

La mirada del cine en la sociedad de control. Vigilancia, *found footage* y resistencia

Eduardo A. Russo

Arkadin (N.º 5), pp. 20-36, agosto 2016. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA MIRADA DEL CINE EN LA SOCIEDAD DE CONTROL

Vigilancia, *found footage* y resistencia¹

EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 25/01/2016 | Aceptado: 29/04/2016

RESUMEN

El artículo examina diversos modos de creación inscriptos en el trabajo con metraje encontrado y la sociedad de control, a partir de las postulaciones de Gilles Deleuze. A través del análisis de casos destacados pertenecientes a los ámbitos del cine y del video contemporáneo, se delinea un cuadro de situación que revela diversos aspectos de la oposición entre culturas de vigilancia y el acto de mirar propio del cine, como práctica de una forma decisiva de resistencia en el campo audiovisual.

PALABRAS CLAVE

Cine; política; control; video; vigilancia

¹ La primera forma de este texto fue expuesta como conferencia bajo el título de *La mirada del cine en la sociedad de control*, dentro del Seminario Internacional *El found footage en la era multimedial*, desarrollado en el marco del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, Chile, en su edición 2013. La forma presente es la reelaboración y la actualización de lo desplegado en aquel encuentro.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

Dentro del trabajo cinematográfico con metraje encontrado es posible reconocer una categoría especialmente reveladora para indagar acerca del cine como una cultura de la mirada y de la escucha, aunque sus materiales procedan de territorios fronterizos o decididamente extraños a lo que solemos designar como cinematográfico. Ese encuentro al que hace referencia la muy difundida denominación de *found footage*, instalada en un reconocimiento creciente, remite a un hallazgo que, por lo común, desborda el de esos materiales bien catalogados que se localizan en archivos y en cinematecas. Se trata de un encuentro que posee algo de sorpresivo, hasta del orden de lo inesperado. En ciertas oportunidades, posee el impacto propio no sólo de lo que había sido confinado al olvido, sino de un verdadero retorno de lo reprimido. En nuestro caso, deberemos expandir un poco más el territorio del *found footage*, múltiple y vasto de por sí, ya que los materiales que forman parte de los insumos básicos en las piezas que exploraremos pertenecen a un ámbito que excede, desde varios ángulos, a la imagen cinematográfica.

A veces sus insumos son cintas de videovigilancia, de monitoreo electrónico; en otros, incluso, hacen bastante forzada su denominación como *footage*, ya que se trata de archivos digitales radicados en discos duros o alojados en la nube, imágenes de uso industrial, policial, militar o médico, entre otros. Por cierto, no son exactamente esas imágenes en las que pensamos cuando hablamos de cine. No obstante, son encontradas, apropiadas y procesadas para que, sin duda alguna, con ellas pueda hacerse cine. Más allá de su extranjería inicial del campo cinematográfico es posible afirmar que estas experiencias nos pueden brindar algunas razones importantes para pensar, en este tramo inicial del siglo XXI, por qué todavía el cine importa. O bien, para qué hoy puede ser importante el cine, qué función puede poseer una mirada cinematográfica en la iconosfera que nos aloja y, no en pocos modos, modela nuestra experiencia y posibilidades.

La misma idea de metraje encontrado es interesante por los problemas que acarrea. Por cierto, resuenan en ella nociones que han atravesado durante un siglo el mundo artístico, como la de aquel objeto encontrado (desde su vertiente francesa en tanto *objet trouvé* al americanizado *ready-made*) tan celebrado por Dada, unido a las experiencias del collage caras a varias vanguardias históricas. En esos casos se enfatizaba también la dimensión de encuentro, pero en caso del *found footage*, lejos de imponerse como una disponibilidad inmediata o el sometimiento a un breve acto de modificación que lo liberaba raudamente a su existencia artística, ese hallazgo era sólo el punto de partida para un intenso trabajo que dejaba revelar, sólo hacia su finalización, la forma elaborada por un meticuloso y a menudo extenuante proceso.

Durante casi todo el siglo xx, los materiales de *found footage* fueron extensivamente filmicos. Pero en las últimas décadas, archivos televisivos y videográficos mediante, las experiencias se ampliaron a un espectro que en el umbral digital de los noventa se ha hecho mucho más plural y complejo. Eugeni Bonet (1993), por ejemplo, ha propuesto su consideración como desmontaje relacionándolo no sólo con la derrideana noción de deconstrucción, sino, también, con un desarmado en sentido amplio, que implica no sólo desarticular un montaje cinematográfico sino modos de operación y de manipulación de la imagen, en una maniobra que es crítica y creadora en un mismo movimiento.

No intentaremos aquí elaborar una genealogía de las prácticas de *found footage* ni de los debates que tal denominación ha suscitado. Sólo nos limitaremos, dentro de la difusión contemporánea del término, a aceptarlo hasta en lo que tiene de etiqueta unificadora de un conjunto de prácticas heterogéneas. En ese sentido, destacamos la iniciativa de Antonio Weinrichter (2009) de considerar las prácticas de creación con *found footage* en la tradición del apropiacionismo. Se trata en este caso no sólo de apropiarse, sino además de manipular, a veces intensamente, el material disponible y de desarrollar, a la vez, un trabajo crítico sobre la imagen cinematográfica y su cultura.

Las operaciones cinematográficas con *found footage* han conducido no pocas veces al encuentro con materiales filmicos lejanos, largamente olvidados, desdeñados o decididamente ocultados como residuos, a lo sumo apilados o defectuosamente catalogados, para trabajarlo, volverlo a visibilizar e incluso mostrar algo bien distinto a su función original. Pero desde las últimas décadas, televisión y videograbación mediante, se ha producido una expansión de archivos que de lo cinematográfico se amplió al campo audiovisual en conjunto, procediendo de distintos medios. Al finalizar el siglo xx, el vasto mundo de la imagen electrónica, con sus propios archivos y sus presuntos desechos audiovisuales, hizo cada vez más complejo un territorio que se acrecentó con la revolución digital. Soportes, formatos y artefactos fueron proliferando desde el mundo filmico y videográfico. Desde los comienzos de la videograbación al presente, se han acumulado más de ochenta formatos tecnológicos diversos. Y si es cierta aquella frase tan reiterada en las reuniones de archivistas cinematográficos, en el sentido de que «el celuloide no espera», estas distintas tecnologías del video, por lo común, han esperado mucho menos.

