

APORTES PARA UNA ESTÉTICA DEL CONTROL

Resumen: El presente trabajo tiene como propósito el estudio de la “apropiación” sobre materiales de los discurso audiovisual construidos por los Circuitos Cerrados de Tv (C.C.TV). Es una crítica y subversión del uso original de los dispositivos de vigilancia. El concepto de vigilancia se encuentra muy presente en los inicios del videoarte y se aceleró en las últimas décadas.

Partimos de que vivimos en la “sociedades de control”, está proponen nuevas lógicas, que se sintetiza en el entramado conceptual del panoptismo y la vigilancia como consumo a partir del entretenimiento-espectáculo (pos-panóptico). El papel de la imágenes, como “big data” desde la “híper presencia de lo visible”, a partir de las tecnología de la representación automatizadas; cámaras de vigilancia, las web cam, gps, drones, construyen el punto de partida de esta investigación.

Desde el campo del arte podemos identificar casos específicos que (re)presentan el entramado de esta sociedad, desde una visión crítica, reflexiva, sobre el fenómeno de la vigilancia. Este enfoque no se limita únicamente a la capacidad práctica del modo de control, sino que esboza desde la especificidad del arte un modo de análisis del fenómeno de la vigilancia. Podemos afirmar que este modo de análisis, tiene la particularidad de desarmar del “adentro” hacia el “afuera”, las prácticas sociales de la observación, involucrando al espectador a partir de las sensaciones y los sentidos.

Las películas “Der Riese” (1982-1983) de Michael Klier, o la sinfonía urbana “Stopover in Dubai” 2011 de Chris Marker, la autobiografía de ciencia-ficción de “Faceless” de Manu Luksch y los aportes de Farocki nos dan elementos para pensar Si existe una estética de la resistencia a la vigilancia.

La fundación Rodríguez plantea la videovigilancia como género, ¿se puede reconocer una estética de control?, este análisis aportará elementos para la estética del (des)control.

Palabras claves:C.C.TV, arte panóptico, vanguardia, vigilancia, estética de control.

Aportes para uma estética do controle

Resumo: O presente trabalho tem como propósito do estudo da “apropriação” sobre materiais dos discursos audiovisuais construídos pelos Circuitos fechados da TV (c.c..TV). É uma crítica e subversão do uso original dos dispositivos de vigilância. O conceito de vigilância se esteve constantemente presente nos inícios da videoarte e se acelerou nas últimas décadas.

Partimos de que vivemos em uma “sociedade de controle”, este propõe novas lógicas, que sintetiza em uma estrutura conceitual do panoptismo e a vigilância como consumo a partir do entretenimento-espetáculo (pos-panóptico). O papel das imagens como “big data” desde a “hiper presença do visível”, a partir das tecnologias da representação automatizada; câmera de vigilância, as web cam, gps, drones, constroem o ponto de partida dessa investigação

Desde o campo da arte podemos identificar casos específicos que (re)apresentam a estrutura desta sociedade, desde uma visão crítica, reflexiva, sobre o fenômeno da vigilância. Este enfoque não se limita unicamente na capacidade prática do modo de controle, senão que esboça desde a especificidade da arte um modo de análises do fenômeno da vigilância. Podemos afirmar que este modo de análises, tem a particularidade de desarmar de “dentro para fora”, as práticas sociais da observação, envolvendo o espectador a partir das sensações e dos sentidos.

Os filmes de “Der Riese” (1982-1983) de Michael Klier, ou a sinfonia urbana “Stopover in Dubai” 2011 de Chris Marker, a autobiografia de ciencia-ficção de “Faceless” de Manu Luksch e os aportes de Farocki nos dão elementos para pensar se existe uma estética da resistência a vigilância.

A fundação Rodriguez plantea a video vigilância como gênero. Pode-se conhecer uma estética de controle? Esta análise aportará elementos para a estética do (des)controle.

Palavras chaves: C.C.TC, arte panóptico, vanguarda, vigilância, estética do controle.

Contributions for an esthetic of control

Abstract: The aim of this work is to study the “appropriation” of the materials of audiovisual discourse built by the Closed TV Circuits (C.TV.C.). It is a critic and subversion of the original use of the surveillance devices. The concept of surveillance is quite present in the beginnings of videoart and it has rapidly gone in depth in the last decades.

The starting point is that we live in the “societies of control” which suggest new logics that are synthesized in the panopticism and surveillance conceptual framework as a consumable entertainment-spectacle (post-panoptic). The role of images as “big data” from the “hyper-presence of the visible”, from the automatized technology of representation: surveillance cameras, webcams, GPS, drones, provide the point of departure for this research.

