laFuga

Pensar la imagen pobre

Imagen digital y estéticas del acceso

Por Joaquín Zerené Harcha, Paula Cardoso

Tags | **Cine experimental | Nuevos medios | Cultura visual- visualidad | Técnica | Estudios visuales**

Joaquín Zerené Harcha es Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Austral de Chile y Magíster en Diseño Comunicacional por la Universidad de Buenos Aires. Sus investigaciones involucran las relaciones arte-ciencia-tecnología, las teorías mediales y los estudios visuales.

"Pues el índice histórico de las imágenes no solo dice que pertenecen a un tiempo determinado; dice sobre todo que vienen a ser legibles en una época determinada".

Walter Benjamin

En un contexto donde las dimensiones estéticas y culturales han devenido componentes estratégicos centrales para el desarrollo capitalista (Bentes 2007), las imágenes se han vuelto vehículos predominantes en la circulación de conocimiento y en la configuración de las relaciones de poder en las sociedades de la información contemporáneas (Castells 2002). El inmenso poder alcanzado por las industrias de la producción de imágenes en las sociedades del capitalismo cultural se corresponde a la tremenda influencia que el imaginario público, distribuido en redes de información, ha adquirido sobre la construcción de las subjetividades (Brea 2007, p.157).

Simultáneamente, el poder de las imágenes y su distribución global testifica de las complejas asimetrías de la interculturalidad. Un mundo plagado por imágenes, en principio accesible para cualquiera que tenga un televisor o un computador o dispositivo móvil con conexión a Internet oculta, en palabras de Nestor García Canclini (2007), "la desigual distribución de los bienes y las imágenes de distintas culturas" (p.41). Lisa Parks define el capitalismo visual como un "sistema de diferenciación social" basado en el acceso relativo de usuarios y espectadores a las "tecnologías de los medios globales" (Parks 2002, p.286). En este sentido, Parks advierte cómo la globalización de las tecnologías y culturas mediales han establecido jerarquías de saber/poder y modos de diferenciación social basados en el acceso relativo de la gente a las interfaces de pantalla.

Un aspecto clave en la producción, distribución y manipulación de las imágenes digitales es su resolución, o sea, la cantidad y tipo de información que estas imágenes transportan. En el ensayo *En defensa de la imagen pobre*, la videoartista, profesora y teórica Hito Steyerl (2014) construye una inquietante reflexión acerca de los regímenes de producción y circulación de las imágenes digitales, enfocando la centralidad de la resolución en un régimen mediático de alta definición y reivindica el lugar de lo que llama 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". (p.33)

Con crítica y humor, Steyerl se enfrenta al flujo de imágenes producidas por el capitalismo de la información a partir de un enfoque materialista que busca abandonar las aproximaciones a las imágenes como representaciones para, en cambio, pensarlas como fragmentos del mundo que participan de la constitución del mismo. Para la autora, la actual sociedad de clases de las imágenes establece una jerarquía basada en promesas de calidad y su monopolización. En ese escenario, dominado por un deseo de hipervisibilidad, las imágenes de alta resolución se destacan por su fuerza inmersiva, seductora y económica, mientras la imagen de baja resolución testifica la falla tecnológica y la producción amateur. Fetichizadas no solo por el cine, la televisión y la publicidad, sino también por los dispositivos militares y científicos, las imágenes de 'alta definición' se nos presentan precisas, atractivas y deseadas.

Steyerl pone en diálogo muchas de estas reflexiones con su obra. En **How Not to Be Seen** (2013) (Imagen 1), video de 15 minutos presentado en la Bienal de Venecia de aquel año, Steyerl evoca los efectos de los avances incesantes de las tecnologías de la imagen que han producido un mundo de la imagen de vigilancia ubicua cuya medida de valor pasa a ser la resolución. Así, desarrolla una irónica parodia de un video instructivo en que describe algunas estrategias para escapar de ese régimen de la hipervisibilidad: volverse más chico que un pixel, vivir en una comunidad cerrada, camuflarse, ser mujer o tener más de cincuenta años. En el video, la invisibilidad es un valor ambiguo; una huida para el constante escrutinio a que estamos sometidos, pero a la vez una amenaza a la existencia política de los sujetos.