Al mismo tiempo de ser muy problemática la conservación de la cinta o de discos varios y la señal magnética (o los datos numéricos) en ella registrada, lo que está sometido a un grado de obsolescencia mucho más vertiginoso es el *hardware* ligado al visionado de dicho material, sea analógico o digital. Por ejemplo, aquel que desee recuperar información de un archivo digital de los años noventa se ve enfrentado a serios problemas de soportes, de *hardware*, de *software* y de sistemas operativos obsoletos, a menudo conspirando en intrincadas pesadillas informáticas. Pues bien, procedentes de ese universo altamente inestable, cuyos archivos también son a menudo alterados por la posibilidad de su reutilización, son los materiales que dan lugar a una zona crucial de la experimentación en *found footage* y que expanden el campo de hallazgos más allá de lo filmico, hacia la creación e indagación de una galaxia audiovisual de la cual, a pesar de su heterogeneidad abrumadora, es posible hacer cine.

MIRADA Y CONTROL EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Nos interesa confrontar un cierto arte de la mirada y de la escucha, enfrentadas a prácticas de la visión orientadas al control. Uno de los términos que ha sido utilizado tan reiteradamente como para acceder al rango de tópico en las últimas décadas es aquel referido a que estamos viviendo en una sociedad de control, un paradigma que oficia como la contracara de la acaso aún más citada sociedad del espectáculo, de acuerdo con la caracterización certera de un Guy Debord. La cultura en cuestión, tal como apuntó oportunamente Michel Foucault en tiempos de su *Vigilar y castigar* (1975), pertenecía más al orden de la vigilancia que al espectáculo. El otro lado de una sociedad dominada por el espectáculo, esa relación entre sujetos regulada por imágenes, no es sino una sociedad de vigilancia. Ambas están afectadas por una complementariedad constitutiva y esto atañe a la creación audiovisual. El cine mismo está atravesado desde sus inicios por esa doble condición: uno de sus pilares se sustenta en culturas espectaculares precedentes (linterna mágica, fantasmagoría, magia escénica, diorama, panorama y otras formas de llamados al asombro y a la fascinación ilusionista) mientras que el otro se asienta en una inscripción maquínica del mundo visible, en un registro, en un almacenamiento y en un visionado movilizadas, muy a menudo, para llevar adelante cierto tipo de control por la imagen.

Desde los esfuerzos pioneros de la cronofotografía de un Etienne-Jules Marey es posible observar ese esfuerzo por registrar para conocer y conocer para operar en un campo concreto, sea del cuerpo humano en algunos de sus desempeños deportivos, en sus padecimientos o en combate, lo que llevó a su discípulo, el irlandés y múltiple inventor Lucien Bull, quien fue una figura clave en el desarrollo de la cinematografía científica, a trabajar en el seno del ejército francés con sus cámaras de alta velocidad y con equipamiento de detección sonora para localizar artillería enemiga en la Primera Guerra Mundial. Una cercanía similar entre registro y dominio ofrecía el alemán Ottomar Anschutz en sus estudios cronofotográficos sobre acciones de equitación que lo integraron al entorno del Kaiser Guillermo II. Lo que está en juego en esas experiencias es la observación más minuciosa posible y con finalidades operativas. Si el objetivo era analizar el movimiento, ese mismo movimiento registrado era aquello a controlar o, eventualmente, a eliminar mediante la aniquilación de lo móvil. Paradojas del cine puesto a examinar la marcha humana: si por una parte facilitaba una cierta puesta en escena de un progreso sociotécnico ordenado y cuidadosamente catalogado (por ejemplo, en etnias), por otra, ofrecía técnicas para someter a un igualmente cuidadoso control a los cuerpos registrados, o incluso se abría a la inspección médica de los estragos de la guerra y su posible reparación por la técnica, tal como lo demuestra de manera especialmente perturbadora un *film*, como *Oh Uomo* (2004), de Yervant Giannikian y Angela Ricci-Lucchi, compuesto a partir de los archivos de medicina militar de la Gran Guerra, que se erige en una sombría sinfonía del horror sobre las mutilaciones de los veteranos de los campos de batalla y sobre las relucientes o ingeniosas prótesis con las que se procuraban paliar sus padecimientos. A su modo, esta función responde a aquel destino imaginado como dominante por los mismos Lumière: el futuro de esa tecnología, para ellos, estaba ligado a la vida de los laboratorios de investigación.

Resulta interesante advertir que la doble condición del cine, como continuador y amplificador de una cultura del espectáculo hasta llegar a dimensiones masivas, y como artefacto

orientado a promover un conocimiento operativo en el terreno tecnocientífico, no es una excepción, sino que esa ambigüedad también está en los mismos basamentos de otras máquinas de visión. Una partición similar se evidencia en la televisión que, como el cine, es un invento del siglo XIX. Cierta línea de tiempo convencional de la historia de los medios audiovisuales la ubica como una suerte de hija menor del cine, competidora y virtual reemplazante de la gran pantalla en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, las ideas y los desarrollos tecnológicos que conducen a la televisión se esparcen por la centuria anterior. Inventiones como el pantelégrafo de Giovanni Caselli, orientado a la comunicación militar como reemplazo del sistema de semáforos y como complemento del telégrafo para la transmisión de imágenes gráficas, que luego fueron aplicadas a la comunicación comercial, o experiencias como el disco de Paul Nipkow, hablan a las claras de una iniciativa orientada al control por la visión que permea la imaginación decimonónica. Fundamentalmente, se trata de ver lo que está ocurriendo en otro lugar, pero al mismo tiempo. Una extensión de la visión a distancia, simultánea y con finalidades operativas, por así decirlo, pariente consanguíneo del catalejo o de los prismáticos. En ambos inventos, el de Caselli y el de Nipkow, la electricidad facilitaba la dimensión del contacto visual instantáneo. Y de haber pantallas en juego, fácilmente dicha superficie televisiva en tiempo real era propicia para trocarse en mira telescópica, por ejemplo, de un arma de largo alcance.