Situated in the art field, it is possible to identify specific cases that (re)present the framework of this society from a critic and reflexive version about the surveillance phenomenon. This perspective is not only limited up to the practical capacity of the control type, but it also outlines, from the art specificity, an analytical way on the surveillance phenomenon. We can assure that this way of analysis has the distinctive feature of deconstruct, from the “inside” to the “outside”, the social practices of observation, involving the observer’s feelings and senses.

The movies “Der Riese” (1982-1983) by Michael Klier, or the urban symphony “Stopover in Dubai” 2011 by Chris Marker, the science-fiction autobiography of “Faceless” by Manu Luksch, and the contributions by Farocki give us resources for thinking whether exist or not an esthetic of resistance to surveillance.

The Rodriguez Foundation sets out the video-surveillance as a genre. Is it possible to recognize an esthetic of control? This analysis will contribute elements to the esthetic of (non-)control.

Keywords: C.TV.C., panoptic art, avant-garde, surveillance, esthetic of control.

APORTES PARA UNA ESTÉTICA DE CONTROL: LAS IMÁGENES DE LA RESISTENCIA

“Tan pronto como hay una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia[...]

No el lugar del rechazo, alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones,

ley pura del revolucionario, sino algunas resistencias [...]

posibles, necesarias, improbables,

espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas,

deslizantes, violentas irreductibles, prontas al compromiso,

interesadas o sacrificadas.” Michel Foucault.

SUJETO DE MIRADA. EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO.

El arte y la tecnología siempre fueron parejas complementarias. Las prácticas de la mirada o la observación son elementos constitutivos de la disciplina estética, podemos afirmar más aún de las artes audiovisuales, ya que esta se presenta como el arte de la escucha y la mirada. Esta investigación tiene el objetivo de hacer una breve reseña histórica sobre cierto tipo de tecnología y arte, que se presentan orientadas al control, para llegar a las de nuestra época. Donde reconocemos que existe un pasaje de la mirada y la observación, un cambio de espectador, síntoma de una tipo de sociedad. Luego nos centraremos en experiencias que realizan una subversión del uso original de los dispositivos de control, desde la resistencia a estos tipos de prácticas.

Para lograr esto, necesitamos entender el rol de la mirada y al escucha en sociedad contemporánea. A fines de la época del 60 y principio del 70, se construyeron dos paradigmas, que se entendía como opuesto, hoy son complementarios. Estos dos postulados son muy recurrentes y comunes, pero fundamentales para un análisis de este tipo. Lo que Guy Debord llamó “la sociedad del espectáculo”, en esta se entiende al rol de las imágenes audiovisual como sujeción y dominación sobre los espectadores (). El otro postulado no afecta directamente a las imágenes audiovisuales, sino a toda la cultura. Esta noción pertenece más al orden de la vigilancia, propuesta por Michel Foucault en “Vigilar y Castigar”. Parte desde los aspectos arquitectónicos (vale aclarar que la arquitectura es un arte) de la cárcel y las relaciones que construye para hacer una analogía con las relaciones sociales, por ende la cultura, el rol de lo visible como ejercicio de poder nos permite profundizar sobre la relación con la mirada, el saber y el espectador.

El audiovisual se ve afectado por estas dos aspectos desde sus inicios, sustentada en la cultura del espectáculo que logra el asombro y a la fascinación de las ilusiones (teatro de sombras, fantasmagoría, linternas mágicas, diorama, panorámicas, entre otras), pero también la cultura de la vigilancia, por esa cuestión de la máquina que hace al mundo visible, como registro, almacenamiento y proyección, como forma de cierto tipo control desde las imágenes y los sonidos.

En relación con la estética en la misma época, el reconocimiento de la cultura visual encontrando elementos de los estudios culturales, la historia del arte, las teoría crítica, la antropología y la filosofía, que nos permiten reconocer el rol de la imagen como fundamental en nuestra cultura. Este enfoque rompe con los cánones del arte en cuanto a la autentico, el artista genio creador, el arte de elite, o el análisis de aspectos formales de las obras, para proponer pensar el rol social del arte como formador de cultura, reconociendo un arte popular, entre lo más relevante.

El psicoanalista Gérard Wajcman (2011) nos plantea que más allá de la cultura visual, el reconoce una cultura de la mirada. Este cambio de repensar las imágenes y la cultura, nos permite pensar que las imágenes audiovisuales nos miran y nos vigilan. Es en este momento de la historia, las pantallas nos miran y nos escuchan, con sus cámaras web y parlantes, o nos localizan con sus

