

Cine con los CCTV. Nuevos espacios de la videovigilancia en el Arte Contemporáneo.

Introducción

En el ámbito de la creación artística encontramos manifestaciones de artistas que han trabajado y reflexionado sobre la problemática de la vigilancia en la sociedad contemporánea así como con los discursos relacionados con el control y la observación del individuo. Estas prácticas artísticas nacen como respuesta a ciertas preocupaciones sociales generadas por el incesante incremento de sistemas de seguridad para el control de la sociedad en los diferentes estados. Resolviendo desde el arte ciertas dudas existenciales que surgen en la sociedad contemporánea. Estos artistas están haciendo uso de las actuales herramientas destinadas para el control y vigilancia, y los sistemas de visión que nos brindan las nuevas tecnologías así como el espacio electrónico, sistemas tecnológicos utilizados por el poder que muy pronto comenzarán a criticarse por la sociedad en los años sesenta y setenta.

Los artistas intentan cuestionar los límites publico-privado que se han ido desdibujando con el incremento de las nuevas tecnologías de control social, los límites de la privacidad se encuentran abolidos en una época en la que los gobiernos de las ciudades neoliberales, las empresas e Instituciones a través de su vigilancia omnipresente controlan sin permiso cada rastro que el individuo va dejando a través de las cámaras de vigilancia del espacio público, las bases de datos informáticas, cuando navegan en el espacio web, etc.

Con el nuevo diseño arquitectónico comienzan a ploriferar las cámaras de seguridad y los sistemas de vigilancia como presencia física de control para mantener la seguridad ciudadana, podemos asegurar que estos dispositivos hoy en día forman parte del mobiliario urbano y se han convertido en un elemento casi usual en los hogares de la sociedad actual. Tanto en espacios públicos, espacios privados, lugares estratégicos, en entradas y salidas de edificios e instituciones,

garajes, etc. podemos encontrarnos instalados estas pequeñas prótesis que nos disparan su mirada generando tranquilidad para unos y cierto pánico para otros. Las primeras prácticas iniciales comenzaron a aparecer con la video tecnología, pero sobre todo viene relacionado al uso que le estaba dando la policía a estos medios de control y como respuesta a ello muchos artistas comenzaron a trabajar con esta línea de investigación y empezaron a interesarse por la vigilancia y el espionaje a través de video instalaciones realizadas con CCTV (Circuito Cerrado de Televisión). Estos artistas tomaron una conciencia crítica con la cada vez más frecuente presencia de dispositivos de videovigilancia en todos los lugares, llegando incluso a aparecer en los museos y galerías de Arte. Estas primeras obras incluían la participación obligatoria del espectador pero sin que éste lo supiera, a través de videocámaras y su colocación en puntos de vista estratégicos sin que el espectador fuera consciente de su ubicación. El espectador era en estos trabajos sometido a una serie de tramas tecnológicas intentando que éste respondiera de alguna forma ante esta situación de vigilancia y control, pero también estos trabajos reflexionaban sobre la actitud pasiva del público que se sitúa frente a la pantalla de televisión, donde el espectador pasivo acepta todo lo que le viene dado como mirón y observador, estos trabajos intentan crear reacciones a los espectadores ante la actitud pasiva de mirón frente a la pantalla y hacerlos partícipes de esa imagen que miran.

A partir de ahí, comenzaron a trabajar con la vigilancia como espionaje presentado en sus Instalaciones gran interés por esta temática, utilizando como medios al espectador, su interacción con el espacio y los dispositivos de CCTV.