Es interesante recordar que la televisión es un artefacto ideado, antes aún de ser cabalmente inventado, en un contexto decimonónico y con una finalidad que, fundamentalmente, se relaciona con el contacto visual instantáneo orientado a funciones de monitoreo. Vale la pena citar aquí una imagen bastante difundida pero a la que es lícito volver repetidamente por su sagacidad. Se trata de una ilustración del artista gráfico George Du Maurier, publicada en el anuario de 1879 del célebre semanario satírico *Punch*, de Gran Bretaña. Este ilustrador imagina el pronto arribo desde los Estados Unidos de una incipiente invención de Thomas Alva Edison. Para ese entonces, en el plano de los hechos, Edison, agrupando un nutrido grupo de inventores en sus instalaciones de New Jersey, ya había patentado el fonógrafo y estaba desarrollando otros inventos que transformarían la vida cotidiana en las metrópolis, como la bombilla eléctrica incandescente, las redes eléctricas y otros inventos que darían un nuevo estándar de modernidad a la vida urbana. En Londres, una de las ciudades cuya trama de comunicaciones ya estaba siendo transformada por el teléfono y anteriormente había sido interconectada con todos los rincones del orbe que interesaban al imperio mediante el telégrafo, los lectores de esa edición del 9 de diciembre se enteraron de una invención imaginaria nacida de la imaginación de Du Maurier. Una florida ilustración dejaba leer en un texto debajo: «El telefonoscopio de Edison (transmite la luz tan bien como el sonido)» [Figura 1].

Lo que vemos en la imagen es el living de una acogedora casa burguesa victoriana, con una pareja madura inesperadamente enfrentada a una pantalla de amplias dimensiones ubicada encima de un hogar a leña. En la mano de cada uno puede advertirse una especie de embudo que, sin duda, les permite comunicarse oralmente con quien ven en la pantalla. El texto que sigue al título del *cartoon* es particularmente revelador. La pareja puede comunicarse instantáneamente con la señorita que se ve en pantalla. Ella está en Ceylán, donde se cosechaba el té que se consumía en la *City*. Es su hija y está compartiendo un rato de ocio en un jardín que, imperio mediante, parece británico, hasta cuenta con su

juego de cricket. Le preguntan cómo está, quién es la otra joven que se ve al fondo de la escena. No queda claro si ella puede ver a sus padres, pero lo que sí es evidente es que la muchacha está siendo observada por ellos. Esto es televisión en su funcionalidad posible como videoteléfono. Hoy mostramos esta ilustración y la reacción del lector es inmediata: menciona una aplicación informática altamente difundida. Se trata, por supuesto, de un remoto precursor de *Skype*, por cierto, al modo victoriano.

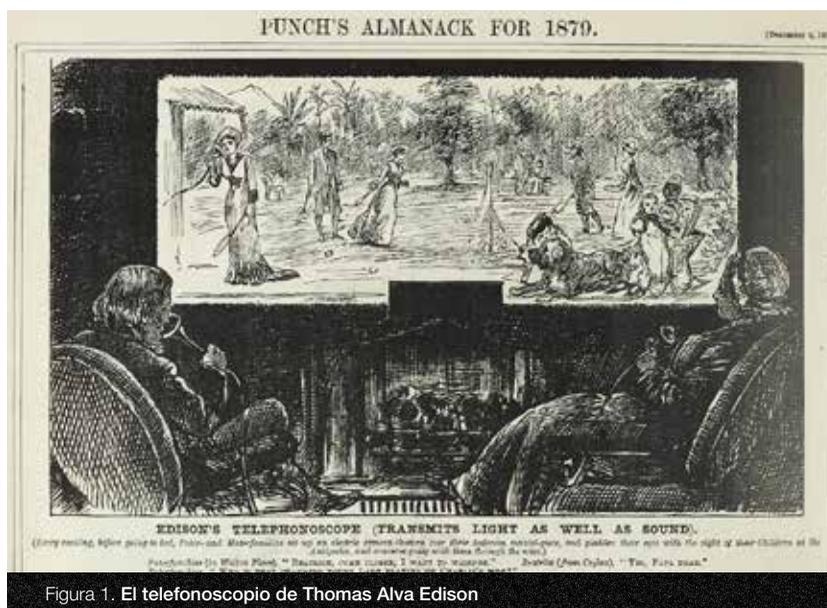


Figura 1. El telefonoscopio de Thomas Alva Edison

El caricaturista y los lectores de *Punch* fantaseaban, pero al mismo tiempo pensaban a dicho invento como algo casi inmediatamente posible. Para ese entonces en Alemania, el inventor Paul Nipkow ya había desarrollado su famoso aparato que, utilizando el disco que llevaría su nombre, permitía analizar una imagen en un extremo de su circuito y recomponerla en una pantalla en el otro extremo. Pero volviendo a la imaginación de Du Maurier, este contacto audiovisual que es a la vez parentofílica y protector, no debe dejar de visualizar que es también, Inglaterra y Ceylán mediante, el ejercicio de una mirada que controla, desde el centro mismo del imperio, la colonia próspera y asegura el orden, la productividad y hasta el esparcimiento feliz de los súbditos de la Corona en un jardín británico extendido a los confines del planeta. Hay, por lo tanto, una precedencia en la imaginación y en el deseo, la creación de un lugar imaginario que luego la tecnología viene a concretar y que se amolda a ese espacio prefigurado. Si la televisión es una invención puesta a punto a fines de los años veinte del siglo XX, mucho antes de que fuera estabilizada y difundida como un medio de comunicación masivo que mucho debió en su estructura socioeconómica inicial y sus funciones variadas al marco que le otorgaba la radiofonía, sus funciones más inmediatas fueron pensadas en el marco del monitoreo, de la vigilancia por medio de cámaras y de aparatos receptores.