gps, o nos persiguen en el supermercado o en las calles. Ya nadie está libre de ser un objeto de miradas del otro. El caso más significativo para entender la conformación de los sujetos de la mirada de control, es el nacimiento de un bebé. Explica Wajcama (2011), el embrión es objeto de mirada antes que sea sujeto, ya que por medio de la ecografía a las pocas semanas de vida, cuando a partir de imágenes y auriculares podemos reconocer la vida de bebé, escuchamos los latidos del corazón y nos llevamos la primer foto muy particular, que se asemeja más a infografía de uso tecnológico que a un ser humano. Allí los síntomas del embarazo se convierte en afirmaciones, las parejas comienzan a construir el cuerpo deseado del bebé. Podemos decir que tiene vida porque hay imagen, hemos vigilado a partir de la audiovisión que allí vive un bebé. Aquí subyace una afirmamos que el control provoca sensación de seguridad, nosotros nos proponemos discutir, imposible de cerrar la discusión en este trabajo, sino solo dejar en claro que esta sensación de seguridad no es puesta sobre el sujeto que lo miran sino al que mira, afirmando la relaciones de saberes que Foucault planteó a la hora del ejercicio del poder.

MÁQUINA DE VISIÓN, ARMAS DE DESTRUCCIÓN.

La fascinación por lograr aparatos que permitan observar y registrar el mundo o muchas veces hasta más allá de la propia visión humana (como el espacio o el interior de los seres humanos), ha provocado bastos avances tecnológicos. La dialéctica constante de que todo avance destruye otra cosa, sumado a que los mayores avances surgen en el sector armamentístico con usos militares o científicos, nos hace pensar que en sí mismo la noción de vigilancia y control son la esencia de estos avances y productos. En estas múltiples funciones que comienza a tener los artefactos se piensan desde el pasado con el fin de pensar un mundo mejor, la encrucijada del mundo mejor, se provoca por el uso de estos aparatos para mantener el estatus del sistema capitalista.

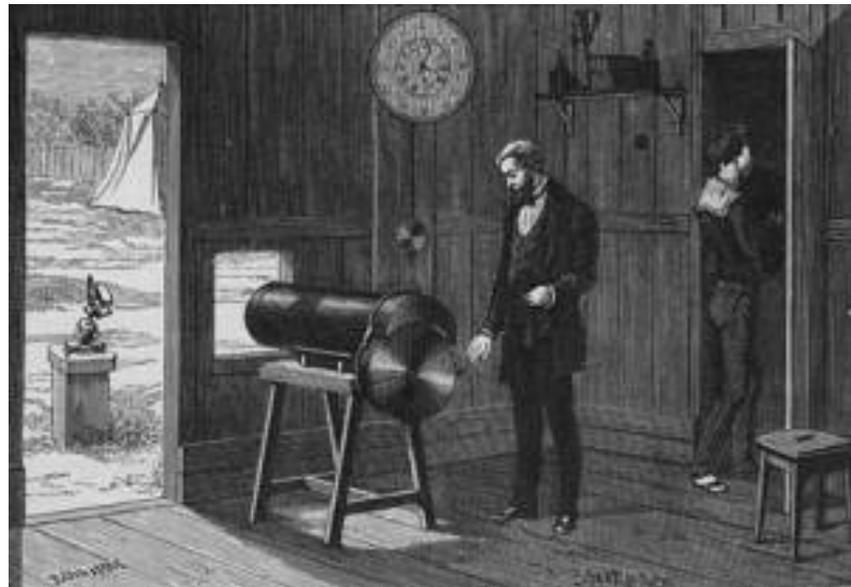
Desde los esfuerzos de los inicios de los artefactos de la visión, se ve un esfuerzo de registrar para conocer, y conocer para operar en un campo concreto. Los avances de la cronografía de Etienne-Jules Marey que partían del *revólver astronómico* de Janssen (figura 1), es posible repensar el sentido del control y la relación fisiológica de los aparatos con armas de guerra. Este revólver fotografiaba el paso de Venus delante del sol, se registran 48 imágenes sobre un disco de 25 cm de diámetro. El mismo artefacto con un par de modificaciones, pensado para captar los vuelos de los pájaros fue el *revólver fotográfico* (figura 2) o escopeta fotográfica de Marey. Este fusil consistía en registrar en una placa única las diferentes fases del movimiento. Para conseguir esto ideó un sistema que suponía fotografiar con una misma placa por separado, las distintas fases del movimiento sobre un fondo completamente negro. Este dispositivo para capturar imágenes obtenía con el disparo de su gatillo series de doce fotografías sucesivas con exposición de 1/720 de segundo, sobre un soporte circular que giraba como el tambor de un revólver, ante el cañón-objetivo.

FIGURA 1 Y 2222.

El revólver astronómico de Janssen y El revólver fotográfico de Marey.



Fig. 1. Mode d'emploi du fusil photographique.



