica esfera pública mediada y sostenida por el marco del Estado-nación o de las corporaciones, sino que flota en la superficie de bases de datos temporales y ambiguos.¹⁵ Al distanciarse de las criptas del cine, se propulsa a nuevas y efímeras pantallas hilvanadas las unas con las otras por los deseos de espectadores dispersos.

La circulación de imágenes pobres crea así "relacio-

10. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MIT Press, 2003.

11. Félix Guattari, "El capital como 'integral' de las relaciones de poder", en *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004.

12. Todas estas evoluciones se discuten en detalle en un excelente texto de Simon Sheikh, "Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research", en *Art & Research*, Vol. 2, nº 2, primavera de 2009, en www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html.

13. También Allan Sekula, "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital", en Stuart Hall y Jessica Evans (eds.), *Visual Culture: The Reader*, London, Routledge, 1999.

14. Alexander Alberro, *Conceptual Art and The Politics of Publicity*, op. cit.

15. The Pirate Bay parece incluso haber intentado adquirir la plataforma extractora de petróleo en mar abierto de Sealand con el fin de instalar allí

nes visuales", como las llamó una vez Dziga Vertov.¹⁶ Esta relación, de acuerdo con Vertov, conectaría supuestamente entre sí a los trabajadores del mundo.¹⁷ Imaginó un tipo de lenguaje comunista, visual, adánico, que pudiera no solo informar o entretener, sino también organizar a sus espectadores y espectadoras. En un sentido, su sueño se ha hecho realidad, si bien principalmente bajo la regla del capitalismo global de la información, cuyos públicos están conectados casi en un sentido físico por la excitación mutua, la armonización afectiva y la ansiedad.

Pero existe también la circulación y producción de imágenes pobres basadas en el uso de las cámaras de teléfonos móviles, computadoras personales y formas no convencionales de distribución. Sus conexiones ópticas –edición colectiva, archivos compartidos o circuitos de distribución activista– revelan enlaces erráticos y fortuitos entre productores y productoras en todas partes, que simultáneamente constituyen un público disperso.

La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas. Junto con una gran cantidad de confusión y estupefacción, también posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto. La circulación de imágenes pobres inicia así otro capítulo en la genealogía histórica de los circuitos de información disidentes como fueron las relaciones visuales de Vertov, las pedagogías obreras interna-

sus servidores: Jan Libbenga, "The Pirate Bay plans to buy Sealand", en *The Register*, 12 de enero de 2007, en www.theregister.co.uk/2007/01/12/pirate_bay_buys_island/.

16. Dziga Vertov, "Kinopravda y radiopravda (a título de propuesta)", en *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974.

17. *Ibidem*.

cionalistas descritas por Peter Weiss en *Die Ästhetik des Widerstands (La estética de la resistencia, 1975-1981)*, los circuitos del Tercer Cine y el Tricontinentalismo, y la realización cinematográfica y el pensamiento no alineados. La imagen pobre –por ambivalente que sea su estatus– ocupa así su lugar en la genealogía de los panfletos copiados al carbón, las películas de *agit-prop* realizadas en cine-trenes,¹⁸ los videomagazines underground y otros materiales inconformistas, que históricamente utilizaron con frecuencia materiales pobres. Más aún, reactualiza muchas de las ideas históricas asociadas a estos circuitos, entre otras la idea vertoviana de la relación visual.

Imagínate a alguien que viene del pasado con una gorra preguntándote: "Camarada, ¿cuál es hoy tu relación visual?"

Podrías responder: es el vínculo con el presente.

NOW!

La imagen pobre encarna la vida después de la muerte de muchas viejas obras maestras del cine y el videoarte. Ha sido expulsada del paraíso resguardado que el cine parece haber sido una vez.¹⁹ Después de haber sido despedidas de la arena de la cultura nacional protegida y con frecuencia proteccionista, descartadas de la circulación comercial, estas obras se encuentran errando en una tierra de nadie digital, cambiando constantemente de resolución y formato, velocidad y medio, incluso a

18. Los *cine-train agit-prop films* o *agitprop trains* eran trenes que recorrían las zonas rurales de Rusia difundiendo –a través de panfletos, proyección de películas, obras de teatro– los beneficios de la revolución durante la guerra civil rusa a una población campesina analfabeta [N. del T.].

19. Al menos desde el punto de vista de una ilusión nostálgica.

veces perdiendo los nombres y los créditos a lo largo del camino.

Ahora, muchas de estas obras han vuelto: como imágenes pobres, lo admito. Se podría por supuesto argüir que no son la cosa real, pero entonces que por favor alguien me muestre esta cosa real.

La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación.

En resumen: trata sobre la realidad.