Para completar, aunque sea provisoriamente, esta conexión entre medios, visión y control, conviene recordar el inicio de las pantallas interactivas. Esas pantallas que en el presente abundan en nuestra experiencia cotidiana, y muy particularmente seducen dentro de las tecnologías audiovisuales móviles como *smartphones* y *tablets*, surgieron en un contexto muy diferente y fueron posibles solamente a través de grandes aparatos, las grandes computadoras *mainframe* dedicadas a uso militar. Como lo subrayó Lev Manovich en su intento de establecer una genealogía de pantallas al inicio de la reconfiguración medial que despertó la irrupción, durante los años noventa, de la categoría de *new media*, la primera pantalla interactiva fue dispuesta para el sistema de detección aérea de las fuerzas armadas estadounidenses bautizado como S.A.G.E. (Semi Automatic Ground Environment) (Manovich, 2005). En esta pieza crucial del complejo industrial-militar de la guerra fría, con la participación del Instituto Tecnológico de Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology / MIT), la corporación IBM y el Pentágono, los monitores de las computadoras ejercían una doble función: por una parte monitoreaban en tiempo real y, por la otra, permitían, cuando una pistola de luz accionaba sobre un punto de su superficie circular, aumentar la zona iluminada y dar instrucciones al aparato de defensa para preparar la interceptación del intruso aéreo. Como puede apreciarse, se trata de la complejización de una galaxia de pantallas que excede las usuales funciones que vemos consagradas –entretenimiento, espectáculo, información, educación– para presentar, también, operaciones en el terreno del control y de la logística.

PERSISTENCIAS DEL PANÓPTICO

Un modelo recurrente cuando se intenta pensar la visión en su función de instalar un control por medio del contacto óptico es, sin duda, el panóptico ideado por Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII y reinterpretado en clave contemporánea por el pensamiento de Michel Foucault (1975). Cabe recordar que los principales argumentos de Bentham para presentar ante las autoridades del gobierno británico su planteo del Panóptico como sistema de organización social que incluía dispositivos arquitectónicos erigidos a tal fin, se dirigían a morigerar la coacción y la violencia física en el mantenimiento de la disciplina carcelaria británica. En este sentido, el reformismo benthamiano incluía el germen de cierto alivio en el uso de la violencia física para reemplazarlo por una inhibición en la conducta de los reclusos, sometidos a los efectos de una visión preventiva.

En la conocida planta arquitectónica de los edificios panópticos, la torre central desde donde observaban los guardias (sugestivamente rebautizados como inspectores) permitía vigilar cada una de las celdas dispuestas en forma radial. Eventualmente, un solo inspector podía mirar a cada uno y a todos los reclusos que, además, no podían saber en qué momento eran efectivamente observados: estratégicas persianas en la torre central dejaban al inspector ver sin ser visto. No hacía falta siquiera que el interno fuese observado; bastaba con que solamente pensara que podía serlo. Las ideas de Bentham impactaron fuertemente en la arquitectura penitenciaria pero también se expandieron a otros ámbitos. En su mismo proyecto original, el filósofo planteaba una curiosa utopía de poblaciones ordenadas y pacificadas por esa visión controladora: fábricas, escuelas, hospitales.

Michel Foucault (1975) recuperó no solamente esa dimensión reformista sino que tomó al modelo de Bentham como germen inicial de toda una concepción de la sociedad y del ejercicio de poder. Cierta aplicación mecanicista de estos principios insta a entender lo que tiene lugar en la multiplicación contemporánea de cámara y de pantallas como la consumación de un panopticismo más refinado por las tecnologías visuales a distancia, un mundo donde el control a través de la visión tiende a un dominio totalizador.

CINE COMO CRÍTICA Y COMO RESISTENCIA EN ÓRDENES POST-PANÓPTICOS

El análisis de algunas experiencias destacadas de *found footage* a partir de imágenes de una cultura del control puede brindar no pocas claves de los avatares actuales de dicha formación social y el ejercicio tanto crítico como de resistencia que comporta la creación cinematográfica. El primer caso que abordaremos se ha convertido en un hito, tanto de los films realizados con metraje encontrado, como de las historias del video arte. Se trata de *Der Riese* (1983), de Michael Klier, un largometraje compuesto a partir del montaje de material tomado por cámaras de vigilancia, iniciador de una tendencia que hibridaba recursos de la imagen electrónica en sus materiales y en sus estrategias cinematográficas en su composición. La trayectoria de *Der Riese* lo llevó a convertirse en una verdadera leyenda, accesible en la última década a partir de su digitalización y nueva puesta en circulación. Resulta interesante señalar que en sus créditos de apertura, luego del título, puede leerse: «Ein film von Michael Klier», y no «Ein video...» (Klier, 1983), que remarca simbólicamente su pertenencia al campo cinematográfico [Figura 2].



Figura 2. *Der Riese* (1983), Michael Klier

Der Riese comienza con el aterrizaje de un avión de pasajeros en el aeropuerto alemán de Berlin-Tegel. La banda sonora estentórea (el film integra unos pocos pasajes con sonido ambiente a su mayor extensión acompañada por fragmentos musicales de Richard Wagner, Aram Khachaturian, Richard Strauss, entre otros) marca un tono dramático al seguimiento

de la nave por parte de cámaras servocontroladas. Los movimientos panorámicos de las cámaras, los *zoom* de acercamiento, revelan algo no sólo en el cuadro visible sino en el punto de vista óptico de ese encuadre. La cámara está guiada en forma remota; no hay un cuerpo portándola, sino una máquina que, en aquellos años, respondía al control en tiempo real de un operador humano. Pero el movimiento robótico domina la acción y no llega a pasar nada en términos narrativos convencionales, aunque la atención propia del espectador cargue con su expectativa –y su virtual frustración– el tiempo de ese seguimiento. Nada remarcable ocurre, pero todo el tiempo acecha su inminencia. Escenas callejeras, interiores de oficinas y de bancos, garajes.