Primeras prácticas de la videovigilancia en el Arte Contemporáneo

Una de las primeras propuestas artísticas que aparecieron como crítica a la sociedad de la vigilancia fue *Funda* en el año 1966 del video artista Les Levine, uno de los primeros artistas junto a Nam June Paik en utilizar el mítico Vídeo-Porta-pack, portátil, que fue fabricado por la firma japonesa SONY, que puso en el mercado este producto a partir del año 1968. Como dice Rene Berger en Conversaciones en torno al vídeo como medio de expresión, comunicación e información: «Es un aparato que tiene las características técnicas siguientes: es relativamente ligero, es relativamente barato y es fácilmente

transportable» (Berger, 1974). El vídeo *Funda* se realizó como hemos mencionado en el año 1966 y se instaló en primera instancia en la Art Gallery de Toronto en Canadá. Esta pieza mostraba fragmentos unidos de imágenes que habían sido grabadas con cámaras espía en un espacio monitorizado a través de un circuito cerrado de televisión (CCTV), en ellas se mostraba al público que acudía al espacio expositivo. Este montaje presentaba un pequeño retardo en su proyección. Esta primera experiencia que se inicia a mediados de los años sesenta resultó para el público una manifestación extraña y novedosa pero que resultó ser satisfactoria y graciosa en la interacción con el público, para muchos producía una respuesta de inquietud y a veces hasta de enfado por no comprender ese juego de imágenes y el sometimiento a esta tipología de dispositivos de vigilancia.

Muy pronto otros artistas se hicieron eco de la nueva experiencia artística de interacción con el público y comenzaron a trabajar con los circuitos cerrados de televisión como objeto artístico para la realización de sus videoocreaciones. Por ello encontramos a una serie de artistas que utilizan igualmente ciertas herramientas o sistemas de la policía para el control y la vigilancia de la sociedad, en este caso la utilización de sistemas de vigilancia tecnológica como las cámaras de videovigilancia que controlan los distintos espacios y de las cuales se obtiene las grabaciones del proceso de control como medio para la seguridad, este es el caso del film del director de cine alemán Michael Klier (1943) llevado a cabo a principios de los años 80 (Calderón, 2008), entre el año 1982 y 1983. Es un video-documental titulado *Der Riese* (The Giant). El cineasta Michael Klier realiza un documental que está formado por fragmentos unidos de las imágenes resultantes de la grabación de las cámaras de videovigilancia distribuidas por la ciudad de Berlín; en su totalidad, el video-documental tiene una duración de 81'32'' minutos. Klier enfrenta a los ciudadanos a sus propias imágenes y de su entorno que han sido tomadas a través de las múltiples cámaras de videovigilancia que proliferan en el espacio público como las calles, bares, carreteras, centros de salud, aeropuertos, etc.

Es un montaje fílmico, resultado de las imágenes extraídas de las cámaras de videovigilancia de las calles, plazas, comercios en los diferentes espacios públicos y también de espacios más privados como consultas médicas, etc. Al director, no le interesa seguir un guión, ni tampoco contar una historia concreta, ni mucho menos un diálogo

concreto, por el contrario, son fragmentos de pequeñas escenas de la grabación de cámaras de vigilancia pertenecientes a un lugar cualquiera de la ciudad (Levin, Frohne & Weibel, 2002: p. 82-85). El único sonido que ambienta las escenas es el propio ruido de la calle, el pasar de la gente, el ruido de los coches, etc., en definitiva, el propio sonido ambiental registrado en el propio espacio donde está situada la cámara en ese momento mezclado a veces con la música de Rachmaninoff, Wagner o Khachaturian entre otros. Klier enfrenta al espectador a sus propias vivencias adquiridas en tiempo real. Como escribe José Miguel G. Cortés:

Lo que le interesa al director no es tanto contar una historia específica como conseguir una visión global y deslocalizada, que no se vincule la trama a ningún lugar muy conocido, sino que se interprete como una característica genérica de la ciudad contemporánea (Cortés, 2010: p. 91).