En la lectura de Steyerl, la glorificación de la resolución refuerza los valores y modelos de representación de los centros dominantes de la producción audiovisual. Mientras las imágenes de baja resolución carecen de información, tienden a aparecer borrosas, degradas y devaluadas.

"La imagen pobre es RAG O RIP, AVI O JPG, 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 [1] La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa. [2] Burla las promesas de la tecnología digital. No solo está frecuentemente degradada hasta el punto de ser un borrón apresurado, e incluso dudoso que se la pueda llamar imagen. Solo la tecnología digital podría producir una imagen tan deteriorada ya desde el inicio [3] Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito 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 al interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual" (Steyerl 2014, p.34).

Desde una posible y todavía provisoria 'teoría de la imagen digital', la resolución podría ser pensada así como una dimensión material así como política y estética desde donde pensar la imagen. Para Steyerl, participar de las imágenes no significa, necesariamente, identificarse con ellas como representación de la realidad, sino reconocerlas como fragmentos de la realidad, acceder a ellas en tanto cosas, objetos y a la vez sujetos de la historia, cristalizaciones y nodos que condensan relaciones sociales. [4]

La imagen pobre como relación visual

Recuperando un término de Vertov, Steyerl afirma que las imágenes pobres tienen el particular potencial de crear relaciones visuales. En **El Hombre de la Cámara** (Dziga Vertov, 1929), el cineasta ruso ya reconocía y celebraba el potencial de las formas documentales para "organizar los acontecimientos visibles en una suerte de lenguaje internacional absoluto y de establecer una conexión óptica entre los trabajadores y trabajadoras de todo el mundo" (Steyerl 2006). Tal modelo de lenguaje visual no se agotaría en la mera transmisión de imágenes, para informar y entretener, sino que posibilitaría la organización y conexión entre espectadoras y espectadores, articulando públicos transnacionales en torno a circuitos de una visualidad compartida. De manera similar, Steyerl ve en la imagen pobre la posibilidad de constituir redes globales anónimas y crear historias compartidas. En otro de sus ensayos, en el cual toma como objeto inusitado el *spam*, la autora acciona otra vez la noción de la producción de la imagen como campo de intensidades y vínculo social.

"A medida que el pueblo es cada vez más un fabricante de imágenes - y no el sujeto o el objeto de la mismas - quizá también sea cada vez más consciente de que puede tener lugar en la producción colectiva de una imagen y no siendo representado en una. Cualquier imagen es un terreno común para la acción y la pasión, una zona de tráfico entre las cosas y las intensidades." (Steyerl 2014, p.181)

En estos tiempos de imágenes globalizadas, los medios y visualidades hegemónicas luchan por perpetuar las configuraciones de poder neoliberales. Sin embargo, como puntúa Susan Buck-Morss (2005), las imágenes tienen cierta ventaja en relación a otras formas de entretenimiento. "No pertenece a la forma mercancía, aunque se encuentre -incidentalmente- bajo esa forma (como en la publicidad)" (p. 157). Como sucede con la palabra pareciera ser que el valor de la imagen reside en ser compartida, configurar la comunicación y generar una comunidad: colectivamente percibidas, colectivamente intercambiadas (Buck-Morss, 2005). Así, el simple gesto de copiar y pegar una imagen es apropiarse de ella.