La música, por momentos, puntúa la acción y establece atmósferas que van desde el *thriller* o el *film* de espionaje (no olvidemos que es la Alemania Occidental de la Guerra Fría) hasta el *film noir*, y que bien retornan hacia la obligada referencia de la sinfonía urbana, con reminiscencias al ineludible *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* (1926), de Walther Ruttmann. Pero a diferencia de todos estos casos, la imagen registrada lo ha sido para otros usos: monitoreo de tránsito, vigilancia comercial, industrial o policial. Tampoco esa imagen es intervenida, solamente es montada y sonorizada. Si bien no hay una organización narrativa lineal, sí aparecen insinuaciones de microrrelatos que proponen al espectador un trabajo atípico: mirar esas imágenes de otro modo y ensayar, a través de su escrutinio y de su montaje, una configuración de la que el sentido posible sólo será extraído con esfuerzo, y no podrá dejar de ser teñido con una ambigüedad constitutiva. La procedencia de las imágenes ronda los finales de los años setenta y el comienzo de la década siguiente: video analógico de baja definición, aunque con considerable grado de automatización en el control del movimiento de cámaras y de ópticas. No hay un protagonista, salvo el metafórico gigante del título. Pero cada movimiento de cámara no hace otra cosa que renovar nuestra expectativa de relato, o incluso más, nuestras sospechas. Cuando el modo *thriller* impera en este extraño *film* transgenérico, el espectador está viendo (o va construyendo) potenciales culpables, o acaso víctimas, en una deriva que no sería exagerado plantear en términos de una ficción de Fritz Lang o de Alfred Hitchcock. La sospecha deambula, la culpa es flotante, proyectada por nuestra mirada, y se va posando sobre uno u otro cuerpo en pantalla.

¿Es posible entender lo que se juega en *Der Riese* por el panóptico de Bentham revisado por Foucault? De hecho, así se ha interpretado frecuentemente el *film* en momentos de su difusión inicial. No podría ser de otro modo, dada la cercanía de los desarrollos entonces recientes de Foucault y el contexto de su estreno. La misma alusión a ese gigante parecía evocar, en su visión omniabarcativa, una potenciación de aquella figura invisible, pero ineludible, del inspector benthamiano. Así lo hizo en el campo de la teoría de nuestro continente Arlindo Machado en un influyente ensayo que primero fue titulado «La cultura de la vigilancia» (1994) y luego recogido con cambios menores en su volumen *El paisaje mediático*, denominado allí como «Máquinas de vigilar» (2000). No obstante la productividad del revelador ensayo de Machado en su lectura en clave panóptica, debemos señalar que, en las últimas décadas, algunos desarrollos conceptuales sobre la relación entre visión y control en la sociedad contemporánea dejan entrever otros ángulos al *film* de Michael Klier que lo constituyen en una suerte de experiencia bisagra entre la visión panóptica y ciertas configuraciones derivadas o alternativas a dicho modelo que requieren otro tipo de intelección. Esto implica

no recalar en ese concéntrico espacio predominante, arquitectónico o urbano, donde un punto de vista está consagrado a abarcar cada rincón en lo que, en última instancia, requiere una disposición radial y necesariamente estática o de movimiento reducido, sino advertir formas de control proclives a la malla, a lo reticular, a los desplazamientos, donde la misma pluralización de puntos de vista cubre superficies acaso más intrincadas, en entornos que cabría caracterizar, por ejemplo, como post-panópticos.

David Lyon, impulsor de la disciplina académica conocida como Estudios sobre Vigilancia (*Surveillance Studies*) prefiere designar esta situación como «superpanóptico electrónico» (2001: 108), mientras que Hille Koskela (2003) persevera en extender el modelo panóptico en su postulación de una *Cam Era* o Roy Boyne (2000) prefiere apostar a una configuración renovada de la cultura de la vigilancia del presente apostando a un post-panóptico.

MIL OJOS TIENE EL SYNOPTICON

Más allá del intenso debate sobre la vigencia del paradigma panóptico para comprender las sociedades de vigilancia contemporánea, cuyos matices y complejidad nos resulta imposible resumir en el marco del presente artículo, cabe señalar que uno de los puntos clave en la discusión, y de especial pertinencia en cuanto a lo que nos ocupa, es la inversión del sujeto de la visión y de la población sometida a control por su visibilidad. En lugar de un inspector, uno solo, potencialmente viendo a todos, aquí entra en juego una lógica inversa: todos, o un conjunto impreciso y dinámico como el de un enjambre, animado por la orientación colectiva de tener en la mira a uno, o unos pocos.

Zygmunt Bauman, con su conocida capacidad de traducir en imagen algunos conceptos vectores, ha traducido esta situación como un vuelco desde la clásica figura del *Big Brother*, el gran hermano del 1984 orwelliano, en su deriva hacia la franquicia *Gran Hermano* de la empresa Endemol, cuyo *Reality Show* ya lleva más de dos décadas de vida. En este modelo televisivo, por una parte, la vigilancia se invierte en varias dimensiones: por una parte, masivos públicos se asoman a la intimidad de un grupo selecto de personas convertidas en seres sujetos a una inspección tan regulada como *non stop*. Por otra parte, estos sujetos se ofrecen como espectáculo de un modo decididamente exhibicionista. Espectáculo por cierto de una intimidad altamente ficcionalizada, pero al filo del imprevisto, del evento en espacios cerrados que reclama al observador que es *voyeur* y, a la vez, juez de los actos y de las personas observadas para su promoción al triunfo o para la virtual eliminación de la competencia. De la amenaza represiva del *Big Brother*, de Orwell, a la amenaza de la expulsión de la casa de los reclusos de *Gran Hermano* (Bauman & Lyon, 2013).

Otra posibilidad en esta situación es la que muchos espían a unos pocos escogidos se orienta ya no al *Big Brother*, sino hacia las múltiples e ineludibles *Little Sisters*, las hermanitas dispuestas a denunciar lo que consideran sospechoso o recriminable. En la trama colectiva de vigilancia aquí desplegada no interviene más un ojo privilegiado que todo lo ve, sino una visión reticular y múltiple hasta adquirir contornos pasmosamente colectivos, de bordes inciertos. Para advertir esta configuración podemos apelar a la producción franco-alemana dirigida por Eyal Sivan y Audrey Marion: *Por amour du peuple/Aus Liebe zum Volk* (*Por amor al pueblo*, 2004) [Figura 3].