Los fragmentos de las tomas de cámara de videovigilancia se van superponiendo uniendo narraciones diversas y cruzando diferentes discursos creando una narración nueva para el espectador. Son imágenes mudas de guión, sin efectos de iluminación, sin director, ni cameraman, el único efecto que existe es el movimiento robotizado que realiza la cámara de vigilancia en alguna de las escenas, sin más estudios de imagen ni de escena. Esta película representa un hito para la historia del cine documental, ya no solo por el sentido de la película en sí, sino por las herramientas utilizadas para la grabación del mismo. La película se adapta al cambio de percepción que está surgiendo en la sociedad contemporánea, enfrenta al espectador a sus propias imágenes grabadas con los mismos medios tecnológicos de control y vigilancia que ejercen disciplina sobre sus cuerpos, esta película según James Hoberman podría describirse como una película de ciencia ficción en cuanto a que es un collage de películas unidas todas sin ningún guión (Levin, Frohne & Weibel, 2002: p. 82-83). La película comienza con el aterrizaje de un avión en el aeropuerto alemán de Berlin-Tegel, las imágenes son acompañadas de una música portentosa sinfónica, la imagen transcurre en la pista del aeropuerto en medio de unas manchas extrañas de luz, después de esta apertura de la cinta, se van superponiendo desde diferentes ángulos, distancias y contextos historias tan dispares como la imagen de un café al aire libre, un velero en el lago, gente en la playa, imágenes de tráfico, así el Giant de Michael Klier es el defensor y guardián de las propiedades, haciendo guardia y protección sobre las puertas de Hamburgo, haciendo

vigilancia sobre las transacciones bancarias de en banco de Furth, patrulla en grandes almacenes, en las estaciones de servicio y en los burdeles de Berlín. Michael Klier pasó tres años de su vida delante de los monitores de los CCTV para obtener estas imágenes y es así como construyó este collage cargado de experiencias humanas que interpreta a través de imágenes generadas por las cámaras de videovigilancia las características de las ciudades contemporáneas, son aquí imágenes mezcladas en blanco y negro con otras imágenes de color, características de las imágenes de cámaras de videovigilancia, en algunos casos son imágenes grises, pixeladas casi borrosas, en muchos de los casos se puede hasta identificar a los individuos que aparecen en la escena con la mirada perdida, síntoma de no tener conciencia de que están siendo grabados por estos dispositivos de videovigilancia en muchos de los casos. El film es casi en su totalidad deshumanizado casi hasta el final, ya que un primitivo artefacto que pertenece a la policía de Dusseldorf, compone caras de criminales prototípicos. El espectador al ver el vídeo experimenta en primera persona la sensación de suspense, de no saber o que va a acontecer, él espera a que ese algo suceda, pero no sabe ni en qué momento ni cuando o si sucederá algo realmente. Klier extrae las imágenes de un espectáculo real producido por las personas día a día, a través de miles de cámaras de vigilancia en el espacio público que están ahí observando el espectáculo real que generamos inconscientemente, como bien menciona Arturo Fito Rodríguez:

En Der Riese sin embargo, es el espacio abierto, el espacio público, urbano (el mismo en el que se crea comunidad) el que está sometido al control videovigilante. Alternando el dentro y el fuera, la presencia de una cámara resulta siempre ineludible y esta característica revela un cambio cualitativo digno de consideración (Fito Rodríguez, 2007: p. 78).

La cámara de videovigilancia aquí es generadora de historias del espacio público que se van superponiendo, ejemplifica la sociedad de control tecnológico y de disciplina tecnológica a la que estamos asistiendo en los últimos años con el nacimiento de las nuevas tecnologías de control y vigilancia, Klier representa con estas imágenes una ciudad que está totalmente controlada por las cámaras de videovigilancia. Michael Klier participó junto a otros artistas como Elsa Cayo, Peter D'Agostino, Martha Rosler, Julia Scher entre otros, en la Exposición *Surveillance* celebrada en el LACE de los Ángeles, Brenda Miller, comisaria de la exposición junto a Deborah Irmis, dirá:

El hecho de estar a la vez a uno y otro lado de la torre central del panóptico, me llevó a cuestionar las consecuencias de las relaciones de poder que resultaban de tener acceso a sofisticadas tecnologías, cómo estas herramientas son utilizadas y qué manos son las que las utilizan. ¿Cómo habían trabajado otros artistas con los dispositivos de vigilancia? ¿Qué sistemas de valor habían aplicado a sus investigaciones? ¿Qué aplicaciones alternativas de la tecnología se habían producido? (AAVV, 1987).