En un contexto de nuevos modos de producción estética, consumo cultural y acceso a la producción medial, las imágenes pobres reafirman la importancia del trabajo amateur y los modos descentralizados de producción. Sin embargo la imagen precaria no se encuentra, necesariamente, relacionada a prácticas culturales subversivas o de resistencia. Si bien parecen subvertir los códigos y valores que orientan los criterios de producción y circulación dominantes en el paisaje medial contemporáneo, ellas no son *per se* una práctica crítica de la cibercultura. Steyerl reconoce la ambivalencia de estas imágenes, que se expresa en una circulación que forma parte tanto de las economías audiovisuales alternativas como de los ensamblajes del capitalismo medial. Y advierte que las imágenes pobres se encuentran inmediatamente disponibles tanto para la transgresión como para la sumisión. Por un lado, ellas actualizan ideas y materiales de lenguajes visuales relacionados a la precariedad de la imagen, que han sido utilizadas estéticamente por diversas manifestaciones contra-hegemónicas. Por otro lado, gran parte de las imágenes pobres que circulan no son más que copias degradadas de distintas 'obras maestras' de las industrias culturales dominantes. Este aspecto hace necesario establecer un distanciamiento crítico frente a las, por veces, excesivas idealizaciones en torno a la figura del prosumidor, de las inteligencias colectivas, de la aldea global, de la democratización del conocimiento y las tecnologías y otras conocidas promesas del mundo digital que aún un perduran y se reafirman en el imaginario social, pese a la superación de las lecturas marcadamente tecnorománticas de los noventa. Para la autora, esas imágenes hablan tanto de la apropiación y desobediencia como de explotación y conformismo, síntesis afectiva de las masas que participan de ellas y toman parte en todo eso.

"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. 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" (Steyerl 2014, p.43).

Hoy las imágenes precarias y los formatos de baja calidad se vuelven cada vez más generalizados. No sólo circulan en los circuitos alternativos de cine y video, sino sobre todo en la vida cotidiana. En este sentido, no es exagerado afirmar que *YouTube* [5] ha cambiado nuestra visión de los archivos audiovisuales. La popularización de plataformas como *YouTube*, donde fragmentos de películas circulan sin contexto junto a breves grabaciones con cámaras de dispositivos móviles, parece apuntar a una fragmentación de la experiencia cinematográfica. A su vez, esta fragmentación ha motivado el desarrollo de otros lenguajes visuales. El videoartista brasileño Lucas Bambozzi considera que la gradual introducción y aceptación de los lenguajes de baja resolución es uno de los principales cambios que ha traído la digitalización. Esa nueva situación no es necesariamente una evidencia de la democratización de las tecnologías de la imagen, pero constituye más que todo un cambio estético (Bambozzi 2009). Bambozzi sugiere el término *microcinemas* como una categoría que podría dar cuenta de cierta producción audiovisual reciente, la cual, en líneas generales, presenta formatos de corta duración y bajo costo y ha sido pensada para circular en la web y poder ser vistos a través de dispositivos móviles. Estos videos, muchas veces, surgen de diversas y espontáneas prácticas de producción de imágenes en movimiento en un contexto post-Internet. Prácticas como la edición colectiva, *remix*, *file sharing* y*streaming,* entre otras, articulan suertes de audiencias de productores, dispersas por todas partes, pero también permiten a diversos grupos de personas expresarse de una forma organizada a través de la formación de redes de comunicación (Bambozzi 2009).