Figura 3. *Pour amour du peuple* (2004), Eyal Sivan y Audrey Marion

El film de Sivan y Marion no está compuesto íntegramente por metraje encontrado procedente del registro de cámaras de vigilancia, sino que presenta distintos tipos de materiales articulados por un montaje experto. Su relato procede de un *best seller* en el mercado editorial alemán, un libro escrito a partir del testimonio de un ex oficial de la Stasi, el órgano de policía política de la República Democrática Alemana, conocido como «Sr. S.», quien entrevistado por un escritor y editor recopiló sus experiencias como espía de sus conciudadanos y sus reflexiones sobre la pérdida de un orden inexplicablemente derrumbado. El libro, estructurado en forma de diario, se publicó en alemán con el significativo título de *Ausgedient* (obsoleto). Las imágenes de *Por amor al pueblo* pertenecen a tres categorías: una es la de los registros del propio Sivan de los despachos abandonados de la Stasi luego del derrumbe de la República Democrática Alemana (RDA). Otra es la de los archivos video de la policía secreta, que en las dos décadas anteriores a la caída había desplegado un muy extendido dispositivo de vigilancia social como derivación del clásico sistema de micrófonos ocultos que, a pesar de las limitaciones propias del video analógico, había llegado a un despliegue paroxístico. El último orden de materiales es la del abundante *stock* de films de propaganda, de circulación cinematográfica y televisiva, que intentaban promover y reforzar la ideología del régimen y mostraba un mundo optimista, saludable y sin fisuras, lanzado a la conquista de una felicidad monolítica y colectiva. Los tres regimenes de imágenes de *Por amor al pueblo* estructuran el relato con los comentarios del diario del «Sr. S.». En cierto momento del film, la lectura del diario refiere al problema con la televisión. ¿Cuál era este inconveniente? Simplemente que las antenas podían, con cierta facilidad, captar señales de occidente. Y cuenta cómo, para afianzar en sus hijos sus personalidades comunistas, se ve obligado a esconder el televisor en el placard. La confianza es buena, sentencia el agente, pero el control es mejor. A falta

de control sobre las ondas hertzianas, la Stasi expandió todo lo posible el control por la imagen video y los cableados secretos.

Así transcurre el film, entre imágenes de propaganda de procedencia fílmica o electrónica, archivos de vigilancia y registro actual de oficinas y de pasillos abandonados en interminables monoblocks. Se revela, de ese modo, una estructura que puede ser analizada bajo premisas post-panópticas, donde una población bajo vigilancia era rigurosamente escrutada por una legión de ojos y de oídos, potenciados por cámaras y por micrófonos que avanzaban desde el control de los espacios públicos hasta los rincones más íntimos de sus vidas cotidianas. El «Sr. S.» afirma que el objetivo de su control (como el de otros innúmeros señores S. que lo acompañaban, más la imaginable red de colaboradores y de delatores vocacionales o atemorizados que sostenían el sistema) no era otro que asegurar la felicidad de la población. No entiende cómo tras la caída del muro se lo considera obsoleto. Y lo es hasta que puede obtener un nuevo y digno trabajo como custodio de un centro comercial, donde puede reciclar su oficio a otra escala, para custodiar la felicidad de los consumidores en una impetuosa conversión al capitalismo.

En los tramos donde la cámara de Sivan deambula por las instalaciones de la Stasi, la lectura del diario de S. instala, ante esa imagen en lentos *travellings* que avanzan por los edificios solitarios, una inclinación ficcionalizante, como si estuviéramos viendo esa desolación en una melancólica cámara subjetiva. Más allá de los documentos audiovisuales que componen la mayor parte del film, sea material de propaganda, de vigilancia o de interrogatorios (también rigurosamente monitoreados por cámaras video), esta apertura a una ficción abre las puertas a ciertas experiencias fronterizas que exceden este artículo pero que están estrechamente relacionadas con recursos de *found footage*, reales o simulados y que amplían, en términos experimentales, las relaciones entre evidencia visible, ficción y experimentación.² Pero, para ello, es conveniente detenernos en la figura del *Synopticon*.

La propuesta del *Synopticon* fue desarrollada por Thomas Mathiesen, formulada originalmente en los años noventa, y fue más ampliamente difundida luego del trauma provocado por los atentados a las torres gemelas y por el clima de terror difuso que siguió a la irrupción de la inesperada amenaza de Al Qaeda. En este modelo, muchos (y en forma sincronizada) vigilan a unos pocos. En *The Viewers Society* (1997), el volumen que impulsó originalmente este concepto, lo mediático cumplía un papel esencial: Mathiesen examinaba el surgimiento del sinopticismo mediante la articulación de radiotelefonía y televisión, en la segunda mitad del siglo xx, en una compleja estructura a la que, ya al filo del cambio de centuria, se agregarían las redes de comunicación. El apretado tejido que el *Synopticon* instala no sólo implica observadores y observados, sino un complejo sutil de exhibicionismos y voyeurismos varios.

² Entre estas obras, más allá de los casos frecuentemente citados de simulación de *found footage* en films de terror, como *The Blair Witch Project* (Myrick & Sánchez, 1997) o la más reciente saga iniciada con *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), nos limitaremos a citar los interesantes casos del medimétraje experimental *In order not to be here* (Stratman, 2002) en su mixtura de metraje encontrado, paranoia y pesadilla suburbana, *Influenza* (Joon-Ho, 2004), con sus performances actorales ante cámaras de vigilancia, *Faceless* (Luksch, 2007) y su mirada estetizante del control urbano en una metrópolis superpoblada, o muy especialmente la notable *Optical Vacuum* (Kowalski, 2008) con su reinención de espacios cinematográficos vistos por cámaras desatendidas, despojado de toda mirada humana, dominado por una automatización extrañamente poética y no exenta de belleza. Todos los films, más allá de sus diferentes pertenencias, estrategias y objetivos, impensables sin un contacto productivo con la tecnología y con los dispositivos tecnosociales de las culturas de la videovigilancia.

Cabe destacar que el autor desestima la idea de un post-panopticismo que, a su criterio, podría inducir a pensar que el tradicional panopticismo es una configuración superada. Por lo contrario, para Mathiesen el panóptico y el Synopticon se complementan mutuamente, hasta llegar a cierto estado de fusión para la más adecuada sujeción de poblaciones. Una manifestación cabal de esta estructura proliferativa cuyos límites resulta imposible abarcar impregna la experiencia cotidiana global en fenómenos de explosiva y reticular expansión, cuya manifestación más sintomática acaso sea el fenómeno *YouTube*.

