

**DEL  
ATURDIDO  
DESCLASADO  
EN FULL HD AL  
DEVENIR  
MINORITARIO  
—RAG O RIP—,  
POR ALINE  
HERNÁNDEZ**



**Por Aline Hernández / @AlineHndz |  
Enero, 2016**

La obra e imagen pueden, en ocasiones, ser estereotípicas y producir situaciones visuales vagas y de corta duración, experiencias que rápidamente son relegadas al olvido, o pueden provocar experiencias que impliquen al sujeto que las observa, que se encuentra y deja encontrar por ellas. Vivimos en un mundo que se mueve —nos mueve— básicamente a través de la producción de imágenes. Pensemos en los recientes ataques terroristas que ocurrieron en París el año pasado en noviembre. Cuando se analizan las imágenes que los medios se dedicaron a distribuir durante semanas, era evidente el

tipo de discurso, y por tanto, la forma de visualidad que éstas buscaban construir, o el imaginario al que querían sumarse. La comprensión de esto no implica restarle importancia a los eventos, sino entender lo que estas formas de producción implican en la construcción de discursos de los que se sirve la clase política y la agenda neoliberal.

Los atentados del 11-9 produjeron un fenómeno similar. Ver una y otra vez, repetitivamente, las torres gemelas caer, desmoronándose al tiempo que se desmoronaba también el viejo paradigma, fue parte de toda una estrategia para construir un nuevo imaginario en torno a los “árabes”, “terroristas”, un Oriente ahora más peligroso y lejano para los supuestos valores “pacifistas” de los occidentales, al tiempo que muchos factores eran dejados de lado. La guerra, cuyos niveles de intensidad han variado desde entonces, respondían a un nuevo paradigma de distribución de la imagen que sostenía todo un abanico de nuevos valores, que a su vez, alimentan nuevos objetivos de las potencias en curso y a este nuevo imaginario, el llamado Estado Islámico ha respondido con otro imaginario que busca imponer sus propias formas de terror.

Las imágenes así nos moldean, nos crean. Están por todas partes y son mediadas por intereses determinados. Están permeadas por intereses políticos, económicos y sociales. Muchos se han referido a este nuevo paradigma como capitalismo visual, un nuevo sistema de diferenciación que produce y distribuye valores simbólicos pero que también delimita formas de acceso y reproducción. Parks ha retomado lo que

Pierre Bourdieu denomina como *capital cultural* para explicar que bajo este nuevo paradigma, ha ocurrido una transformación que ha establecido nuevas jerarquías de poder y saber que tienen lugar en la interfaz de nuestros dispositivos digitales. A qué puede acceder uno, qué tipo de imágenes consume, produce y reproduce son elementos clave para las estructuras contemporáneas a través de las cuales se ejercen formas de control externas e internas (biopoder). Las nuevas tecnologías así como las nuevas formas de conexión y comunicación también juegan un rol fundamental.

Arjun Appadurai explica que: “Las imágenes, lo imaginado, y el imaginario (...) constituyen un campo de prácticas sociales organizadas, formas de trabajo y ‘una forma de negociación entre diferentes opciones de la acción individual’, cuyos campos de posibilidad están globalmente definidos” (1). Las formas así en que se crean las representaciones pero también aquellos modos en que, fenomenológicamente hablando, las imágenes se viven, son parte de estas formas de organización y no son por tanto gratuitas o aleatorias.

Así, la producción de imagen se ha vuelto un elemento clave para comprender las formas en que se configura lo político y por tanto la economía digital. Si la política, de acuerdo con Ranciere, “aparece cuando la parte de quienes no tienen parte en ese campo (campo de experiencia) se constituye como un sujeto de enunciación para disputar su estatuto de parias dentro del orden existente” (2), la producción de imágenes en tanto prácticas culturales y formas de

sociabilización así como subjetividades, resulta hoy clave para comprender la batalla que se libra en ese campo de experiencia.

Hace un par de meses, el Museo Universitario Arte Contemporáneo inauguró la muestra *Rafael Lozano-Hemmer. Pseudomatismos*. La exposición lleva definitivamente impreso el nombre de Lozano-Hemmer. La muestra es una mega-producción cuyas obras no pueden negar una abierta tendencia a glorificar la teconología en sí misma. La magnitud de la muestra, el evidente y altísimo presupuesto que le fue asignado y que la hizo posible, pone en evidencia también el estatuto de pertenencia al que se ha adherido el artista en los últimos años. La experiencia que propicia es más que reflexiones concretas sobre la sociedad de vigilancia y el papel de la teconología en el desarrollo de dicha sociedad es una impresión de los privilegios desde donde éste está anclado, y el artista en este sentido, se prefigura cómodamente como un subproducto de esta sociedad capitalista: un individuo que no sólo puede disponer de importantes sumas de dinero para producir, sino que el museo va a juntar el presupuesto necesario para poder trasladar y exhibir una muestra de esta magnitud.