Steyerl advierte como "la restructuración neoliberal de la producción mediática empezó poco a poco a ensombrecer la imaginería no comercial" (2014, p.37). La reconfiguración global de las industrias mediales, en varios países, ha tendido a generar una mayor monopolización de la producción y circulación audiovisual. En este escenario, Steyerl advierte que los circuitos visuales no conformistas o de resistencia prácticamente desaparecieron de la esfera pública, sobreviviendo gracias a la emergencia de circuitos alternativos de archivos y colecciones. Así, señala cómo el surgimiento de distintas comunidades para compartir información permitió una nueva circulación, entre otras cosas, del cine ensayístico y el video arte. Sin duda, aquí el caso de *UbuWeb*, fundado por el poeta y académico Kenneth Goldsmith en 1996 resulta emblemático. Concebido inicialmente como un archivo de poesía visual y concreta, pasando a incorporar con el tiempo otros formatos y campos de producción, vino a tornarse uno de los más prestigiosos archivos dedicados a las prácticas artísticas vanguardistas y experimentales. Así, entre muchas cosas, en el archivo se pueden encontrar más de 2500 filmes y videos vanguardistas que recorren el siglo veinte. Aquí confluyen obras de cine experimental y el videoarte con entrevistas y documentales sobre artistas e intelectuales. En fin, un vasto y heterogéneo archivo que pone el foco en las producciones artísticas periféricas, incluso aunque sean de un artista 'reconocido', alejándose de una visión centrada en los mercados y circuitos artísticos dominantes. La gran diversidad de artistas e intelectuales presentes en el archivo ya sugiere una interesante cartografía para poder entender ciertas derivas históricas de la contracultura del siglo veinte. El mismo Goldsmith señala la importancia de *UbuWeb* también como una posibilidad de articular otras historias de las artes que pongan el foco en las producciones artísticas periféricas.

UbuWeb provee los contenidos de forma gratuita y sin restricciones de acceso. Al ser mantenido esencialmente a través del trabajo voluntario de Goldsmith, *UbuWeb* ha podido mantenerse al margen de los compromisos editoriales que pueden generar distintos tipos de financiamiento, tanto privados como estatales. Si bien nunca fue pensado como un archivo permanente, *Ubu* ya lleva veinte años funcionando, sin cualquier apoyo institucional y reusando la posibilidad de vender cualquier contenido o servicio. Para Goldsmith, *UbuWeb* es tanto el contenido que reside en el sitio web como "las ramificaciones sociales y legales de sus sistemas auto-creados de distribución y archivo" (Goldsmith 2011).

Uno de los aspectos más marcados al navegar entre las obras disponibles en el sitio es que una parte significante de ellas presenta baja resolución. Muchos usuarios, según el propio Goldsmith, reclaman

ese aspecto y consideran se tratar de una completa "mala interpretación de la obra" (2011). En una apasionada defensa de la condición precaria de la imagen - que considera ser una "*marvelous lo-fi aesthetic*" (2011) - Goldsmiths puntúa el rol distinto de *UbuWeb* frente a instituciones como *Anthology Film Archives or EAI* [6] , poniendo en evidencia que la calidad es un aspecto clave para pensar una política de la imagen. *UbuWeb* no sólo ha facilitado y vuelto accesibles todos estos documentos, bajo la forma de un archivo digital, sino que además ha logrado mantener vivo toda una constelación de producción artística vanguardista y experimental.

Imágenes pobres y estéticas del acceso

Las imágenes pobres explotan el potencial de la variabilidad que introduce la digitalización. El carácter mutable y, por así decir, líquido de las imágenes digitales les permiten propagarse como un virus. Pero, producto de sus transformaciones y transmisiones, las imágenes digitales tienden a sufrir pérdidas en su calidad durante su circulación. Las imágenes de baja resolución carecen de información, tienden a parecernos borrosas, degradadas y precarias, de origen dudoso e incluso ilícito. Siguiendo a Steyerl, esas imágenes nos invitan a pensar una nueva perspectiva sobre el valor de la imagen que no esté basado en calidad y apariencia, sino en su poder de circulación y capacidad de crear redes globales anónimas e historias compartidas.

"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." (Steyerl 2014, p.43)

En su estudio de los videocasetes, Lucas Hilderbrand (2009, p.6) argumenta que la especificidad de este medio se hace evidente a través de la duplicación repetitiva, el desgaste por uso y las fallas técnicas. Hilderbrand propone la noción de *estéticas del acceso* para describir cómo la progresiva degeneración que sufren los videocasetes evidencia una historia de accesos y distribuciones que se encuentra 'grabada' en sus superficies. El ruido del video, las imágenes borrosas y distorsionadas, la disminución de la calidad de la imagen y del sonido, entre otras, se vuelven marcas distintivas de este proceso. La acumulación de estas huellas en la textura de las imágenes y la progresiva pérdida de la calidad de las mismas son evidencias indiciales de su circulación y uso, y refieren a la intimidad del trabajo amateur. En este sentido, la imagen tiene su propia genealogía relacionada a las fotocopias, el video arte experimental, los videocassettes, y en general a toda práctica donde la condición precaria de la imagen forma parte de su aspecto constitutivo.