Lejos de las proporciones masivas y vertiginosas de *YouTube*, proclive a un tono reflexivo y amparado en las rutinas de una población no por acotada menos monitorizada, el proyecto de *Gegenmusik/Counter Music* (Farocki, 2004) fue originalmente una videoinstalación a dos pantallas, aunque la pieza también ha circulado en versión monocanal, con una pantalla dividida. Harun Farocki la desarrolló con sus estudiantes del Estudio de Artes Contemporáneas de Le Fresnoy, Francia, como videoensayo para pensar, entre otras cosas, el ilustre género de las sinfonías urbanas. Se centra en la cercana ciudad de Lille y conjuga imágenes de monitoreo (de tránsito, de seguridad, de control médico) con fragmentos de uno de las más célebres sinfonías urbanas de la historia del cine, que es *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov.

De aquel hombre de la cámara pasamos a la cámara sin hombre, automatizada, que compone una sinfonía urbana alternativa y extrañamente desolada, donde las máquinas ven aquello que nadie mira. Farocki ha trabajado durante los últimos veinte años de su carrera enfocando con atención creciente el campo de lo que designa como *imágenes operativas*, orientadas no a ser un espectáculo sujeto a observación, sino a oficiar de instrumentos para la acción, lanzadas al control y a la intervención sobre el mundo real. El autor, ante el montaje de su instalación en un centro expositivo de Barcelona, señalaba:

Hoy en día, la ciudad es como un proceso de producción racionalizado y regulado. Las imágenes que hoy determinan el día de la ciudad son imágenes operativas, imágenes de control [...]. A pesar de los boulevards, de los paseos, de las plazas de los mercados, monumentos e iglesias, estas ciudades son máquinas para vivir y trabajar. Yo también quiero rehacer los films de ciudad, pero con imágenes diferentes (Farocki, 2005: 2).

Gegenmusik/Counter Music, como su título indica, es un contracanto, examina cómo las imágenes operativas contemporáneas contestan a aquellas de las tradicionales sinfonías urbanas. Y coteja en su doble pantalla de qué modo las máquinas de visión instalan un repertorio iconográfico que cubre nuestra percepción actual de lo urbano en términos inquietantes, que encuentran sólo un eco lejano en aquellas apologías ciudadanas que celebraban la modernidad y la velocidad de la gran urbe [Figura 4].

Por cierto, el campo de creación relativo al cine y a las artes audiovisuales a partir de (o en relación con) imágenes de control es mucho más extenso que esta exigua serie. Resulta, también, muy sugestivo corroborar que varios de los textos claves sobre panopticismo, post-panopticismo y sinopticismo aquí citados, aunque se encuadren en la filosofía o en los estudios sociales contemporáneos, la teoría jurídica o el estricto campo de los *Surveillance Studies*, suelen conceder a lo cinematográfico un lugar destacado en sus ejemplos y en sus argumentaciones. Para ampliar de qué modo las imágenes de vigilancia y el control por la visión han impactado en un amplio territorio artístico remitimos al incisivo trabajo de Antonio

Somaini (2010) que, abarcando una perspectiva transmedial, en cierto tramo de su análisis de diversas manifestaciones artísticas incursiona en el trío compuesto por *Der Riese*, *Pour amour du peuple* y *Gegenmusik* como manifestación cinematográfica de un modo de ver que atraviesa las artes visuales y audiovisuales contemporáneas.



Figura 4. *Gegenmusik/Counter Music* (2004), Harun Farocki

VISIÓN ARTIFICIAL EN UN HORIZONTE POST-HUMANO

En lo que a nuestro objetivo respecta, por su estructura integradora es posible abordar, en el tramo final, *Malfunctions #1. Low Definition Control* (2011), del austríaco Michael Palm, como caso sumamente propicio para elaborar algunas conclusiones. El trabajo de Palm integra en su estructura varios elementos que lo hacen especialmente apto para un análisis intensivo. Por una parte, construye una suerte de estado del arte de las imágenes operativas en la primera década del siglo XXI y relaciona las cámaras de vigilancia de la era digital con otras tecnologías de monitoreo, como resonancia magnética, ecografías o tomografías de uso industrial, médico o de seguridad. Por otra, articula material icónico con numerosas ideas y argumentaciones formuladas por expertos en control, operadores y estudiosos del tema.

A partir de allí, lo que pone en escena *Malfunctions #1* parte del control por la imagen hacia el control por la recopilación de data y hace del universo de la baja definición un punto de partida para que de las imágenes obtenidas se obtenga la información sustantiva que permita monitorear, dominar o, eventualmente, neutralizar a aquellos sujetos a control. Lejos de toda polisemia, lo que buscan estas imágenes tendientes a un sentido único y revelador de la conducta deseada o indeseada es el poder sobre el campo escrutado. Un poder ejercido de forma crecientemente automatizada.

El cine, a lo largo de su historia, ha desplegado el poder de las imágenes relativo a su capacidad de promover sentidos abiertos, a trabajar por una actividad de comprensión y

de interpretación. En el *film* de Michael Palm, las imágenes y su procesamiento se dirigen a la búsqueda del dato revelador, una información inequívoca, sea una patología anatómica, una falla de funcionamiento mecánico o de materiales, o bien una conducta delictiva. Lo dado a ver en *Malfunctions #1* se ofrece a la tensión opositiva entre visión controladora y mirada cinematográfica: el ojo del vigilante atento a la acción criminal, el médico que busca el signo certero de un mal, o la apertura a la creación de un espacio diferente a partir de un trabajo de la mirada [Figura 5].