Este vídeo-documental ha formado parte quizá una de las exposiciones que con más interés y más ampliamente hayan tratado la problemática del control social con la videovigilancia a través del arte, ésta fue la muestra *CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother* (Levin, Frohne & Weibel, 2002), que realizó en el ZMK, Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania que tuvo lugar del 12 de octubre de 2001 al 24 de febrero de 2002, esta exposición fue comisariada por Thomas Y. Levin, y en ella se recogía una amplia variedad de artistas provenientes de todo el mundo con las obras más representativas en lo que se refiere a la investigación de la temática del control social y más concretamente a la videovigilancia, en ella se podía ver obras de Henry Colomer, Frank Thiel Chip Lord, Dan Graham, Thomas Ruff, Bruce Nauman, Michael Klier entre otros. La obra de Klier es un ejemplo de trabajo multidisciplinar, ya que la obra puede entenderse de igual manera como cinta de vídeo, o como instalación en el ámbito expositivo.

Otros trabajos videográficos y documentales que han seguido esta práctica de utilizar las mismas herramientas de control y vigilancia de la policía, como lo son las cámaras de videovigilancia para realizar documentales o cortometrajes uniendo pequeños fragmentos de las grabaciones de estos dispositivos, siguiendo la misma práctica que Michael Klier, destacamos por lo tanto el trabajo documental que hizo Luis André en el año 1997 bajo el nombre de *Kutxa Beltza*, (Caja Negra) utilizando las imágenes de una treintena de dispositivos de videovigilancia de tráfico que funcionan en las calles de Bilbao, uniéndolos todos. Como resultado, el artista presenta un documental donde ha trabajado durante un año uniendo fragmentos de imágenes de cámaras de videovigilancia de la ciudad de Bilbao, los cuales muestran una visión diferente del espacio urbano, un documento que analiza cómo, dónde, quienes formamos parte de un contexto y un sistema que genera datos y porcentajes cuantitativos de nuestro propio devenir.

«Miradas maquínicas, visiones asépticas», como escribe Itxaso Díaz.

Otro trabajo muy similar lo encontramos en *“La TV no lo filma”* (10), de Pedro Jiménez, miembro del colectivo Zemos98, realizado entre los años 1993-2005, aquí se observa un trabajo igualmente videográfico utilizando diversos fragmentos de grabaciones de cámaras de videovigilancia, pero en este caso no son extraídas directamente por su autor, Pedro Jiménez utilizará las imágenes de cámaras de videovigilancia sacadas de los informativos Telecinco grabadas con cámaras de vigilancia policiales en la frontera que separa Europa de África. En estas imágenes frías de cámara de videovigilancia, se puede observar todos los altercados que ocurren diariamente en la frontera que une ambos Continentes, y como un grupo de subsaharianos trata de entrar en Melilla de noche cruzando la odiosa valla para ellos, utilizando tan solo unas escaleras. Es un documental que refleja la cruda realidad de la inmigración, y que critica el modo en el que la televisión refleja esta realidad. El vídeo lo completa un audio de un tema de un grupo de Málaga llamado 713avo amor.

Otros proyectos muy similares y que han sido presentados en diversos Festivales bajo la misma línea de realización los encontramos en los trabajos de la austriaca que reside en Inglaterra Manu Luksch que basa su trabajo en el Manifiesto que ella misma escribe, «Manifiesto para los cineastas CCTV. El cineasta como ser simbólico: infecciones oportunistas de los aparatos de vigilancia» así en *Faceless* del 2002-2007 (Amourfou, 2007), que la artista realiza con fragmentos vídeo de cámaras de videovigilancia donde aparece ella misma reflejada en las imágenes, estos vídeos de CCTV han sido pedidos por la artista a la policía, esta práctica es posible en Reino Unido si los ciudadanos solicitan las imágenes donde han quedado grabados y registrados por las cámaras de videovigilancia, pero si aparecen otras personas desconocidas, éstas se les han de borrar o tapar las caras. Así Manu Luksch recopila durante 5 años fragmentos de imágenes donde ella aparece reflejada y los une para realizar *Faceless* (Calderón, 2008). La artista Manu Luksch, ha pedido estos fragmentos de vídeo grabados con cámaras de videovigilancia donde ella aparece reflejada en los espacios públicos que ha transitado, la artista expone estas imágenes a modo de documental, pero con la peculiaridad que hace alusión al nombre del vídeo *sin rostro*, donde la artista ha tapado las caras de las personas que aparecen como ella en las imágenes. Ella

misma mencionará que las imágenes de cámaras de videovigilancia han sido extraídas bajo la normativa vigente de la Ley de Protección de Datos:

Me enteré que en virtud de la Ley de Protección de Datos (ADP), uno tiene derecho a recuperar los datos que se realizan sobre uno mismo. Esto no sólo se aplica a los datos médicos y financieros, sino también a las imágenes de circuito cerrado de televisión (BBC, 2007).

Y el otro ejemplo es el del cortometraje de ficción del cineasta Lars Henning en *Security* del año 2006, donde refleja como la seguridad, el control y el orden hoy en día «están por encima de la solidaridad o la comprensión» (Panel de Control, 2008), en una película donde como menciona su autor:

Security es una producción absolutamente sin presupuesto, (...) Todos los actores y el equipo trabajó de forma gratuita y la producción sólo fue posible debido a la enorme apoyo que recibimos de las empresas locales (Shorts Bay, sd).

Debido al interés que presentan los artistas por el tema de la vigilancia en parte también por la proliferación de los dispositivos de videovigilancia que comenzaron a llenar las calles de las grandes ciudades tras los atentados del 11 de Septiembre en Nueva York, comenzarán a aparecer una serie de documentales sobre todo en Reino Unido, como por ejemplo *Supect Nation* realizado por Channel 4, en el año 2006 de 47 minutos de duración o *Every Step you Take* del año 2007 del austriaco Nino Leither de 62 minutos, también podemos destacar documentales de animación como *Big Brother State* del año 2007 de David Schart o como el documental francés *Big Brother City* también del año 2007 que trata también acerca de la situación de videovigilancia de la ciudad de Londres (Calderón, 2008).

Espacios de vigilancia total, los MediaShed y sus Video Sniffin.

Bajo la intención de conseguir una «seguridad (casi) completa» como dirá José Miguel G. Cortés sometiendo al ser humano a una vigilancia total, se configura el nuevo espacio urbano y la actual sociedad. La situación de control y vigilancia se ha ido agudizando tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 a las Torres

Gemelas, tal efecto ha hecho que la sensación de inseguridad aumente considerablemente hasta el punto de que se está configurando un nuevo espacio urbano que centra su interés en el control visual del individuo en un estado de constante vigilancia, en un espacio urbano que se considera libre y que en los últimos años se han ido sacrificando algunos de los derechos fundamentales de una sociedad democrática con la intención de convertirlo en un espacio de máxima seguridad donde cualquier persona pueda sentirse segura. Con la justificación de convertir la ciudad en un espacio verdaderamente seguro para su ciudadanía, en los últimos años están aumentando las medidas de seguridad en el espacio urbano, un hecho que se viene desarrollando desde hace algunos años pero que nunca se había dado el caso de lugares con tantos sistemas de seguridad. Así con el fortalecimiento de ciertas medidas de seguridad está ocurriendo justo el efecto contrario, estamos asistiendo a la privatización del espacio público, un espacio bajo unas normas, leyes y un control más incidente en la sociedad. Los espacios públicos que permanecían como espacios abiertos, espacios para el individuo que ejercía su estancia libremente, se están convirtiendo en espacios cerrados sometidos cada vez más a control y vigilancia extrema. Este es el caso de los Centros Comerciales, destinados al libre uso de las personas como lugares de ocio y tiempo libre, que en la actualidad se han convertido en verdaderos espacios panópticos de observación en los que la cámara de videovigilancia adquiere un papel importante en su funcionamiento, como medidas para controlar un posible robo o acto delictivo, espacios sometidos a las nuevas formas de observación y control, pues como dice Paul Virilio:

Las imágenes electrónicas están reemplazando la electrificación de las ciudades y el campo que se creó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Cámaras automáticas que están sustituyendo las luces de las calles y los neones de las ciudades. De tal modo que cuando uno se mueve en una ciudad moderna, se da cuenta de que todo está concentrado en un monitor de vídeo el cual no es, exactamente, el de la prefectura de la policía o el del control de tráfico, sino, también, el de los supermercados, los circuitos cerrados de televisión en los edificios, etcétera, etcétera (AAVV, 2006:

pp. 126-127).