La experiencia es así bastante relevante. Mientras me paseaba sin poder eludir la sensación de sentirme diminuta entre las obras, no pude evitar recordar el ensayo sobre la imagen pobre de Hito Steyerl. Hay una parte donde la artista explica que:

“Esas impresiones raras de obras militantes, experimentales y clásicas del cine lo mismo que video arte reaparecen como imágenes

pobres es significativo en otro nivel. Su situación revela mucho más que el contenido o apariencia de las imágenes por sí mismas: también revela las condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que las llevan a su circulación en línea como imágenes pobres. Las imágenes son pobres porque no están asignadas con ningún valor de entre la sociedad de clases de imágenes —su estatus como ilícitas o degradadas les otorga la excepción de su criterio. Su falta de resolución atestigua a su reapropiación o desplazamiento” (3)

Steyerl más adelante, recupera la producción de imágenes pobres y otorga a esta forma concreta de producción una forma de hacer política; es decir, hay una postura política que permea cada forma de producción:

“Como la economía de las imágenes pobres, el cine imperfecto demerita las distinciones entre autor y audiencia e incorpora arte y vida. Pero sobre todo, su visualidad está con determinación comprometida: borrada, amateur, y llena de artefactos. En cierto modo, la economía de las imágenes pobres corresponde a la transcripción de un cine imperfecto, mientras la descripción del cine perfecto representa más bien el concepto de cine como un buque de insignia” (4).

La sociedad de consumo está edificada de forma similar. Uno consume y al consumir y mostrar lo que consume, crea imágenes de sí mismo. De forma estricta, esta lectura está enmarcada en una conciencia de clase. Uno ve en qué imaginarios está incluido y de qué imaginarios está excluido. En la producción de imágenes esto funciona de forma similar y

Steyerl ahonda directa e indirectamente en este tema. Quién produce, desde dónde produce, qué tipo de dispositivos utiliza para la producción, qué tipo de tecnologías están implicadas en el proceso de post-producción. Uno asume en todo este proceso ciertos privilegios, asume un estatus social y permite a los otros leer desde donde está hablando, permite a los otros elaborar lecturas sobre uno mismo. En este mismo sentido, esta la cuestión de quién puede o no acceder a las imágenes o en el caso de Lozano-Hemmer a los códigos.

El texto de la muestra dice: “A nuestro entender esta será la primera vez que una exposición de arte estará íntegramente disponible con un código de fuente abierta” (5), lo que significa que cualquiera podrá reutilizar o bien modificar el código de la exhibición, “ahora todos pueden beneficiarse de él”, además de que implica una aparente postura en contra de las licencias de software que privilegian los derechos de autor aunque la muestra y la naturaleza de ésta, parafraseando a Steyerl, esté perfectamente adaptada a los estándares de el capital simbólico; logra hacer del código abierto un objeto más de fetiche que uno podrá encontrar en un dispositivo usb en la compra de su catálogo editado en su tienda del MUAC a un bajo costo, es *mainstream* pero buena onda.

Otro caso interesante para entender este fenómeno es el de un video que presentó recientemente Renzo Martens en la Bienal de Jakarta, *Enjoy Poverty*. La obra registra las actividades del artista durante una de sus estancias en el Congo, África. Más puntualmente, exalta las brutales

condiciones de pobreza que caracterizan a los trabajadores de la región y a través de su estetización, busca llevarlos a lucrar con éstas al tiempo que simultáneamente ensancha su rol como artista y voyeur. La alta calidad de la producción de imagen se contrapone así al paupérrimo contexto donde estas están siendo producidas. En ambos casos, el lugar desde donde produce y enuncia el artista, enmarca su adherencia y participación a todo un sistema de privilegios, borrando lo que la clase creativa se empeña en olvidar, que la lucha de clases no es una vieja lucha del pasado, sino de unos cuantos que pueden permitirse remitirla a los libros de historia.

La producción de imágenes, su entorno de recepción, circulación y reproducción rescatan, en ocasiones, otras prácticas que se posicionan contra los estándares dominantes. Cuando Steyerl propone toda una nueva gama de valores no basados en la resolución o en altos estándares de producción sino en el poder de circulación, está directamente vinculado con el capitalismo visual, la imagen pobre forma parte cuando no ha sido apropiada por formas elitistas de consumo, de una economía alternativa y por tanto se constituye abiertamente como un sujeto de enunciación que disputa el orden existente.

La resolución es un posicionamiento político lo mismo que lo es el espacio de circulación y accesibilidad de las mismas. La imagen de alta calidad, es por eso “atractiva, seductora, impresionante y precisa” (6). Para Machado, “la alta definición reafirma la representación mimética mientras que la baja definición

puede funcionar como una estrategia simbólica que apunta a su deconstrucción” (7). La especificidad de los medios es entonces un asunto político, puede hablar de privilegios asumidos cuanto puede hablar de lo que Deleuze y Guatari han denominado “devenir minoritario”, esto es, una inclinación a situarse al margen de las prácticas dominantes así como a las formas de estandarización que marcan las industrias comerciales.

1. Paula Cardoso, *Revolutions of resolution: About the fluxes of Poor images in Visual Capitalism*, Triple C, disponible en línea **aquí**.

2. Benjamín Arditi, *La política en los bordes del liberalismo*, Ed. Gedisa, Argentina, 2007.

3. Hito Steyerl, *In defense of the poor image*, E-flux, disponible en línea **aquí**.

4. *Ibíd.*

5. Rafael-Lozano-Hemmer, *Pseudomatismos*

6. *Op. Cit.*

7. Paula Cardoso, *Revolutions of resolution: About the fluxes of Poor images in Visual Capitalism*, Triple C, disponible en línea **aquí**.

Imagen: Desingboom.