Desde estos avances claves del desarrollo científico se encuentran imágenes de cuerpo humano, anatomía, deportistas, naturaleza y campos de batallas, el discípulo e inventor Lucien Bull trabajó en el seno del ejército francés con cámaras de alta velocidad y sus equipos de detección sonora para localizar artillería enemiga en la Primera Guerra Mundial. En Alemania, un inventor con los mismos intereses sobre registros fue Ottomar Anschütz quien produjo lo que se reconoce como la primera fotografía en el campo de batalla.

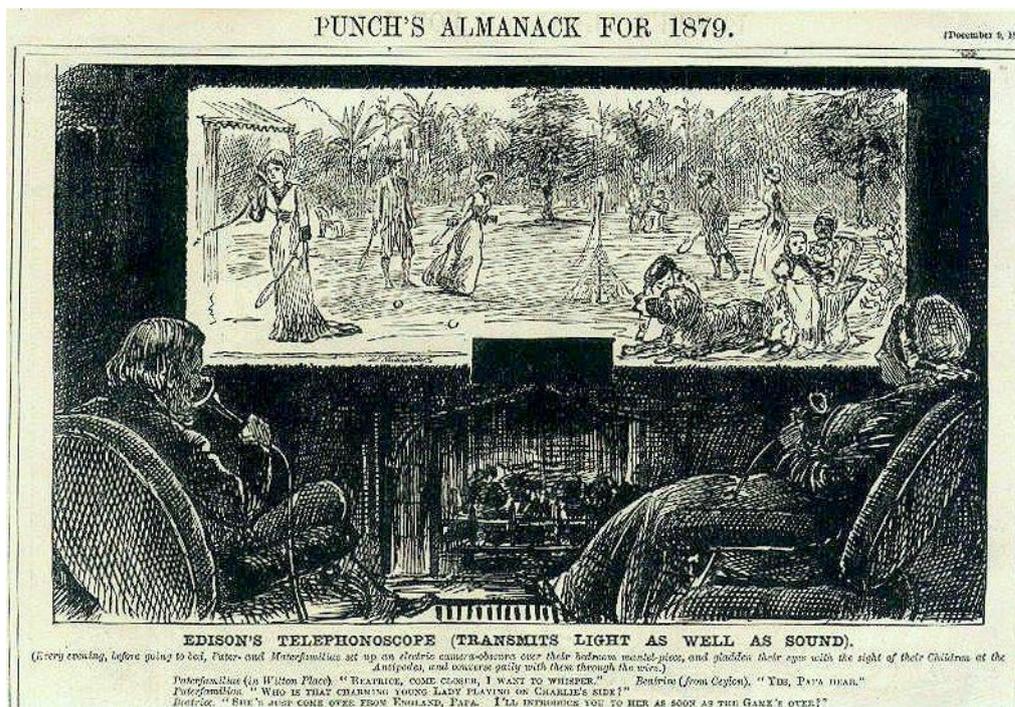
Los que se proponen estos inventos es aplicar la experiencia de la observación más detallada, detenida en el tiempo con finalidades operativas, aquello que se movía, era lo que se quería controlar, se lograba a partir de estos instrumentos aniquilando el movimiento. Los inicios del cine se ven como continuadores de esta cultura masiva del espectáculo pero también como dimensión orientada a proveer un conocimiento a la tecnología, esta doble función se encuentra en varias máquinas de la visión, por ejemplo la televisión que con el cine son inventos del siglo XIX.

La idea de los avances tecnológicos sobre la televisión es muy parecida al cine. La particularidad de este medio es que en vez de la química y la física, se usa la electricidad como forma de comunicación. El telégrafo reemplazó los sistemas de señal óptica de semáforos diseñados por Chappe para el ejército francés, convirtiéndose en la primera forma de comunicación eléctrica. El funcionamiento del mismo consta del uso de un código que se transmite por mensaje de texto codificado, como el código Morse, mediante líneas alámbricas y radiales. Las invenciones del pantógrafo de Giovanni Caselli continúan con esta forma de comunicación, en este caso provoca la transmisión de dibujos y palabras, que luego tuvieron lugar para uso comercial de

la industria publicidad. Estos avances tratan de observar lo que está pasando en otro lugar, al mismo tiempo, una extensión de la visión a distancia, sin involucrar al cuerpo del observador. Claramente la noción del control aparece inscrita en esta práctica, tener un saber por la mirada desde observación a distancia con una finalidad operativa, de monitoreo. En este caso la electricidad facilitaba el contacto visual “instantáneo”. Un caso muy relevante y recurrente es el telefonoscopio de Thomas Alva Edison y la ilustración de George Du Maurier (figura 3), donde podemos ver una pareja de un living de una familia burguesa, frente a una pantalla que simula ser una venta, ubicada en un hogar de leña (lugar que luego ocupó el televisor). En las manos tiene unos conos que permiten intercomunicarse a través del sonido con quienes ven en la pantalla. En la pantalla una joven posee el mismo tele comunicador no se sabe si ella los ve a los sujetos del living. En esta se ve un campo de producción, podemos pensar que es un campo inglés de proyectos de té. La comunicación entre el campo y la ciudad, los burgueses controlan y monitorean sus producciones, estos nos permite pensar que la función más inmediata de la televisión fueron pensadas en el marco del monitoreo, la vigilancia y el control por medio de cámaras y pantallas.