Un notable ejemplo de la progresiva incorporación e importancia de las imágenes pobres para los circuitos cinematográficos, más allá del videoarte que hace décadas ya había adoptado los formatos precarios como caballito de batalla, lo podemos encontrar en el film del cineasta francés Jean Luc Godard **Film Socialisme** (2010), su primer largometraje grabado íntegramente en formato digital. Más allá de otras lecturas, *Film Socialisme* nos ofrece un retrato alegórico del estatus contemporáneo de la imagen, su producción, proliferación, consumo, manipulación y propiedad. Godard utiliza diversas imágenes de archivo y videos de Internet, incluso incorporando al final del montaje el conocido aviso del FBI contra las copias piratas, seguido de una suerte de manifiesto en forma de aforismo: "When the law is not just, justice passes by the Law" (Imagen 2). Las imágenes que se nos presentan divergen de forma notoria en fuentes, formatos y resolución. Gran parte de las escenas grabadas se dan a bordo de un lujoso crucero (emblemático símbolo de la modernidad capitalista occidental), el cual parece ofrecerse como metáfora de la decadencia de Europa y de los momentos finales de 'la odisea del cine'. Lo que se nos ofrece a través de la articulación de un lenguaje audiovisual dominado por la heterogeneidad de sus materiales, utilizando en el mismo montaje imágenes de alta definición, saturadas y brillantes, con videos de cámaras de vigilancia de baja gama, imágenes de dispositivos móviles y videos evidentemente degradados. Al principio del film, los actores hablan del agua y el dinero como 'bienes comunes'. Pero, pareciera ser, que realmente son las

imágenes lo que permite unir, bajo un mismo denominador común, a los distintos pasajeros de la embarcación. Fotógrafos –profesionales y amateurs– y pantallas están por todos lados. El *trailer* de la película funciona además como una especie de manifiesto irónico en torno a la imagen pobre. Este es literalmente un *preview*, una muestra acelerada de todo el film comprimida en el tiempo de un *web teaser* que, de alguna forma, lo convierte en una suerte de GIF animado. [7]

Medios cívicos y documentalismo táctico

Los teóricos y activistas mediales David Garcia y Geer Lovink (1997) plantean la noción de "medios tácticos" para referirse a las posibilidades que se abren cuando los grupos e individuos que se sienten excluidos de, o agredidos por, la "cultura dominante", explotan la expansión de los dispositivos electrónicos de consumo y de las formas de distribución mediáticas (como Internet). Algunos notables ejemplos de cómo ciertas prácticas mediales tácticas se asocian a la visualidad de la imagen pobre, los podemos encontrar en las imágenes y videos de la llamada Primavera Árabe, en el movimiento 15-M, en el movimiento estudiantil chileno y en las masivas manifestaciones civiles del año 2013 en Brasil. Estas imágenes circulaban, principalmente, por redes sociales como *Facebook* o *Twitter* y por canales de video en *streaming*. En las manifestaciones civiles en Brasil, el registro y la circulación de imágenes jugó un rol notable en la mediación entre las acciones en las calles y las narrativas, siempre en disputa, que eran configuradas en torno a ellas. La inscripción de estas imágenes se convirtió en una lucha clave en torno a lo político. En este contexto, el colectivo Midia Ninja surgió como un modelo colectivo de cobertura de las protestas basado en la transmisión en vivo de las manifestaciones desde las calles bajo un principio de "no cortes, no censura", registros simultáneos desde distintos ángulos y locaciones a través del uso de *smartpphones* y *redes sociales*. Midia Ninja emplea estrategias post-masivas de representación, basadas en el uso táctico de los medios de consumo, que renuncian a la 'alta definición' y su 'encantamiento mimético' para registrar y transmitir la acción en tiempo real y en baja definición (Imagen 3). De esta manera, el colectivo se opone a la infraestructura y modo de operación de los medios hegemónicos, abriendo frentes de disputa en torno a la narrativa de los acontecimientos. Por otro lado, en estos contextos, la presencia de imágenes de baja resolución sugiere una relación inversa entre la proximidad, como presencia física en la cobertura de los eventos, y la calidad de imagen.