Figura 5. *Malfunctions #1. Low Definition Control* (2011), Michael Palm

Prosiguiendo el camino abierto por Harun Farocki al observar el diseño de *shopping malls* y su intento de manipulación del consumidor en *Los creadores de los mundos de compra* (2001), relaciona la investigación en seguridad con los estudios de mercado, en su intento por prever y por controlar la conducta de los consumidores. En su examen de dispositivos de control que tienden hacia la automatización en su procesamiento de datos, reemplazando la intervención de un agente humano por una visión maquínica de creciente autonomía, lo que se perfila en el *film* de Palm es un horizonte que algunos ya designan como post-humano. En ese entorno, la reducción de la imagen a ser portadora de patrones de movimiento y de comportamientos previsibles, funcionales a distintos sistemas, instala a aquel que no se conduce por los carriles espaciales y temporales normalizados como un sujeto proclive a lo disruptivo. ¿Qué clase de visión reemplazaría a la humana? El complejo tapiz de discursos verbales (técnicos, expertos, intelectuales) que atraviesa *Malfunctions #1* cesa con una frase inconclusa, pronunciada por uno de sus entrevistados, que trata de encontrar un término para designar aquello que en un contexto post-humano podría advenir luego de la mirada de los hombres, mientras el *found footage* se compone de imágenes digitales de un universo macroscópico y microscópico, orgánico e inorgánico, que configura, al borde de lo abstracto, una suerte de poesía visual terminal sobre el control maquínico a partir de la imagen. Como ocurría en el comienzo de *Der Riese*, los créditos finales de *Malfunctions #1* indican que es un *film* de Michael

Palm, como reclamando su pertenencia al mundo cinematográfico no por sus materiales, sino por la mirada reclamada al espectador.

Malfunctions #1 plantea algunos interrogantes actuales que aquí nos limitamos a esbozar, destacando sus logros en la visibilización de una de las tendencias de la imagen digital en el mundo contemporáneo que es opacada por las promesas y por el espectáculo de la alta definición. Cuando el mundo audiovisual se ve seducido por los avances, primero del 2k, luego del 4k, más tarde del actual 8k que se adentran en la ultra alta resolución (UHD) y sus fronteras que retroceden, la espectacularidad de estas disponibilidades deja en segundo plano otra de sus fuerzas mayores que se expande en la gama de la baja resolución. Allí, la capacidad de procesamiento no se orienta hacia la resolución creciente sino a la detección y a la regulación de *patterns*. La imagen no es sino una instancia en tránsito hacia un control por medio de la información. Este acrecentamiento del poder informacional es inversamente proporcional a la complejidad de las imágenes. En la disolución de los espejismos de la *High Definition* y su hiperrealismo como exitoso sustituto de la percepción de entornos reales, el tejido informático trabajado por la *Low Definition* tiende sus redes (en la nunca mejor llamada sociedad de redes).

El trabajo del cine sobre *found footage* proveniente de estos acervos de una visión controladora es, a la vez de creación artística, crítica en pantalla y acto de resistencia. Aquí nos encontramos con una indiscutible función del cine en el mundo contemporáneo, una entre tantas, pero particularmente ligada a nuestras vidas entre imágenes, vidas con dimensiones privadas y públicas. Esa dimensión de resistencia, al mismo tiempo de someter a crítica las imágenes de control, cuestiona las miradas modeladas con relación a dichas imágenes, sea en su vertiente exhibicionista como en su costado *voyeur* y plantea otras conexiones con lo visible y con lo real.

Como puede advertirse, se trata de cuestiones que van mucho más allá del cine. De hecho, este tipo de trabajo con material proveniente de fuentes fotoquímicas, electrónicas y digitales, tomadas por cámaras cinematográficas, videográficas y una panoplia de aparatos de registro crecientemente diversa reorganizan no solo una arqueología del cine, sino que conforman nuevas plataformas para su proyección mediante una tarea que implica crítica y resistencia a un control que avanza no sólo sobre cada cuerpo sino, también, sobre cada mirada y sobre lo que la moviliza. Se trata, en definitiva, de pensar a través de la creación cinematográfica no sólo qué vemos, sino cómo miramos y qué somos para (y por) esas imágenes que nos rodean, y que intentan controlarnos por la seducción o por la intimidación, por la presunta protección o por la acechanza latente. Si ser es ser percibido, se trata, por un lado, de saber qué ocurre con esas imágenes que nos piensan y nos informan (esto es, imponen su forma) mediante estrategias de sujeción renovada, detectando *patterns* e imponiendo sus funcionalidades, y demostrando, por otro, que con ellas mismas se puede, entre otras cosas, hacer cine.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt y LYON, David (2013). *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós.
- BONET, Eugeni (1993). *Desmontaje: Film, video, apropiación, reciclaje*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- BOYNE, Roy (2000). «Post-Panopticism». *Economy and Society*, Volume 29 (2) (pp. 285-307). London: Routledge.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno.
- LYON, David (1994). *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*. Madrid: Alianza.
- LYON, David (2001). *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*. Buckingham: Open University Press.
- MACHADO, Arlindo (1994). «La cultura de la vigilancia». En La Ferla, Jorge (ed.). *Video Cuadernos VI: Textos de Arlindo Machado* (pp. 9-26). Buenos Aires: Nueva Librería.
- MACHADO, Arlindo (2000). «Máquinas 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, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MATHIESEN, Thomas (1997). «The Viewer Society: Michel Foucault Panopticon Revisited». *Theoretical Criminology: an International Journal*, Vol. 1 (2), (pp. 215-232). London: Sage.
- WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- FAROCKI, Harun (2005). «Gegenmusik/ Counter Music, 2005». *Harun Farocki/ Dossier* [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <http://angelsbarcelona.com/files/129_work_Gegen.pdf>.
- KOSKELA, Hille (2003). «Cam Era: The Contemporary Urban Panopticon». *Surveillance & Society* [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <[http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/camera.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/camera.pdf)>.
- SOMAINI, Antonio (2010). «Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form». *Acta Universitatis Sapientiae, Film & Media Studies* [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-9.pdf>>.

PELÍCULAS

- FAROCKI, Harun (2004). *Countermusik/Gegenmusik*. Francia-Alemania: Le Fresnoy-Harun Farocki Filmproductions.
- YERVANT, Giannikian y Ricci-Lucchi, Angela (2004). *Oh! Uomo*. Italia: Museo Storico di Trento.
- KLIER, Michael (1983). *Der Riese*. Alemania: Michael Klier.
- PALM, Michael (2011). *Malfunxions #1. Low Definition Control*. Austria: Hammelfilm.
- SIVAN, Eyal y MARION, Audrey (2004). *Por amour du peuple/Aus Liebe zum Volk*. Francia: Arcapix.