FIGURA 3.

El Telefonoscopio de Edison.



En la segunda guerra mundial, por medio del radar con su función de basa, donde se emite un impulso de radio, que se refleja en el objetivo y se recibe típicamente en la misma posición del emisor. Profundizar esta noción de la vigilancia a distancia, construyendo máquinas de destrucción teledirigidas, poder monitorear el lanzamiento y los resultados. En 1942 La sociedad de aparatos

electro-acústico y mecánico en Alemania utilizaba el radar para detectar los barcos y aviones, lo mismo hicieron los Ingleses al poco tiempo. El realizador Farocki habla que la primera imagen capturada por una cámara puesta en un proyectil es un misil de prueba HS 293 D sobre un buque cerca de Peenemünde. Las imágenes fueron transmitidas por radiofrecuencias al avión después de que arrojaba la bomba. El misil fue guiado sobre el blanco con un control de mando muy parecido a los joystick. Esta tecnología no llegó a utilizarse en la segunda Guerra Mundial pero la miniaturización de la cámara de televisión fue un gran paso tecnológico. Este hecho se lo reconoce como el primer acercamiento al dispositivo C.C.TV circuito cerrado de televisión. (Farocki 2015) La primera comercialización de este tipo de sistemas fue en 1949 a través de la empresa Vericon, por aquel entonces, al no disponer de sistemas de grabación de imagen, la monitorización se hacía de forma continuada. Y no fue hasta 1951 que apareció el primer sistema para poder almacenar las imágenes en una cinta de vídeo VTR. En América Latina, se reconoce en México y Argentina el uso de este dispositivo en las pruebas de ensayo para lo que después fue la experiencia de la televisión, pero en estos países no se fomentó el uso que luego tendría.

La transmisión de la llegada del humano a la luna a partir de este sistema, es un hecho histórico que da cuenta de la nueva época que se avecina, la comunicación con C.C.TV conectados a satélites con alcances globales, deseo conquistado por la internet.

Para terminar con este breve recorrido histórico entre la conexión de medios, visión y control, recordaremos el inicio de las pantallas interactivas, que hoy abundan en nuestro cotidiano. Estas pantallas son posibles a través de grandes computadoras *mainframe* dedicada a uso militar. El autor Lev Manovich realiza una descripción cuando intenta hacer una genealogía de la pantalla y se sitúa en los inicios de los 90, con la categoría de *new media*, en este reconoce que el principio de las pantallas interactivas fue dispuesta para el sistema de detección aérea de las fuerzas armadas estadounidenses bautizado como Semi Automatic Ground Environment. (Manovich, 2005). Esta tecnología que surge en contexto de la guerra fría desde el instituto tecnológico de Massachusetts, la corporación IBM y el pentágono, hacen que los monitoreos de la computadora tenga una doble función, la transmisión en tiempo real, y permiten cuando un objeto entraba en la zona monitoreada dar instrucciones al aparato de defensa para preparar la intercesión del intruso aéreo. Como se aprecia en la época del 60 en guerra fría hasta los inicios de los 90 se trata de un periodo de complejización de las pantallas y dispositivos de la visión, ya los usos no son los del espectáculo, la información, el documento de lo real, o fines educativos, sin operaciones concretas en el control y de logística.

Hoy en día, el dispositivo C.C.TV está en gran parte de los espacios públicos, centros de monitoreo urbanos unidos por un tinglado de fibra óptica generan una red de control sobre la población civil y espacio público. Las cámaras son los ojos de los operadores que vigilan día a día la vida cotidiana de los ciudadanos. Podemos afirmar los postulados de Gérard Wajcman la cultura de la mirada en una época de hiper presencia de lo visible, la sensación de la transparencia es el concepto soberano de la mirada (Wajcman 2011), nosotros solo nos encargamos de controlarnos,

depositamos nuestros propios datos en las máquinas. Es el término Synoptico donde entra en debate una lógica inversa, todos, o un conjunto impreciso y dinámico por la impresión colectiva de tener en la mirada a uno, o unos pocos. El caso extremo es el programa de entretenimiento Gran Hermanos, producido por Endemol en 42 países.

Pero, ahora bien, nos surgen preguntas en relación al campo del arte, ¿cómo es tomada estas situaciones desde el arte? ¿Hay un arte de esta época, se encuentra un cambio en relación a la estética?.