Un síntoma de lo que Steyerl (2007) llama "el principio de incertidumbre del documentalismo moderno". Siguiendo sus ideas, una característica esencial de muchas imágenes documentales contemporáneas consiste en que mientras se vuelven más inmediatas, menos hay en la imagen para ver: *The closer to reality we get, the less intelligible it becomes* (Steyerl 2007). En este sentido, podemos recuperar su propuesta de pensar nuevas formas de articular críticamente imágenes documentales, sin caer en el paradigma representacional, que llama a participar de las imágenes, reconociéndolas como fragmentos de la realidad, *fósiles* que condensan fuerzas y relaciones sociales, finalmente, reconocer a la imagen como un objeto, también, sujeto a la historia. De esta forma, podemos comprender mejor el potencial que la imagen pobre presenta para pensar una aproximación materialista y post-representacional a las imágenes digitales, capaz de 'corporeizar' sus dimensiones políticas, históricas y sociales. Es, quizás, en este sentido que podemos entender mejor el lenguaje documental que el trabajo **Iraqi Short Films** *(2008)*, del cineasta argentino Mauro Andrizzi, busca articular. Para entregar una otra perspectiva de la guerra en Irak capaz de dar cuenta de la diversidad de miradas que conviven en el conflicto, a partir del montaje en torno a las experiencias privadas de distintos involucrados, Andrizzi investiga, recopila y monta una serie de videos que corresponden, en su gran mayoría, a grabaciones hechas con teléfonos móviles y otros materiales audiovisuales que pudieron ser encontrados por Internet. Una *operacionalización* del *found footage* en el contexto post-Internet. Así, podemos encontrar desde videos hechos por soldados norteamericanos para sus familias, amigos o camaradas del ejército, hasta grabaciones realizadas por rebeldes iraquíes

o trabajadores privados de grandes corporaciones (Imagen 4). En *Iraqi Short Films* la forma documental de las imágenes parece hacer converger tanto las prácticas amateur vinculadas a los formatos de baja resolución –los *microcinemas* de Bambozzi– , como los planteamientos de Steyerl en torno a las imágenes pobres y la posibilidad de pensar lógicas *post-representacionales* para el documental.

De cierta forma, el trabajo de Andrizzi logra configurar una visión extremadamente íntima de la guerra sin caer en personalismos. El carácter indicial de estas grabaciones dota a la forma documental de *Iraqi Short Films* de una salida a un tratamiento representacional del conflicto, planteando las mismas imágenes como fragmentos de múltiples puntos de vista, cuyas propias condiciones materiales dan testimonio de su participación en la guerra. La radicalización de esta cercanía, como testimonio de la experiencia de la guerra, surge en los momentos más extremos de la exaltación del punto de vista personal, cuando las imágenes que se nos presentan corresponden a los últimos momentos de vida de las personas detrás de las cámaras, haciéndonos partícipes, o al menos espectadores, del momento más íntimo y privado de la vida: la muerte.

Bibliografía

Bambozzi, Lucas. 2009. *Microcinemas e Outras Possibilidades do Video Digital*. São Paulo: @Livros Digitais.

Bentes, Ivana. 2007. O Devir Estético do Capitalismo Cognitivo. *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2007. Curitiba.

Brea, José Luis. 2007. Cambio de Régimen Escópico: Del Inconsciente Óptico a la E-Image. *Estudios Visuales* 4.