MediaShed proponen una serie de estrategias como reacción a las

cámaras de videovigilancia y dispositivos de Circuito Cerrado de Televisión (CCTV), grupo establecido en Inglaterra, MediaShed utilizan los sistemas de videovigilancia que controlan el espacio público instalados en las calles, plazas, centros comerciales, y que están ahí vigilando continuamente para crear proyectos artísticos como forma de resistencia social y crítica a todos estos equipos tecnológicos que controlan día a día a ser humano, es un espacio abierto a todo el público sin ánimo de lucro, reutilizando sistemas de equipos y tecnología digital, haciendo arte sin coste alguno utilizando el dominio público, en este caso el uso de las cámaras de videovigilancia.

MediaShed ha desarrollado una serie de proyectos como es el caso del llamado *Video Sniffin*, que permite realizar vídeo creaciones utilizando como herramienta para grabar estos vídeos los sistemas CCTV del espacio público, cualquier persona puede utilizar este sistema que consiste tan solo en interceptar las señales de las cámaras de videovigilancia mediante el uso de la tecnología wireless, utilizando un receptor de señales que se puede comprar en una tienda de electrónica y que tan solo cuesta 30 euros, este sistema puede olfatear en la calle las señales emitidas por las redes inalámbricas de las cámaras de videovigilancia, este sistema está alimentado con la ayuda de una batería de 12 voltios que acompaña al sistema y una cámara de vídeo que estará conectada al sistema que servirá como capturadora de esta señal. El proyecto se trata de ir interceptando por la calle señales de las cámaras de videovigilancia pudiendo registrar las imágenes que son interceptadas con el funcionamiento de este sistema y así poder dejar al descubierto los fallos que presentan estos dispositivos en tanto en cuanto que es posible captar sus señales y pinchar sus imágenes. En alguno de los casos es posible realizar alguna acción o performance delante de estos dispositivos de vigilancia en la calle o dentro de cualquier local donde están instalados los dispositivos, este es el caso de *The Duellist*, donde MediaShed fueron invitados a participar en marzo de 2007 en Futuresonic en Manchester (Inglaterra) como parte del Festival Art for Shopping Centers. En este vídeo unos profesionales entorno al deporte parkour han realizado una acción que consiste en movimientos acrobáticos saltando obstáculos, utilizando como elementos los objetos que condicionan el propio espacio del Centro Comercial. La película se grabó utilizando tan solo las propias cámaras del Centro Comercial con unas 160 cámaras de videovigilancia instaladas, y se grabó durante tres noches, con el espacio vacío de clientes, tan solo la presencia

solitaria de dos jóvenes que realizan sus acrobacias libremente en el espacio del Centro Comercial desafiando a la mirada de control que ejercen sobre el espacio las cámaras de seguridad.

El vídeo, resultado de la grabación de los CCTV del Centro Comercial, se proyectó en una pantalla de plasma de grandes dimensiones dentro del Centro Comercial Arndale en Manchester, un enorme centro comercial que es frecuentado diario por unos 6000 clientes, las imágenes están acompañadas por los propios sonidos que el espacio emite grabados cuando se realizó la acción.

En definitiva, el Arte ha sido testigo de la aparición incesante de propuestas artísticas que tienen que ver directamente con la utilización de las herramientas de la vigilancia como crítica a la situación de control y vigilancia a la que se está asistiendo en los últimos años en las ciudades neoliberales y como respuesta también al aumento de sistemas de control y vigilancia tecnológica.