RESISTIR DESDE LA PANTALLA Y LA IMAGEN.

Entendemos que existe un tipo de arte, que trabaja con el control, y que tiene el procedimiento de apropiarse de este tipo de imágenes audiovisuales para subvertir el uso original, logrando una crítica a la sociedad de control, estas son las obras seleccionadas. Vemos que el fenómeno de la vigilancia no se limita únicamente a la capacidad práctica del modo de control, sino que también se perciben rasgos estéticos del fenómeno de la vigilancia, que permite ser apropiados por los artistas a partir de la poética, la metáfora, para construir nuevos sentidos en relación a la vigilancia.

El primer país en tener un sistema de monitoreo de vigilancia fue Alemania, en plena guerra fría, en un contexto de espionaje favoreció a este tipo de prácticas. La película *La vida de los otros* (Henckel von Donnersmarck, 2006), da cuenta el clima de la época y la utilización de estos dispositivos de espionajes constante, se calcula que de cada 10 ciudadanos 8 eran de servicio de inteligencia o informantes. En este contexto, se produce la película *Der Riese* (Michel Klier 1982-83), esta obra se convirtió en un hito del video arte y de la técnica del material encontrado y de apropiación. Hecha en su totalidad con un montaje de materiales del registro de las cámaras de vigilancia, iniciado un procedimiento híbrido entre las imágenes electrónicas con estrategias cinematográficas. En los títulos de la película el autor deja en claro este posicionamiento cuando escribe *Ein Film* y no *Ein video*, que para la época eran conceptos muy discutibles, hoy discusión ya saldada. Esta obra es citada por el crítico Virilio que justifica que luego de verla le surgió la necesidad de escribir *Máquinas de visión*. La película se compone en un pasaje de imágenes de la ciudad observada por las cámaras y un operador que manipula los encuadres a partir de los zoom digitales y las elecciones de las cámaras. Imágenes de video de baja resolución, en blanco y negro, con movimientos automatizados de paneos y zoom, se acompañada por una banda sonora que por momentos es ambientes y en otros fragmentos de música clásica orquestal (de Richar Strauss, Aram Khachaturi, Richard Wagner, entre otros.). Dan un clima dramático, con elementos de los *film noir*, un *thriller* o un films de espionaje, que se reafirma cuando el operador aparece en escena. Una vez visto la película es inevitable remontarse a las *sinfonías urbanas* de los años 20 y 30, y encontrar reminiscencia con *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1926) de Walther Ruttmann.

La narrativa del film no lineal, se presenta a modo de segmentos o micros relatos, no se reconoce

una cadena causa efecto, sino causal, que se sustentan por la tensión, que propone mirar las imágenes de otros modo, a partir de su montaje ensaya sobre el sentido de la mirada, nuestra mirada espectador sobre un otro en pantalla, un cuerpo objeto de mirada ejerciendo el control. Es posible pensar esta metáfora como la revisión que hace Foucault sobre el panoptismo de Bentham y más aún si lo pensamos que son contemporáneos en época de difusión. Pero los aporte de Arlindo Machado en su ensayola *cultura de la vigilancia* y su revisión con Maquinas de vigilancia, utilizan este ejemplo para hablar de un estado pos-panóptico, entendiéndose como una experiencia bisagra entre la visión panóptica y otro tipo de visión, que no necesita un espacio determinado, arquitectónico, sino encontrar formas de control que se acerca a la idea de la malla, las redes, muchos puntos simultáneos, en diferentes capas.

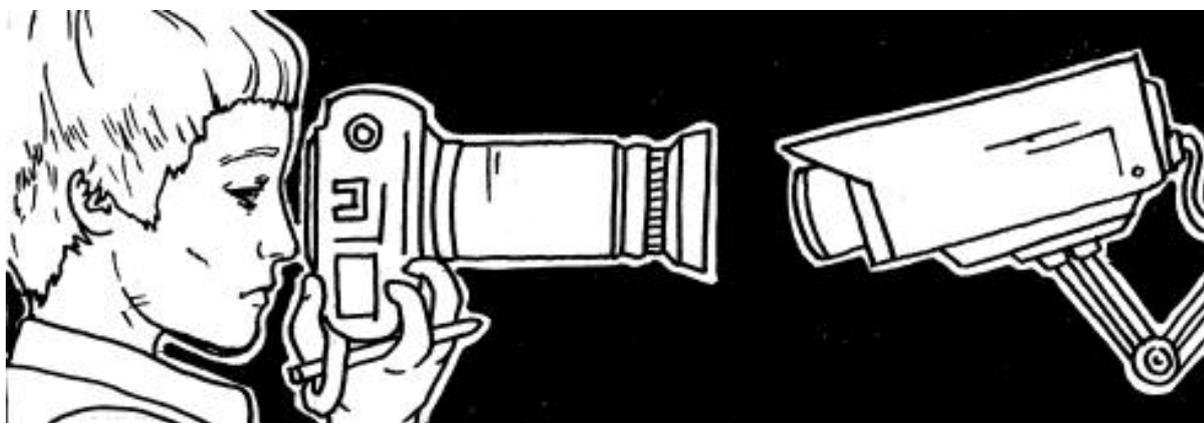
Es interesante pensar como aquí comienza un debate impulsado por los estudios de la vigilancia (surveillance Studies) como referente David Lyon, de si vivimos en un pos-panóptico o un superpanóptico electrónico. En fin las dos dan cuenta de una profundización del modelo de las relaciones de control por los avances de la tecnología.