Buck-Morss, Susan. 2005. Estudios Visuales e Imaginación Global. *Estudios Visuales: La Epistemología de la Visualidad en la era de la Globalización*. Madrid: Akal.

Castells, Manuel. 2002. *La Era de la Información: la sociedad red*. México D.F.: Siglo XXI.

García Canclini, Néstor. 2007. El Poder de las Imágenes. Diez Preguntas Sobre su Redistribución Internacional. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo* 4.

Garcia, David and Geert Lovink. 1997. *The ABC of Tactical Media*. Recuperado de Internet, 3 de Agosto de 2016 del sitio web Tachtical Media files: http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=37996

McNeil, Joanne. Kenneth Goldsmith: an interview with the founder of UbuWeb. *Frieze* [8] 2011. [9] Disponible en: https://frieze.com/article/kenneth-goldsmith

Parks, Lisa. 2002. Satellite and Cybervisualities: Analyzing "Digital Earth." *The Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed.). Nueva York: Routledge.

Petho, Ágnes. 2011. Jean-Luc Godard, Passages from the Photo-Graphic to the Postcinematic: Images in between Intermediality and Convergence. En *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 4

Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Steyerl, Hito. 2006. El Lenguaje de las Cosas. *European Institute for Progressive Cultural Politics (EIPCP)*.Recuperado de Internet, 20 de Noviembre de 2016: http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es

Steyerl, Hito. 2007. Documentary Uncertainty. *Re-Visiones* 1. Recuperado de Internet, 20 de Noviembre de 2016: http://revisiones.imaginarrar.net/spip.php?article37

Notas

1

...

2

...

3

...

4

En su ensayo *El lenguaje de las cosas*, Steyerl (2006) propondrá una interesante lectura del texto de Walter Benjamin *Sobre el lenguaje humano*, relacionándolo con las ideas del cineasta ruso Dziga Vertov, para pensar, entre otras cosas, una salida al debate de la representación en la imagen documental. Para Steyerl, el compromiso político de las formas documentales no puede ser reducido a la utilización de 'formas realistas' para representar las cosas, sino que debe, ante todo, intentar "presentar lo que las cosas tienen que decir en el presente" ya que es al momento de presentarlas que es posible "transformar las relaciones sociales, históricas y materiales que determinan las cosas". En este sentido, las ideas de Benjamin le permiten pensar otras posibilidades para "crear articulaciones

inesperadas que no se limitan a representar modos precarios de vida o representar lo social como tal, sino que presentan articulaciones precarias" como modelos posibles "para futuras formas de conexión" (Steyerl 2006).

5

Si bien el video para formatos web ha mejorado su resolución en estos últimos años, y todo indica que lo seguirá haciendo, la popularidad de Youtube hoy en día e incluso antes de la mejora de estos formatos, parece sugerir que para muchos espectadores el acceso a la imagen es más importante que su calidad.

6

Electronic Arts Intermix

7

El *trailer* fue liberado en Youtube antes de la premiere en el festival de Cannes. El hecho que Godard haya decidido crear seis trailers distintos para el film, se corresponde con sus intenciones de cuestionar y problematizar las convenciones actuales de publicidad y difusión de las producciones cinematográficas. De los seis, sólo uno mantiene un formato 'convencional' de *trailer*, mostrando escenas y diálogos seleccionados del film en tiempo de reproducción normal, pero tiene una duración de más de cuatro minutos y medio. Los otros cinco se plantean como variaciones de la posibilidad de realizar un *trailer* a súper velocidad que logra comprimir todo el film, difiriendo en sus tempos y longitudes, estableciéndose cada uno como un trabajo de montaje distinto. En estos *trailers* la exploración cinematográfica de *Film Socialsme* parece tener una extensión donde reafirma la experimentación con las propiedades del "cine digital".

8

en línea

9

fecha de consulta, 20 de Noviembre, 2016

Como citar: Zerené, J., Cardoso, P. (2017). Pensar la imagen pobre, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/pensar-la-imagen-pobre/828