En lo que respecta a la estética, la fundación Rodríguez toma como objeto de estudio las nuevas narrativas a partir de la vigilancia, en sus artículos reconoce este fenómeno como generadora de un género.

(...)Las imágenes que proporcionan esas cámaras son capaces de conformar percepciones subjetivas y elucubraciones friccionantes, participando cada vez con mayor peso en el universo mediático y en el imaginario social. La videovigilancia se transforma así en un género narrativo con subgéneros que van desde el humor hasta el suspenso y el horror (Fundación Rodríguez, 2007: 65).

Entonces, se podría afirmar, que existen rasgos temáticos, enunciativos y retóricos, que permiten pensar el fenómeno como un género en sí mismo, y además nos habilitan a pensar en una estética propia, esta afirmación no la podemos resolver en este artículo, pero sí acercarnos a pensarla.

(Imagen ilustrativa de estas nueva estética, entre la imágenes operativas y imágenes productos de las sujetos <https://zaboujojo.wordpress.com/tag/london/>.)



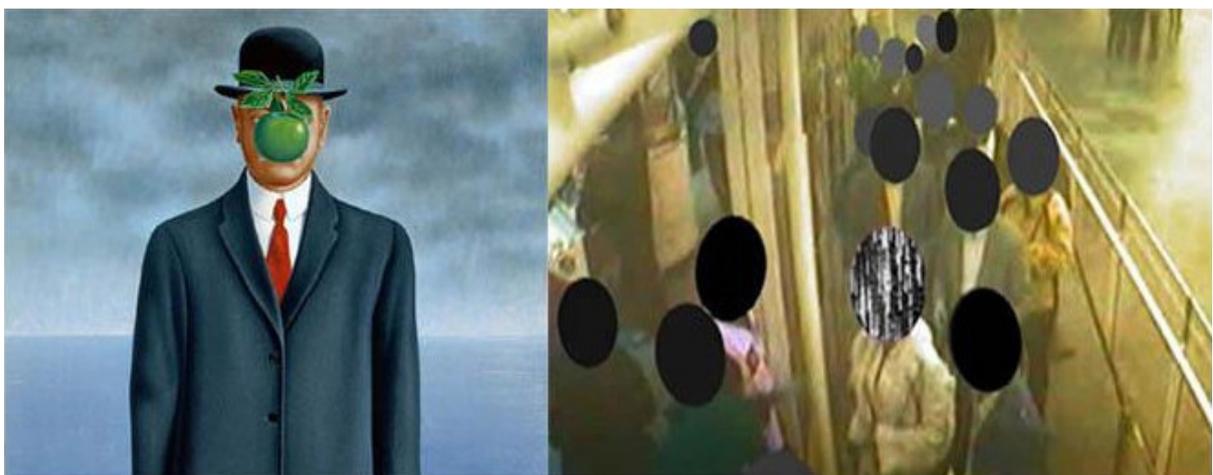
Una película relevante *esimágenes de prisión* (Gefängnisbilde de Farocki), están realizadas por la expropiación de las imágenes de un C.C.Tv localizado en una prisión.

La película recopila imágenes de instituciones de encierro y se repiensa de cómo el cine a lo largo de su historia, ha representado a la institución carcelaria. Tiene una visión de la institución centrada en la disciplina, haciendo hincapié en los dispositivos de visibilidad, en un primer momento arquitectónicos.

Las imágenes de las cárceles en la actualidad, percibe un cambio, gracias a la implementación de un sistema electrónico de control –que va acompañado de chip en los presos, gases lacrimógenos automatizados, pantallas gráficas que individualizan la posición de los presos-. La vigilancia está en todo el espacio, atraviesa los sujetos, sus cuerpos, no en un espacio físico, volvemos aquí a la idea de la profundización del control. El director a partir de su relato, visibiliza un nuevo rol social de las imágenes, las imágenes operativas; “(...) Estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar (ojo/máquina, Berlin, 2001). Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación”. (Farocki 2015: 153).

Otra artista que se apropia de las imágenes provista por el C.C.Tv es Manu Luksch con su película *Faceless*. La autora, residente en Gran Bretaña, a partir de la ley protección de datos, que rige en este país, pudo obtener las imágenes de ellas recorriendo, en su vida cotidiana, lugares de la ciudad. Debido a la ley, los sujetos registrados, tienen acceso a una copia de la base de datos. La película tiene la cualidad de presentar todo rostro que aparece con un cuadro negro, dándole un carácter plástico muy particular, con reminiscencia a las obras plásticas de René Magritte *The son of Man* o *the lovers* (Figura 5).

FIGURA 5. COMPARACIÓN ENTRE LA PLÁSTICA DE “FACELESS” Y LAS PINTURAS DE RENÉ MAGRITTE.



La obra parte de modo documental pero por su poética y apropiación de las imágenes, narrada por voz en off a cargo de Tilda Swinton resignifica el sentido de las imágenes construye una narrativa de un mundo distópico, con rasgos del documental y la ciencia ficción, podríamos

afirmar un documental surrealista. La metáfora de la sociedad de control se construye por desplazamiento en los rasgos estéticos, de puntos de vistas, cualidad de las imágenes de vídeo, movimientos de cámaras, carencia de cuadros, entre los más relevantes. Comienza

tiempo nuevo la nueva máquina. En la existe un sueño singular. Esta es la historia de una mujer cazada por los eco de una memoria, un sueño dislocado donde el pasado deja ver el futuro. Ella no entiende las imágenes que la revisitar las que la sacan del tiempo real, fuera de la ficción de la nueva máquina, solo después ella la reconoce como nostalgia y el presentimiento (Luksch 2007. 40" del inicio).

Esta obra lleva consigo la construcción de un manifiesto sobre la realización de C.C.Tv que promueve a la producción de más obras con estas características, dando cuenta de la necesidad de trabajar estos temas desde la resistencia y la apropiación de los dispositivos.

En esta película se pone en debate los derechos de la imágenes, la identidad de las personas, dando cuenta que existe una base de datos de las actividades de los ciudadanos. Las esferas de lo público y lo privado están en discusión y re organización, para la vigilancia y el control que no posee ética, ni límite, que se encuentra en todas partes.

La reciente película *Best of luck with the wall* (Josh Begley 2016) que retrata un viaje a través de la frontera entre Estados Unidos y México, a partir de 200.000 imágenes de satélite de google earth, nos re piensa en el terreno del poder de la imágenes audiovisuales para controlar las fronteras, el territorio y los cuerpos que habitan. Creemos en el potencial de esta forma de arte de apropiarse de la máquina, parafraseando a Manu Luksch

un (...) sueño dislocado donde el pasado deja ver el futuro, la necesidad de pensar los avances del pasado para saber porque estamos en esta nueva forma de vigilancias. Continúa (...) las imágenes que la revisitar las que la sacan del tiempo real, fuera de la ficción de la nueva máquina, es esta cultura de la mirada, (...) solo después ella la reconoce como nostalgia y el presentimiento. (Luksch 2007. 50" del inicio).

Entendemos que la nostalgia del presente, no puede ser el pesimismo apocalíptico, es necesario organizar la resistencia, por eso al presentimiento de los avances, la salida es por la pantalla o la imagen audiovisual, el terreno en disputa.

Por último, solo decir bien fuerte. Por una estética del descontrol.

NOTAS

* Prof. en Artes Audiovisuales. Tesista de grado en Lic. en Teoría y Critica en Artes Audiovisuales. Universidad Nacional de La Plata. Email: Zalduajuanmanuel@gmail.com

REFERENCIAS

Bauman, Z., Lyon, D. (2013). *Vigilancia Liquida* . Barcelona: Paidós.

Farocki, H. (2014). *Desconfiar de las imágenes* . Buenos Aires: Caja negra.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno.

Fundacion Rodriguez, Zemos98. (2007). *Panel de control. Interruptores críticos, para una sociedad vigilada*. Andalucía: Asociación Cultural, Hapaxmedia.net.

Lyon, D. (1994). *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*. Madrid: Alianza.

Machado, A. (2000). Maquina de vigilar. En *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. pp. 289-300. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Libros del Rojas.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Russo, E. (2016). La mirada del cine en la sociedad de control. En *Arkadin* (Nº5). Vigilancia, Found Footage y resistencia. pp. 20-36.

Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

PELÍCULAS

Begley, Josh (2016). Best of luck with the wall. Field of Vision.

Farocki, Harun (2001). “imágenes de prisión”. “Gefängnisbilde”.

Klier, Michel (1982-83). “Der Riese”. Alemania.

Luksch, Manu (2007). Faceless. Amour fou filmproduktion.

Henckel von Donnersmarck (2006).” La vida de los otros”. Alemana.

